

Fach: Ost- und Westslavische Philologie

**Politik, Ästhetik, Kulturidentität**  
**Melancholische und humoristische Ansichten Ost- und Mitteleuropas**  
**in ausgewählten Prosatexten von Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades „Dr. Phil.“  
an der  
Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.)

vorgelegt von

Alina Strzempa  
aus Katowice/Kattowitz

Erstgutachter: Prof. Dr. Alfred Sproede

Zweitgutachterin: Prof.in Dr. Magdalena Marszałek (Universität Potsdam)

Tag der mündlichen Prüfung: 01.12.2016

Die auf die Ukraine bezogenen Kapitel dieser Arbeit entstanden im Rahmen und mit Förderung eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft/DFG finanzierten Projekts am Slavisch-Baltischen Seminar der Universität Münster („Die Ukraine und die Herausforderung Europa“, SP 1021/3-1; Laufzeit 2012-2015).

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einführung</b>	5
1. Fragestellung und Auswahl der Texte	5
2. Stellungnahme zur ausgewählten Forschungsliteratur	9
3. Theoretische und methodische Hintergründe	12
4. Zum Aufbau der Arbeit	15
<b>I. Skizze zur Mitteleuropafrage</b>	17
I.1. Bemerkungen zum Dasein im Dazwischen	17
I.2. ‚Gedankliches Raster‘ der (Ost-)Mitteldebatte der 1980er Jahre	20
<b>II. Ideenwelt Ost- und Mitteleuropas bei Andrzej Stasiuk: die Faktoren Geschichte, Erstarrung, Zerfall, Zeit [<i>Jadąc do Babadag</i> (2004) und <i>Fado</i> (2006)]</b>	25
II.1. Einführung in das Thema Melancholie	26
II.2. Zur Wahrnehmung der Geschichte	26
II.2.1. Melancholie und Geschichte: allgemeine Betrachtung	25
II.2.2. Geographie und Geschichte: melancholische Geschichte bei Andrzej Stasiuk. Ein Überblick	27
II.2.3. Das Konzept des Daseins außerhalb der Geschichte	30
II.2.4. Das Dasein als Opfer	33
II.2.5. Die geschichtsphilosophische Konzeption einer ‚kleinen Nation‘	41
II.3. Der erstarrte Mensch	52
II.4. Der räumliche Zerfall	61
II.5. Die Zeitwahrnehmung und ihre ‚ideologischen Konsequenzen‘	63
<b>III. Der melancholische Ästhetisierungstyp Andrzej Stasiuks</b>	68
III.1. Traum und Rausch: die dichotome Wahrnehmung	68
III.2. Sammeln und Aufzählen	72
III.3. ‚Textsuspension‘	75
III.3.1. Theoretische Grundlagen der ‚Textsuspension‘	75
III.3.2. Metakommentare zur ‚Textsuspension‘	80
III.3.3. Traumartige Fiktion	81
III.3.4. Wiedergewinnen des Eindrucks einer Ganzheitlichkeit: Photographie, Tod, Verlust, Licht, Wasser, Aura	83
III.4. Zwischenfazit: der Status eines Verlustobjekts und die ‚melancholische Simulation‘	87

<b>IV.</b>	<b><i>Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową</i> (2000): Andrzej Stasiuks und Jurij Andruchovyčs ost- und mitteleuropäische Ideenwelten im Vergleich</b>	91
	IV.1. Theoretische Stützen des Vergleichs	91
	IV.2. Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč: Koordinaten	93
	IV.3. Der Raum	96
	IV.4. Die Zeit	103
	IV.5. Das Anekdotische bei Jurij Andruchovyč	110
	IV.6. Die Identität	116
<b>V.</b>	<b>Jurij Andruchovyčs ost- und mitteleuropäische Ideenwelt</b>	119
	V.1. Ein Weg durch die städtischen Schauplätze Jurij Andruchovyčs	119
	V.1.1. Moskau und Venedig: Ekel, Genuss und Prinzipien einer Doppelcodierung	119
	V.1.2. Doppelcodierung in <i>Московиада</i> (1993) und <i>Перверзія</i> (1996)	122
	V.1.3. Die städtischen Schauplätze und das Konstrukt Ost- und Mitteleuropa	129
	V.2. Humor in <i>Дванадцять обручів</i> (2003)	133
	V.2.1. <i>Zwölf Ringe</i> – Zusammenhänge	134
	V.2.2. Notizen zur ‚Humor-Grammatik‘	138
	V.2.3. Humor in <i>Zwölf Ringe</i> : Kultur und Politik	141
<b>VI.</b>	<b>Jurij Andruchovyčs Ästhetisierungstyp: humoristische Plastizität</b>	152
	VI.1. Selbstthematization im Humor. Der Fall <i>Zwölf Ringe</i>	152
	VI.2. Präsenz des Autors in <i>Zwölf Ringe</i>	155
	VI.3. Gezielte Wortauswahl, Witz, groteske Figuren und Aufzählen	156
	VI.3.1. Gezielte Wortauswahl: Adverbien	156
	VI.3.2. Witz	159
	VI.3.3. Groteske Figuren	168
	VI.3.4. Aufzählen	170
	<b>Zum Schluss</b>	174
	<b>Bibliographie</b>	181

## Einführung

### 1. Fragestellung und Auswahl der Texte

Ostmitteleuropa ist ein Konstrukt, welches je nach dem aufgerufenen Wissensdiskurs (etwa: Geschichte, Geographie, Politik) unterschiedliche Aspekte impliziert. Dieses Konstrukt kommt auch in essayistischen, literarischen und literaturwissenschaftlichen, kurz: *ästhetischen* oder Kultur-Diskursen zum Vorschein. Auch sie haben Anteil an den mentalen Entwürfen und Projektionen über Ostmitteleuropa. Hierbei ist im Fall des Konstrukts Ostmitteleuropa die (zeit-)geschichtliche Konjunktur ausschlaggebend. So konnte etwa der Zeitgenosse<sup>1</sup> infolge der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa eine politische (Neu-)Definierung des Konstrukts beobachten: Der gemeinsame Widerspruch gegen die sogenannte „Relokation“ brachte mit sich eine neue Annäherung der Länder der Visegrád-Gruppe (Polen, Tschechische Republik, die Slowakei und Ungarn, V4). Nicht nur das auf der Ebene der Europäischen Union verabschiedete Recht zur obligatorischen Aufnahme der Migranten führte zur neuen Konsolidierung der Region. Hinzu kam auch die Rückkehr der Idee eines Nationalstaates und die Betonung des gemeinsamen kulturellen Erbes mit seinen historischen Wurzeln.<sup>2</sup> Zur Geltung kommen Veranlagungen, die der historisch bedingten ‚Umfriedung‘ der durch die Sowjetunion ‚kolonisierten‘ Länder entspringen (vgl. etwa Adamczyk 2017: 11f, 31).

Für die vorliegende Arbeit sind zwei frühere Demarkationslinien des Konstrukts Ostmitteleuropa wesentlich: Zunächst die auf die Region bezogene essayistische ‚Debatte der 1980er Jahre‘ (unter anderem Milan Kundera, Josef Kroutvor, Czesław Miłosz, György Konrád, Adam Zagajewski), die unter den Bedingungen der späten ‚Volksdemokratien‘ und unter der Annahme ‚Wir sind doch Europa‘ diskursgeschichtliche Standards für eine Kulturidentität gesetzt hat. Unter der obigen Annahme wird in dieser Arbeit eine weitere, um 2000 aktualisierte und modifizierte postsozialistische Version dieses Diskurses erörtert. Die damalige Lage der Identitäts- und Schicksalsgemeinschaft schildere ich anhand der Werke des Polen Andrzej Stasiuk und des Ukrainers Jurij Andruchovyč (beide Jahrgang 1960). Unbestritten waren diese Autoren in der Zeit zwischen 2000 und 2008 ‚literarische Wortführer‘ Ost- und Mitteleuropas.

<sup>1</sup> Zur Straffung der Argumentation verzichtet die Verfasserin dieser Arbeit auf das *Gendering* der Nomina.

<sup>2</sup> Die gemeinsamen Postulate (auch unter Beteiligung der Ukraine) kamen beispielsweise während des 26. Wirtschaftsforums in der polnischen Stadt Krynica während eines Diskussionspanels unter dem Motto „Mittel- und Osteuropa – kann es einstimmig sprechen?“ („Europa Środkowa i Wschodnia – czy może mówić jednym głosem?“) am 6.-8. September 2016 zum Ausdruck (vgl. Adamczyk 2017, 16f).

Die Termini Ostmitteleuropa und Ost- und Mitteleuropa werden nicht beliebig verwendet; mögliche Verständnisprobleme bezüglich der Termini vorwegnehmend möchte die Verfasserin folgende Begriffsdifferenzierung vorschlagen:

- 1) Von Osteuropa oder Ostmitteleuropa und den Adjektiven osteuropäisch und ostmitteleuropäisch wird in dieser Arbeit gesprochen, wenn die weit gefasste geopolitische Identitätslage der Region mit ihrer geschichtlichen Entwicklung angedeutet wird.
- 2) Der mit Klammern versehene Terminus (Ost-)Mitteleuropa und das Adjektiv (ost-) mitteleuropäisch werden verwendet, wenn es sich um das geschichtlich erfasste und momentane gedankliche Phänomen der 1980er Jahre unter den Dissidenten des ‚Ostblocks‘ handelt.
- 3) Von Mitteleuropa mit dem Adjektiv mitteleuropäisch ist vor allem die Rede, wenn auf jegliche eklektischen Konzepte zu Ostmitteleuropa, auch die Konzepte der Dissidenten eingegangen wird. Sobald eine solche Argumentationslinie auftaucht, nimmt nämlich Ostmitteleuropa geistige Dimensionen an, und auf diese geistigen Dimensionen soll der Terminus Mitteleuropa hinweisen.
- 4) Ost- und Mitteleuropa mit dem Adjektiv ost- und mitteleuropäisch erscheint dagegen dort, wo explizit die Komplexität (auch die geopoetische Komplexität) der Vorstellungen von Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč besprochen wird.

Das polnisch-ukrainische literarische Tandem ist seiner Zeit in Deutschland durch die im Frankfurter Suhrkamp-Verlag veröffentlichten Werke und durch die außerliterarische Vermarktungstätigkeit zum Markenzeichen der ostmitteleuropäischen Kulturidentität geworden. Sowohl dem von Stasiuk und Andruchovyč gemeinsam veröffentlichten Buch *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa* (*Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, 2000, *Моя Європа*, 2001, dt. 2004) als auch in Stasiuks Reiseskizzen *Unterwegs nach Babadag* (*Jadąc do Babadag*, 2004, dt. 2005) und *Fado* (2006, dt. 2008) sowie in Andruchovyčs Roman *Zwölf Ringe* (*Дванадцять обручів*, 2003, dt. 2007) lässt sich unter vielen anderen Deutungsebenen gerade die Ebene eines Identitätsbilds der ostmitteleuropäischen Region differenzieren. In dieser Arbeit beschränke ich mich (mit einigen vorsätzlichen Ausnahmen) auf Werke aus den Jahren 2000-2006. Diese standen im Schatten der Ost-Erweiterung der EU am 1. Mai 2004, was die Meinungen in Bezug auf Ostmitteleuropa zuspitzte.

Die Ostmitteleuropa-Frage gilt im europäischen Kontext aufgrund der vielfältigen äußeren und inneren kulturellen Einflüsse als verschachtelt, undurchschaubar und missverstanden. Bereits

eine kurze Übersicht der historisch bedingten begrifflichen Abbildbarkeit in Bezug auf die Ostmitteleuropa-Frage belegt diesen Zustand: Jeder der verwandten Begriffe impliziert eine andere zeiträumliche und kulturelle Dimension des Diskurses. Der Begriff Mitteleuropa beispielsweise ist, ideengeschichtlich betrachtet, mit der am Anfang des Ersten Weltkriegs entstandenen *soft-kolonialen* Konzeption des preußischen Abgeordneten Friedrich Naumann zu assoziieren (vgl. Naumann 1916). Um das „germanische Pathos der Mitte zwischen dem bolschewistischen Sozialismus und dem westlichen Individualismus“ (Finkielkraut 2001: 13) herabzusetzen und um die ‚gesellig‘ antitotalitäre Haltung zu manifestieren, bedienten sich jedoch auch die Dissidenten der 1980er Jahre dieses Begriffs (*Central Europe, l'Europe centrale, Europa Środkowa, Střední Evropa* – intersprachliche Synonyme, die je nach dem national-geschichtlichen Kontext ihre Schwerpunkte verlegen). Die Begriffe „anderes“, „vergessenes“ oder „verschwindendes“ Europa bzw. der inzwischen im kulturpoetischen Sinne aktualisierte Begriff Sarmatien entspringen dem Milieu um Andrzej Stasiuks Verlag Czarne (vgl. zum Beispiel Raabe und Schneidermann 2006: 9-13; Pollack 2005: 7-12).

Bei der Vorentzifferung der Ostmitteleuropa-Frage könnten die Kategorie des Dazwischen und eine genauere Erhellung, Verständnisklärung und Abgrenzung des von mir benutzten Terminus Ost- und Mitteleuropa behilflich sein. Ein Dasein im Dazwischen wird von der existenziellen Lage im Zwiespalt verkörpert, hier schlicht: zwischen dem Westen und dem Osten. Der Adjektivteil *Ost-* und die Konjunktion *und* im Kompositum Ost- und Mitteleuropa sollen auf die unabdingbaren Eingrenzungen einer derartigen Lage im Dazwischen verweisen: Es handelt sich um die wörtliche und metaphorische Mitte Europas, die nach der Wende 1989 unter einer Zerrissenheit neuer Art litt: Einerseits plädierte sie dafür, endgültig ein Teil des euroatlantischen Kreises zu werden, andererseits wollte sie auf der Basis des eigenen mannigfaltigen Erbes (zunehmend auch des sozialistisch-volksdemokratischen Erbes) den eigenen geistigen Raum erneut und neu definieren.

Es ergeben sich zwei verwickelte Auslegungsbereiche in Bezug auf Stasiuks und Andruchovyčs Texte:

1) die politisch unterfütterte Ideenwelt,

2) das ästhetische Darstellungsvermögen des jeweiligen Bildes von Ost- und Mitteleuropa.

Um die Verbindung zwischen Politik und Ästhetik nachzuzeichnen: Die heutige Hervorhebung der Sinnlichkeit bei der gleichzeitigen Entgrenzung der ästhetischen Erfahrung, die auf der Grundlage der Etablierung der Disziplin Ästhetik im 18. Jahrhundert vollzogen wird, schafft die Voraussetzung dafür, dass die ästhetischen Präferenzen einen nachhaltigen Einfluss auf jeglichen Identitätsaufbau und auf die Umwandlung der gesellschaftspolitischen Kontexte haben.

Jean-François Lyotard sagt in Bezug darauf, dass die Ästhetik, nachdem sie sich vor mehr als 200 Jahren der Philosophie anschloss, die Methode (*modus logicus*) durch ihr Untersuchungsobjekt – die Manier (*modus aestheticus*) –, beeinträchtigt hat (vgl. Lyotard 1998: 29). Die ästhetische Reflexion kann somit als eine Form des gesellschaftlichen Selbstbewusstseins gelten, denn es kann „von einem Transfer ästhetischer Erfahrung zwischen den Kunstbereichen und Nationalkulturen oder zwischen Kunstsphäre und Alltagswelt“ (Barck et al. 2000: VII) die Rede sein. Somit werden ästhetischen Vorlieben bestimmte Funktionsbestimmungen zuteil, was zur großen „Partikularisierung der Ästhetiken zu ›Genetiv-Ästhetiken‹“ führt (ebd.: X).

Es sind dabei die ästhetischen Grundbegriffe bzw. Kategorien, die als Kommunikationswerkzeuge zwischen Theorie und Praxis vermitteln. Neue Aussichten eröffnet der Sachverhalt, dass sich diese Grundbegriffe im interdisziplinären und geschichtlichen Horizont begreifen lassen. Im Gange der Analyse hat die Verfasserin somit zwei Hilfswerkzeuge benutzt, in denen sowohl die ästhetischen als auch die ideologischen Eigenschaften aneinandergelockt sind. In beiden diesen ästhetischen Grundbegriffen gehen die Produktions- und Rezeptionsseite mit der Befindlichkeit des Subjekts einher:

- 1) Melancholie bei Andrzej Stasiuk,
- 2) Humor mit der Anekdote bei Jurij Andruchovyč.

Die Verfasserin beabsichtigt, den diskursgeschichtlichen Beitrag dieser beiden in die literarischen Texte eingeschriebenen ästhetischen ‚Temperamente‘ vor dem Hintergrund der Erkenntnisse der Debatte der 1980er Jahre zu diskutieren. Diese Zeit der geopolitischen Spaltung fokussierte wie in einem Brennglas Komplexe, Sublimierungstendenzen und historisch-kulturelle Vergangenheits- und Zukunftsvorstellungen. Die beiden ‚Temperamente‘ werden auch in ihrer Wechselwirkung betrachtet.

Zu 1) In Stasiuks Melancholie zeigt sich eine Tendenz des ‚Gemeinschaftlichkeitsbruchs‘ im europäischen Kontext, d.h. die Entgegensetzung bzw. Ersetzung des stets laufenden Projekts einer europäischen Gemeinschaft durch eine ost- und mitteleuropäische Gemeinschaft, deren innere Struktur den EU-Standards entgleitet und melancholische Komponenten aufweist.

Zu 2) Andruchovyčs Humor strebt dagegen nach einem ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘. Dies jedoch in einer spezifisch gestalteten Sphäre, die allen sanktionierten Diskursen, darunter auch demjenigen der bürokratischen ‚EU-Maschinerie‘, zu entgehen vermag. Diese Sphäre weicht jedoch ab von der Utopie, die Stasiuk entwirft.

Somit wird der dynamische Charakter jenes Ost- und Mitteleuropa-Diskurses um 2000 aufgedeckt: Wo Andrzej Stasiuk sich mit einer Prise ‚melancholischer Barbarei‘ einen eigenen Platz

in der Geschichte dieses Diskurses verschafft hat, war Jurij Andruchovyč bestrebt, ein humoristisches Spiel mit den vielfältigen europäischen Kulturcodes zu treiben.

Welche von diesen beiden Verfahrensweisen war aus performativer Sicht produktiver? Oder vielleicht, zunächst am Rande gefragt, sind die beiden Konstrukte lediglich in der Wechselwirkung zwischen den Tandempartnern zu betrachten?

Anhand der Gegenüberstellung beider literarischer Ost- und Mitteleuropa-Welten hofft die Verfasserin das Spiel der Paradoxie innerhalb der Fortführung des (Ost-)Mitteleuropa-Diskurses der 1980er Jahre zu veranschaulichen. Ein gemeinsamer Wunsch, sich zu Ostmittel- und Mitteleuropa zu äußern, resultiert in zwei unterschiedlichen inhaltlichen Situationen und ästhetischen Stilmitteln, die in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit miteinander ins Gespräch kommen können: Der damalige *brand new* EU-Bürger Stasiuk pflegt den Status des ‚östlichen Barbaren‘ aufrechtzuerhalten und gönnt sich somit den Luxus einer Schilderung der menschlichen Landschaft, die er melancholisch erstarren lässt. Im Rahmen dieser Schilderung werden oft die brutalen Eigenschaften des Lebens im Osten herausgehoben, ästhetisiert und verdreht dargelegt (als Maßstäbe einer aparten zivilisatorischen Ost- und Mitteleuropa-Eigenart). Andruchovyč dagegen als Vertreter eines der letzten ‚abgelegenen Völker‘ Europas muss sich um eine kultiviertere und facettenreichere Selbstdarstellung kümmern. Angesichts der turbulenten Beziehungen zwischen der EU und der Ukraine bedient sich Andruchovyč des Verhaltensmusters jedes, so Witold Gombrowicz (1909-1969), „östlichen Intellektuellen – Vertreters einer brutalisierten Kultur“ (Gombrowicz 2004: 24), der die Beschaffenheit seiner wunden Punkte und der Lage im Dazwischen in ihrer Komplexität deutet.

Nichtsdestoweniger wäre an dieser Stelle ein gemeinsamer Nenner von Stasiuks und Andruchovyčs Werken zu betonen: Beide Autoren nehmen auf die eigene Art – melancholisch und humoristisch – Abschied von der Matrize *high culture* – derjenigen Matrize, die noch für die Essayisten der 1980er Jahre so bedeutend war – und streben nach einer Vergegenständlichung der konkreten ost- und mitteleuropäischen Lebensräume (vgl. z.B. Hänschen 2004: 53).

## **2. Stellungnahme zur ausgewählten Forschungsliteratur**

Im Sammelband *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen* (2010) wird über den Mitteleuropa-Diskurs aus dem Blickwinkel des sogenannten *spatial turn* debattiert. Dieser zu erforschende Paradigmenwechsel kann geschichtlich folgendermaßen gesehen werden: Die Auflockerung der politischen Zweiteilung Europas ermöglichte den ostmitteleuropäischen Autoren, sich von der Temporalität zu verabschieden. In Bezug auf den gesamten Mitteleuropa-Diskurs lässt sich somit behaupten, dass er seit Ende der 1980er

Jahre von einer geopolitisch orientierten Facette bzw. geschichtlich gesehen geopolitisch bedingten Variante zur kulturell orientierten Geopoetik übergewechselt ist (vgl. Marszałek/Sasse 2010: 7f).

Die Kategorie der Geopoetik wird für die literarischen Raum-Konzeptualisierungen sowie für die topo- und tropographisch ausgerichtete Literaturwissenschaft verwendet. Bei der geopoetischen Sinnproduktion schlägt sich eine geradezu radikale Tendenz nieder: Unter der Voraussetzung, es gebe keine fest definierten Landschaften, werden die Räume aufs Neue konzipiert. Durch diesen Zugang wird die Geopoetik, die vermeintlich die Geopolitik aufgehoben bzw. ausgeblendet hat, doch in den Umkreis der geopolitischen Intentionen gelenkt: Durch die radikale Umdeutung des Raums soll nämlich von den homogenisierenden Diskursen Abschied genommen werden. Somit stellt sich die Geopoetik als ein performativer Akt dar.<sup>3</sup>

In Magdalena Marszałeks Beitrag zum oben genannten Sammelband („Anderes Europa. Zur (ost)mitteleuropäischen Geopoetik“) wurde die diskursive Situation Ostmitteleuropas im Lichte dieses Ansatzes gezeigt. Marszałek gibt Beispiele für Konzeptualisierungen der verschiedensten Mitteleuropa-Konstrukte – sowohl aus der neueren als auch aus der entfernten Vergangenheit: Neben dem transnationalen Sarmatien, dem polnischen postkolonialen *Kresy*-Diskurs und der k.u.k-Nostalgie mit dem galizischen Mythos wird auch die Debatte der 1980er Jahre angesprochen (vgl. Marszałek 2010: 46-52). Im Kontext der „paradigmatischen Beweglichkeit“ des mitteleuropäischen Kontinents bestimmt die Autorin die Ost- und Mitteleuropa-Konzeptionen Stasiuks und Andruchovyčs entsprechend als stabil und beweglich. Die Stabilität Stasiuks wird auf die Tendenz der regressiv-nostalgischen Klagelaute im Mitteleuropa-Diskurs zurückgeführt. Im Kontext der Essayistik Andruchovyčs wird dagegen das Ironische und ‚Widerspenstige‘ aufgezeigt. Unterschiedlich reagieren Stasiuk und Andruchovyč auf die ‚post-volksdemokratischen‘ Realien: Stasiuk sieht eine koloniale Gefahr in der Bewegung Ostmitteleuropas in Richtung Europa. Andruchovyč dagegen tritt gerne in einen vielschichtigen Dialog mit dem Europäischen ein und zieht eher die postsowjetischen Bedingtheiten in Betracht. Darüber hinaus zeigt Marszałek, wie sich die beiden Konstrukte da unterscheiden, wo sich der *spatial turn* als Folge des Zweifels an der Teleologie bekundet: Während sich Stasiuk unumschränkt dem

<sup>3</sup> Zur poststrukturalistisch bedingten Geschichte des Ansatzes Geopolitik und zur geopoetischen Idee des sogenannten Geopoetischen Klubs der Krim, in dem seit 1995 russische und ukrainische Autoren tätig waren vgl. Marszałek/Sasse 2010: 7f. Es reicht an dieser Stelle zu sagen, dass im Programm des Klubs folgender Satz zu finden war: „So stellt der Klub dem Diskurs der »Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland« den geopoetischen Dialog entgegen“ (ebd.: 8). Die in Marszałeks und Sasses Text als Zitatquelle genannte Internetseite ist nicht mehr abrufbar.

Raum als einem Garanten des kontextfreien, abgeschiedenen und unberührten Dauerns preisgebe, ‚wittere‘ Andruchovyč das Spielpotenzial, welches die Übergangsphase und der Zustand im Dazwischen mit sich bringen. Beide Geopoetiken kennzeichnet Marszałek zusammenfassend als „melancholische Geographie“ und „karnevaleske Antipolitik“ (Marszałek 2010: 43-67). An diese Differenzierung knüpft die Verfasserin der vorliegenden Arbeit an, indem sie der Stabilität die Melancholie und der Labilität den Humor zuordnet und die beiden ‚Temperamente‘ in ihrer Arbeit durch ausgewählte theoretische Ansätze nuanciert.

Dennoch sei es vorbehalten, dass sich die Verfasserin von den Prämissen der Geopoetik und des ihr zugrundeliegenden *spatial turn* abgrenzt. Dies soll im Folgenden anhand einer unveröffentlichten Magister-Studie<sup>4</sup> zu Stasiuks Werk genauer beleuchtet werden. Die Studie argumentiert vielseitig zugunsten der radikalen Geste einer Kreierung neuer Räume im Werk Stasiuks. Dementsprechend sei zusammengefasst:

- 1) Die Schilderung des (Ost-)Mitteleuropa der 1980er Jahre führt Heller auf eine zivilisatorische Teleologie zurück, die entlang der ‚hochgeschaukelten‘ Begriffe Geschichte und Kultur konstruiert wurde (vgl. Heller 2011: 67). Dementsprechend betrachtet Heller die (Ost-)Mitteleuropa-Debatte als eine schlichte Bemühung um die Anpassung an die westliche Metasprache (vgl. ebd.: 35).
- 2) Die Ost- und Mitteleuropa-Figuration bei Stasiuk wird von Heller als ein Akt der Subversion betrachtet. Dieser vollzieht sich entlang eines latent funktionierenden Raumdiskurses, in dem Kulturgrenzen gezogen werden (vgl. Heller 2011: 5f und 9). Dementsprechend sieht Heller die Werke Stasiuks als eine Bemühung um die neue Zentrum-Peripherie-Bedeutung (vgl. ebd.: 11).

Zu 1) Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit lehnt diese Stellungnahme ab. Es wird im Folgenden mehrfach belegt, dass die (Ost-)Mitteleuropa-Debatte neben ihrem Bekenntnis zur Matrize *high culture* eine eigenständige Orientierung bezweckt hat – unter anderem mit Hilfe ironischer Anspielungen auf die eigene Historizität. Indem eingehender auf die damaligen Essays eingegangen wird, wird die Verfasserin dieses Spiel mit Paradoxien aufzeigen können.

Zu 2) Die Verfasserin weigert sich, die Werke Stasiuks als eine pure Subversion des Mythos der 1980er Jahre zu betrachten. Auch wenn anzunehmen ist, dass sich Stasiuk von der Matrize *high culture* verabschiedet, wird hier mit Hilfe der Kategorie einer ost- und mitteleuropäischen melancholischen Gemeinschaft argumentiert. Diese ruft Stasiuk in seinen Werken ins Leben.

<sup>4</sup> Diese Studie wurde 2011 an der Johannes-Gutenberg-Universität/Mainz vorgelegt. Die Verfasserin bedankt sich bei dem Deutschen Polen Institut Darmstadt für die Bereitstellung dieser Studie.

Somit wird die neue Zentrum-Peripherie-Bedeutung ‚aberkannt‘, und Stasiuks Figurationen werden als eine ästhetisch befestigte ‚verflachte Stelle‘ im gesamten Mitteleuropa-Diskurs gedeutet. Es wird behauptet (und dementsprechend interpretatorisch belegt), dass die Kreierung der mitteleuropäischen Gemeinschaft für die Debatte der 1980er Jahre sowie für Stasiuk wichtig ist, was darauf zu schließen erlaubt, dass es Berührungspunkte bzw. eine Kontinuität zwischen den unterschiedlich geopolitisch bedingten Konjunkturen gibt.

Es ist meines Erachtens nämlich so, dass Stasiuk um den EU-Beitritt Polens eine Überzeugung vorschwebt, die Gemeinschaft unterliege einem Zerfall. Somit kreiert Stasiuk den Mythos einer Niederlage bzw. eines Niedergangs. Jedoch soll diese Krisendisposition – als ein universeller und natürlicher Zustand des Menschen – einer Sublimierung des Mitteleuropäischen dienen. Unter den Verweisen auf dieses mythische Denken ist beispielsweise Stasiuks Anspielung auf *in illo tempore* zu vermerken. *In illo tempore* mit dem Gespür für das Melancholische garantierten dem Ost- und Mitteleuropäischen eine diachrone Perspektive und verschließt es zugleich in einer beinahe sakralen und ewigen Gegenwart. Diese ‚Passivität‘ kennzeichnet sich durch einen gewissen Eskapismus, der nach einem inneren Verständnis strebt.

Die vom Autor mehrmals betonte Wendung in Richtung Geographie wird von mir als ein melancholischer Gestus ausgelegt. Somit zeigt sich die melancholische Veranlagung übergreifender als der *spatial* oder *topographical turn*. Der besagte melancholische Gestus wird anhand mehrerer ‚diskursiven Einheiten‘ dargestellt (beispielsweise anhand des Zugangs zur Geschichte, zu Wahrnehmungskategorien Erstarrung, Raum und Zeit).

Im obigen Abschnitt der Arbeit hat sich die Verfasserin zum Ziel gesetzt, anhand des topographisch ausgerichteten Zugangs zum Werk Stasiuks von dieser interpretatorischen Ausrichtung Abstand zu nehmen. Auf die restliche, zahlreich vorhandene Forschungsliteratur zu Andrzej Stasiuk sowie zu Jurij Andruchovyč, die zum Teil mit den interpretatorischen Ausrichtungen der Verfasserin im Einklang steht, wird in der vorliegenden Arbeit punktuell eingegangen.

### **3. Theoretische und methodische Hintergründe**

Die heutige Verschmelzung der *high* und *low culture* trägt dazu bei, dass die Kultur als eine Determinante jeglicher menschlicher Lebens- und Aktivitätsformen angesehen wird. Der Begriff einer Kultur verweist also auf das Handeln und Denken, beispielsweise das politische Handeln und Denken (vgl. z.B. Burszta 2004a: 31, 42). Unter vielen Verständnispraktiken des Begriffs einer Kultur, beispielsweise den geschichtlich und empirisch erfassten Praktiken (Volks-, National-, Alternativ- oder Gegenkultur, Populärkultur oder auch *high* und *low cul-*

ture) oder den normativen, in denen die Symbole, Zeichen, Stile und Modelle analysiert werden, kann die Kultur auch in ihren psychologischen Mechanismen erkannt werden. Hierfür werden die Fähigkeiten zu Nachahmung, Anpassung und zu Austausch untersucht (vgl. Kłoskowska 1991: 13f).

Die Frage nach Identitätskonstrukten zielt in der Literaturtheorie seit den 1960er Jahren infolge der kulturell orientierten Wende darauf ab, einen ‚Einfluss‘ auf die Gesellschaft und deren Kulturpraktiken zu haben. Stephen Greenblatt weist dementsprechend auf die Anwendbarkeit des Begriffs Kultur in der Literaturwissenschaft hin: Für ihn schwankt die Kultur zwischen Geboten und Einschränkungen, zwischen Lob und Tadel bzw. zwischen Stillstand und Mobilität. Auf der Basis dieser Verworrenheit entsteht ein Ensemble von Praktiken und Bedeutungen (vgl. Greenblatt 1990: 225-229). Um dieses Ensemble in bestimmten Texten zu entschlüsseln, sollen folgende Fragen behandelt werden:

What kinds of behaviour, what models of practice, does this work seem to enforce? [...]  
Upon what social understandings does the work depend?  
What are the larger social structures with which these particular acts of praise or blame might be connected? (Greenblatt 1990: 226)

Die besagte Einflussnahme auf die Kulturpraktiken der Gesellschaft (sprechen wir hierzu über ‚Interventionen‘) wird auch dadurch in die Tat umgesetzt, dass sich die so orientierten Literaturwissenschaftler möglichst interdisziplinär situieren, d.h. aus einer breiten Auswahl von Methoden Impulse beziehen (zu diesem Prinzip vgl. zum Beispiel Markowski 2007a: 521). Beispielsweise sprach sich Aleksander Fiut 1995 dafür aus. Er äußerte die Vermutung, dass das ‚Pendeln‘ zwischen Ästhetik, Soziologie, Kulturanthropologie und Sozialpsychologie die vage Kategorie einer Identität effizienter erhellen kann als zum Beispiel das systematische Durchdenken der Krise des postmodernen Subjekts. Im Band *Die Frage nach der Identität (Pytanie o tożsamość)* inszeniert Fiut Gegenüberstellungen der literarischen Mentalitäten, sucht nach Quellen der kollektiven Identität in Ostmitteleuropa – beispielsweise, indem er deklariert, dass er absichtlich in seinen mäandernden Reflexionen ausgesuchte Motive zurückkehren und somit hervorstechen lässt (vgl. Fiut 1995: 7-11).

In den *Cultural Studies* kommt jene ästhetische Autonomie abhandeln, die der Literatur früher den privilegierten Status unter den Kulturtexten gesichert hat. Die *Cultural Studies* als literaturwissenschaftliche Methode schweifen vom akademischen Neutralitätsprinzip ab: Jede – auch ästhetisch motivierte Bedeutung – wird in den Interpretationen der *Cultural Studies* mit einem vom Subjekt angestrebten gesellschaftlichen Konstrukt in Verbindung gebracht. Die Literatur wird somit lediglich zu einem der kulturellen Orientierungspunkte. Es sind die Bezüge

des literarischen Werks zu den kulturellen und politischen Kontexten, die in den *Cultural Studies* zum Forschungsgegenstand werden, und nicht das literarische Werk an sich. Diese Bezüge werden so weit vergegenständlicht, dass das literarische Werk aus dem Kulturumfeld nicht mehr extrahiert werden kann (vgl. zum Beispiel Markowski 2007a: 521f).

Der theoretische und methodische Hintergrund dieser Arbeit liegt in der psychologischen und diskursanalytischen Erfassung der Kulturidentität (im Kontext des „Europa der verschiedenen Geschwindigkeiten“<sup>5</sup>), in der methodischen Pluralität und in der Erfassung des literarischen Textes als eines vielschichtig verquickten Kulturtextes. Hierzu werden keine Unterscheidungen in Bezug auf die literarische Gattung getroffen. So wird sowohl anhand der Essays in den 1980er Jahren, der gattungstechnisch eklektischen Reiseskizzen Stasiuks und der Romane Andruchovyčs argumentiert.

An dieser Stelle wird dem Widersacher eines derartigen methodisch-theoretischen Zugangs das Wort erteilt. Andreas Ohme befasst sich mit der Frage nach dem literaturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn, den man aus dem kulturologischen Konstruktivismus schöpfen kann. Gezielt fragt er danach, ob die Erforschung der mitteleuropäischen Identitätskonstrukte der slawischen Philologie die fachspezifische Legitimation und Selbstständigkeit entziehen kann (vgl. Ohme 2010: 274).

Ohme geht in seiner Argumentation insbesondere auf den Essay ein, der als ein natürlicher Ort für die Mitteleuropa-Spekulation gilt. Allein schon die gattungstheoretische Befindlichkeit des Essays erweise sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als zu vage: Der Essay bevorzuge den meditativen bzw. argumentativen Standpunkt – diese nichtfiktive Art der Aussage rückt den Essay in die Nähe von Wissenschaft. Die Subjektivität der Aussage und die Abwendung vom Definitorischen berauben jedoch gleichzeitig den Essay der Merkmale einer wissenschaftlichen Erörterung. Diese zwitterhafte Befindlichkeit sollte laut Ohme den Essay aus dem Interessenbereich der Literaturwissenschaft ausschließen. Der Mitteleuropa-Essay bietet darüber hinaus wegen seiner durchweg nur punktuellen Bedingtheit zu wenig Raum für Ästhetik und somit zu wenig Raum für Literatur (vgl. Ohme 2010: 275-277).

<sup>5</sup> Die Idee eines „Europa der verschiedenen Geschwindigkeiten“ geht auf die 1980er Jahre zurück. Die Befürworter des Konzepts plädierten für eine differenzierte und abgestufte EU-Integration. Das Modell hat seitdem verschiedenste Phasen und Umsetzungen erlebt: Stark diskutiert wurde es unter anderem 2004, im Jahr der massiven EU-Erweiterung gen Osten und Süden. Dieses angeblich nur politisch-technische Konzept spiegelt vor allem unterschiedliche geschichtliche Entwicklungen und Mentalitäten auf dem europäischen Kontinent wider. Manche Parolen aus den damaligen Debatten, wie das besagte Europa mit seinen unterschiedlichen Geschwindigkeiten oder auch „Kerneuropa“ um Deutschland und Frankreich, werden in dieser Arbeit überwiegend als kulturgeschichtliche Metaphern verwendet.

Es handelt sich also bei Ohmes Erwägungen um eine Abwehr gegen die Auflösung des literarischen Werks im Netz verschiedener kultureller Diskurse – diese Abwehr vollzieht er am Beispiel des Sujets Mitteleuropa (vgl. Ohme 2010: 289). 2010 spielt Ohme also auf den Streitgegenstand der poststrukturalistischen Wende der 1960er Jahre an: Soll die Literatur entweder als eine Wortkunst oder ein Übergangsmedium zu anderen gesellschaftlichen Bereichen gesehen werden? Soll die Literaturtheorie systematisch das Wesen der Literatur und die Methoden ihrer Analyse erhellen oder soll sie von vielerlei anderen außerliterarischen Theorien und Diskursen (zum Beispiel Psychologie, Politik, Philosophie, Kulturanthropologie, Kunstgeschichte) bereichert werden?

#### **4. Zum Aufbau der Arbeit**

Die Arbeit befasst sich zunächst ansatzweise mit der Mitteleuropa-Frage (Kapitel I: „Skizze zur Mitteleuropa-Frage“). Es wird in diesem Kapitel zunächst auf das Dasein im Dazwischen in Abhängigkeit von sozialgeschichtlichen Erscheinungen eingegangen. Darüber hinaus wird ein ‚gedankliches Raster‘ in Bezug auf die (Ost-)Mitteleuropa-Debatte der 1980er Jahre geboten. Hierzu werden Fragen ausdifferenziert, entlang derer die Essayisten ‚getagt‘ haben.

Im Folgenden, im Kapitel II „Die Faktoren Geschichte, Erstarrung, Zerfall, Zeit...“ kommen die ‚melancholischen diskursiven Einheiten‘ zur Geltung. Insbesondere der Teil „Geschichte“ befasst sich mit der Fortsetzung der Motive der 1980er Jahre. Die Teile „Erstarrung“, „Zerfall“ und „Zeit“ argumentieren überwiegend motivtechnisch zugunsten der melancholischen Auffassung von Stasiuks Werken. Die Beleuchtung der melancholischen Schreibweise bzw. der melancholischen literarischen Geste wird im Kapitel III („Der melancholische Ästhetisierungstyp bei Andrzej Stasiuk“) fortgesetzt. Das Kapitel dient einer Verstärkung der These, Stasiuk bediene sich der melancholischen literarischen Disposition, indem zum Beispiel der poetologische Vorschlag einer ‚Textsuspension‘ geboten wird.

Im Kapitel IV befasst sich die Verfasserin mit der Dichotomie zwischen dem Gemeinschaftlichkeitsabbruch und -aufbau im europäischen Kontext, die sie aus der gemeinsamen Publikation Stasiuks und Andruchovyčs *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa* herausliest. Die erarbeitete Dichotomie basiert auf der Dichotomie zwischen der Melancholie und dem Humor.

Kapitel V („Jurij Andruchovyčs ost- und mitteleuropäische Ideenwelt“) geht zunächst auf frühere Werke Andruchovyčs ein: *Moscoviada* (*Московиада*, 1993, dt. 2006) und *Perversion* (*Перверзія*, 1996, dt. 2011) ein. Somit wird es möglich, auf Andruchovyčs Gemeinschaftsauf-

bau im europäischen Kontext hinzuweisen. Dies wird mittels Andruchovyčs literarischer Darstellung der städtischen Schauplätze (Moskau und Venedig) erwogen. Im Nachhinein wird die ‚Humor-Grammatik‘ bzw. die humoristische literarische Geste Jurij Andruchovyčs in *Zwölf Ringe* erörtert. Im Kapitel VI („Jurij Andruchovyčs Ästhetisierungstyp: humoristische Plastizität“) werden poetologische Typologien entwickelt, um diese Grammatik zu veranschaulichen. Einige Verwendungen der stilistischen Figuren bei Stasiuk und Andruchovyč (beispielsweise des Aufzählens) werden miteinander verglichen, um die beiden Zugangsweisen zur Ost- und Mitteleuropa-Frage erneut hervorzuheben. Zum Schluss werden die Ergebnisse zusammengefasst.

## I. Skizze zur Mitteleuropa-Frage

### I.1. Bemerkungen zum Dasein im Dazwischen

Die geographischen, politischen und kulturellen Parameter sind in allen Regionen Europas unterschiedlich definiert und daher immerfort zur Diskussion gestellt. Ein Beispiel aus einer langen Reihe dieser Parameter: die ambivalente Koexistenz mit Russland. Einerseits im Lichte gemeinsamer Tradition: Diese wurde nicht nur auf der griechisch-römischen und jüdisch-christlichen, sondern auch auf der neuzeitlichen und der postmodernen Basis aufgebaut. Eine grobe Auflistung der in verschiedenen Epochen unterschiedlich aber immerhin in Erscheinung tretenden Phänomene würde aus folgenden Punkten bestehen: Elemente des aufrechterhaltenen Feudalismus, Aufklärung, Modernisierung, Romantik, Kapitalismus, Imperialismus und Kolonialismus, Industrialisierung, Nationalismus, Totalitarismus, Sozialismus.

Andererseits wird jedoch immer wieder über die grundlegende Unvereinbarkeit der Charaktere von *sarmatia europea* und *sarmatia asiatica* reflektiert. Auf jene ptolemäische Unterscheidung berief sich beispielsweise am Anfang des 16. Jahrhunderts der Rektor der Krakauer Jagiellonen-Universität, Maciej Miechowita. Im Rahmen dieser Teilung folgte die Grenzscheide Eurasiens dem Lauf des Flusses Don. Diese Grenze wurde infolge der Okzidentalisation Russlands im Laufe des 18. Jahrhunderts bis zur Gebirgskette Ural verschoben. Es lässt sich jedoch heute behaupten, dass sowohl die Geschichte der UdSSR als auch die Politik Vladimir Putins (besonders ab 2014) die alte Teilung des Ptolemäus restituieren. In Bezug auf die Wahrnehmung der östlichen Grenze Europas erwähnt somit Norman Davies das Konzept einer geschichtlichen „Gezeitentheorie“ (Davies 1998: 11-14).

Europa ist durch seine zahlreichen historischen ‚Subkulturen‘ konstituiert. Sie lassen sich anhand der geschichtlich-zivilisatorischen, inzwischen zu Phantomgrenzen gewordenen Trennungslinien und Kreisen aufzeigen. Chronologisch betrachtet ist es der horizontale römische Limes, nachfolgend die Vertikale zwischen der westlichen römisch-katholischen und der östlich-orthodoxen Kirche, die Tragweite der osmanischen Herrschaft und der Einflussbereich des Protestantismus und der unierten Kirche. Es sind aber auch weitere Phänomene: die Ausstrahlung der französischen Kultur und Sprache im 18. und die Ausdehnung der englischen Indust-

rialisierung im 19. Jahrhundert. Im 20. Jahrhundert sind es der Gürtel einer „Misere der Kleinstaaterei“<sup>6</sup> und die historische Grenzscheide: der Eiserne Vorhang (vgl. Davies 1998: 18). Einige dieser Grenzen werden seit dem besagten Jahr 2014 im Rahmen der militärischen Interventionen aufs Neue und doch in anderen Konstellationen gezogen.

Als Zivilisation der Mitte werden diejenigen Gebiete Europas bezeichnet, die aufgrund ihrer zentralen Lage von all diesen geschichtlich-kulturellen Formationen betroffen waren und daher eine Reihe geschichtlicher Situationsgemeinschaften aufweisen können. Aleksander Fiut sagt:

Gdyby wyobrazić sobie fizyczną mapę całej Europy, na którą ktoś nakłada kolejno przezroczyste klisze, które zaznaczają kolejno wpływy Rzymu i Bizancjum, języka łacińskiego i staro-cerkiewno-słowiańskiego, katolicyzmu i prawosławia, obrysowując obszary upadłych królestw i minionych imperiów, położenie poszczególnych grup narodowościowych i skupiska religijne, nie mówiąc o zasięgu komunizmu – w pewnym momencie linie zaczną się zamazywać i gmatwać. To bez wątpienia właśnie tu. Tu, gdzie największe pogmatwanie i zagęszczenie, mieści się Europa Środkowa. (Fiut 1999: 8)

Stellen wir uns eine physische Landkarte Europas vor, auf der sich transparente Platten überlappen, die nacheinander für die römischen und byzantinischen Einflüsse stehen – ebenso für die lateinischen und altkirchenslawischen sprachlichen Einflüsse. Diese Platten grenzen die Konturen der herabgesunkenen Reiche und vergangenen Imperien, die Lage bestimmter National- und Religionsgruppen ab. Ganz zu schweigen von der Reichweite des Kommunismus. An einem bestimmten Zeitpunkt verschwimmen und verwickeln sich die Linien. Zweifellos ist es genau da. Wo die größte Verwicklung und Verdichtung ist, da befindet sich Mitteleuropa. (Fiut 1999)<sup>7</sup>

In Abhängigkeit davon, welche dieser Situationen gerade als Bezugspunkt dient, wird die inkohärente Mitteleuropa-Erfahrung jeweils neu definiert.

Im Kreis der ehemaligen Satellitenstaaten und Sowjetrepubliken – im ostmitteleuropäischen Kreis – werden zahlreiche Subkulturzentren differenziert (vgl. dazu Kłoczowski 2000: 7-20): Es wird die Ähnlichkeit und doch Unterschiedlichkeit der Schicksale Weißrusslands und der Ukraine hervorgehoben. Polen, Tschechien, Ungarn und auch die Slowakei (die V4) werden oft als Kern Ostmitteleuropas bezeichnet. Das gemeinsame geschichtliche Erbe der heutigen Gebiete Polens, der Slowakei, Ungarns, der Ukraine, Weißrusslands, aber auch Russlands prägt dagegen der späte sogenannte zweite Feudalismus (auch als innerer Kolonialismus bezeichnet), der neben mangelnder Modernisierung dazu beitrug, dass diese Länder damals das Etikett der Bauerngesellschaften bekamen. Die Gebiete des heutigen Polens und zum Teil auch der Ukraine und Weißrusslands nahmen an einem anderen historischen Projekt teil, nämlich an dem

<sup>6</sup> Ich berufe mich hier auf den Buchtitel des ungarischen Politikwissenschaftlers István Bibó *Die Misere der osteuropäischen Kleinstaaterei* (1946). Es wurde in diesem Buch das Wesen der unsicheren Staatsgebilde in der Zwischenkriegszeit geschildert (vgl. Bibó 1992).

<sup>7</sup> Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der Zitate von der Verfasserin dieser Arbeit.

polnisch-litauischen Staatsgebilde, dessen liberale Beschaffenheit im 16. Jahrhundert den Mythos des ostmitteleuropäischen *commonwealth* initiierte. Im Umkreis Ungarns und der Slowakei bildet sich zugleich ein weiterer kulturgeschichtlicher Kreis mit Kroatien und dem rumänischen Siebenbürgen. Rumänien und Moldawien eröffnen zusammen mit Serbien und Bulgarien ein weiteres Feld der historischen Gemeinschaft, d.h. das Feld des südosteuropäischen Elements, das dem russisch-orthodoxen und auch dem osmanischen Druck unterlag. Für eine weitläufige Klammerwirkung sorgt hier bis heute außer der postsowjetischen auch eine andere postimperiale Gegenwart – die der k.u.k.-Monarchie und -Nostalgie. Die Herrschaft der Habsburger bezieht zusammen mit der zerstreuten preußisch-deutschen Anwesenheit das germanische Element in die Mitteleuropa-Geisteshaltung ein und gilt als einer ihrer transnationalen Bausteine. Wobei auch die Kontakte mit der englischen und französischen Kultur hier eine lange Tradition haben. Auch der kulturelle Beitrag der Juden, Sinti und Roma, Tataren bzw. Armenier kann nicht übersehen werden (vgl. dazu Kłoczowski 2000: 7-20).

Es ist die europäische Ordnung im 19. Jahrhundert, die im mitteleuropäischen Kollektivkulturgedächtnis als eine Erfahrung des Daseins im Dazwischen auf Dauer haften blieb. Europa wurde damals ausschließlich mit dem imperial gefärbten angelsächsisch-romanisch-germanischen Element versehen. Im Osten spielten sich die zwischendurch zur historischen Tradition gewordenen russisch-europäischen ‚Täuschungsmanöver‘ ab. Zwischen Russland und Europa gab es eine kolonisierte *terra incognita*. Die historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts vertieften die Groteske der ostmitteleuropäischen Lage und wandelten sie für die Ostmitteleuropäer in einen existenziellen, permanenten, beinahe ‚subkutan‘ spürbaren Zustand um. Dieser Sachverhalt hat zusammen mit den absurden totalitären Lebensverhältnissen dazu geführt, dass im Mitteleuropa-Diskurs von einer Postmoderne *avant la lettre* gesprochen wird. In der Postmoderne genießt die Kategorie des *in between* einen besonderen Status.

Die obigen Passagen umreißen die Kontroverse um den Terminus Mitteleuropa. Im Nachhinein kommt ein Versuch, ihn auf einen simplen gemeinsamen Nenner zu bringen: Die Existenz im Zwischenraum kann als eine allumfassende Erfahrung im Mitteleuropa-Diskurs gelten. Sie scheint universell genug zu sein, um als Ausgangspunkt für die wissenschaftlichen Exkurse über die mentale Beschaffenheit eines Ostmitteleuropäers zu dienen. Das Gespür für die Lage im Dazwischen entwickelt sich auf der Grundlage der Ost-West-Dichotomie. Hierbei entsteht eine Reihe von Dilemmata in Bezug auf die Region: Ist sie als ein Zentrum zu betrachten oder als eine Peripherie? Vielleicht kann sie als ein provinzielles Zentrum gekennzeichnet werden? Die Dissidenten der 1980er Jahre wollten Mitteleuropa als eine versteckte, aber doch zentral

gelegene Quelle für das ‚wahre Europa‘ sehen. Stasiuk und Andruchovyč verlegen den Schwerpunkt dieses Auslegungsbereiches in die Richtung eines ‚postkolonialen Zwischenraums‘, was in größerem Umfang in einer Unbestimmbarkeit resultiert (vgl. etwa Kliems 2011: 208f).

## **I.2. ‚Gedankliches Raster‘ der (Ost-)Mitteleuropa-Debatte der 1980er Jahre**

Fiut differenziert drei entscheidende Merkmale der Debatte der 1980er Jahre, die die Wahrnehmung des Terminus Mitteleuropa in späterer Zeit beeinflusst haben. Erstens ist es die Betonung der eigenen Zugehörigkeit zum zivilisatorischen und kulturellen Kreis Westeuropas. Russland wurde gleichzeitig ausschließlich als eine ‚antieuropäische Einöde‘ gesehen. Zweitens ist es die nicht selten kasuistische Suche nach einem gemeinsamen Nenner der Nationen der ostmitteleuropäischen Region. Als eine Basis zur Erkundung der Gemeinsamkeiten galten vor allem die historischen Ereignisse. Das dritte Merkmal hängt mit dem Obigen zusammen: Fiut bezeichnet es als eine „retrospektive Utopie“ bzw. als eine „kompensierende historische Fiktion“ (Fiut 1999:10), die die vergangenen Reiche und Staaten idealisierte.

Diese drei Merkmale spiegeln sich in der mitteleuropäischen Literatur wider. Diese weist laut Fiut folgende Charakteristika auf: Mangel an Akzeptanz der eigenen weit gefassten Randstellung, das Gespür für die Beweglichkeit jeglicher Grenzen und die problematische Identität. Zumal erweist sich das Problematische an der Identität als vielschichtig. Fiut betrachtet es auf zweierlei Weise: Primär als ein Rätsel, das man lösen soll, sekundär aus der Perspektive der erreichten Lösung, die wegen ihres hypothetischen Charakters trotzdem zur Übergangslösung wird. Der hypothetische Charakter rührt daher, dass die verschiedensten Konstellationen der Symbole zur Geltung gebracht werden. Eine weitere Problematisierung und zugleich Gefährdung in der Identitätsgestaltung bilden für Fiut allerlei Homogenisierungen (vgl. Fiut 1999: 9, 13 und 24f).

In Bezug auf die (Ost-)Mitteleuropa-Debatte bietet die Verfasserin der vorliegenden Arbeit ein gedankliches Raster, das aus vier Leitfragen besteht, um die die essayistische Polemik kreiste:

- 1) Fast alle Beteiligten bemühten sich um eine allgemeine, sehr oft stark metaphorisierte Definition der Mitte Europas.
- 2) Darüber hinaus beschäftigten sich die Essayisten mit der Wahrnehmung der Geschichte in der Region.
- 3) In Anlehnung daran entstanden oft Vorschläge für den Aufbau einer mitteleuropäischen Schicksalsgemeinschaft.

- 4) Einen privilegierten Platz belegte in den Texten die Erörterung der archetypischen ostmitteleuropäischen ‚Rückständigkeit‘ und die damit verbundene Tendenz zur Sublimierung jener historischen Zone.

Hier essayistische Ausführungen, die das Obige belegen:

Zu 1) Im Essay „Über unser Europa“ („O naszej Europie“, 1986) verweist Czesław Miłosz (1911-2004) darauf, dass Mitteleuropa außerhalb der Landeskunde und Geopolitik zu finden sei. Für ihn bedeutet Mitteleuropa eine „Geistes- oder Denkhaltung“, „Sensibilität“ oder „Linie mentaler Aktivität“, einen „Glaubensakt“, ein „Projekt“ (Miłosz 1986: 3f, 10). Dieser ‚Transfer‘ Ostmitteleuropas in die Sphäre des Geistes führt natürlicherweise zur Labilität und allgemeinen Unschärfe des Diskurses. Diese lässt sich auf die Spannungen zwischen der spürbaren charakterologischen Einheit der Region und ihrer gleichzeitigen angeborenen Vielfalt zurückführen. Im Essay „Der Traum von Mitteleuropa“ (1986) verdeutlicht György Konrád (1933-2019) diese Abstraktheit, indem er die damalige ostmitteleuropäische Lage als einen Auslöser für die „blocktranszendente Philosophie der paradoxen Mitte“ (Konrád 1986: 88 und 90) sieht. Diese möchte er als einen „Geheimtipp von avantgardistischem Interesse“ (ebd.: 89) für das gesamte Europa sehen. Die Ostmitteleuropäer sind für den ungarischen Essayisten eine „phantastische und groteske Menge von starken und halsstarrigen Subjekten“ (Konrád 1986: 90), die sich infolge der Teilung des Kontinents beinahe persönlich verwundet fühlen.<sup>8</sup>

Zu 2) Adam Zagajewski (\*1945) äußert sich im Essay „Die hohe Mauer“ („Wysoki mur“, 1984) zur Wahrnehmung der Geschichte in Polen seit 1945. Die Hauptthese lautet, dass infolge des ‚kommunistischen Experiments‘ die Geschichte im Osten durch eine „geschichtliche Spannung“ ersetzt wurde (Zagajewski 1986: 39 und 53). Eine ‚normale Geschichte‘ wird von Zagajewski mit dem westeuropäischen Kampf mit der Inflation und Arbeitslosigkeit assoziiert bzw. identifiziert – mit der öffentlichen Auseinandersetzung mit gesellschaftlich-ökonomischen Herausforderungen also. In Ostmitteleuropa gibt es in diesem Sinne keine Geschichte.

<sup>8</sup> Heute ist die Europa-Zugehörigkeit eines Musterlandes aus der Region – Ungarn – noch komplexer und vor allem paradoxer geworden. In den 1980er Jahren wartete das Land, verkrochen in seiner geschichtlich bedingten Opferrolle, auf eine Wiedervereinigung mit Europa und nahm sich selbst in dieser Erwartung mehr europäisch wahr als Europa sich selbst. Heute meldet sich die immer mehr instrumentalisierte nationale Homogenität der ungarischen Gesellschaft zu Wort und legitimiert den entsprechenden Umgang mit den syrischen Flüchtlingen. Dazu finden wir eine Aussage des inzwischen 80 gewordenen Konrád: Einer italienischen Tageszeitung sagte er, wie Anna Frenyó im deutschen Tagespiegel berichtet: „[...] auch wenn Orbán eine gefährliche autoritäre und antidemokratische Politik betreibt, habe er recht damit, die Grenzen von Schengen ‚vor diesem Tsunami‘ zu verteidigen. Statt Ungarn anzuprangern, sollten die Kritiker aus Deutschland und Europa lieber über die spezifische Lage des Landes nachdenken“ (Frenyó 2015). Ohne sich in diese Sachverhalte an dieser Stelle zu vertiefen, lässt sich erneut andeuten, dass die Ukraine-Krise 2014 und die Flüchtlingskrise 2015 eine vollkommen neue Etappe im Mitteleuropa-Diskurs, aber auch natürlich im gesamten Europa-Diskurs, eröffnen.

Das Politbüro kümmert sich darum, dass der Stillstand bestehen bleibt. Der Geist der Geschichte ist phlegmatisch und verlogen geworden. Und die „geschichtliche Spannung“? Sie besteht darin, dass sich die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen bzw. auch geschichtsphilosophischen Problematiken ausschließlich in einigen Köpfen abspielt – zum Beispiel in denen der Künstler. Sie spielt sich in der Öffentlichkeit nicht ab. Dies resultiert in antihistorischen bzw. ahistorischen Haltungen (vgl. Zagajewski 1986: 41 und 52-54). Die Kategorie des künstlerischen Ausdrucks dient der Erklärung des Zustands einer „geschichtlichen Spannung“:

Ci, co zajmują się ekspresją mogą czasem, przez nieuwagę, lekceważyć życie historyczne. Z różnych bardzo powodów. Ekspresja w żmudnym procesie obróbki istnienia jest jak ostatni i decydujący szlif; nadanie nazwy przesądza o ostatecznym kształcie bytu. Każdy godny swej profesji artysta zna pewien szczególnie moment, moment swobody, kiedy twórca [...] może wyzwolić swoim dziełem radość albo smutek [...]. I właśnie ta swoboda, mająca w sobie coś nihilistycznego [...] bije pracownikom ekspresji do głowy jak woda sodowa. Ekspresja to rzecz wiadoma, jest nicością i soczewką bytu [...]. Jest prawie niczym, a dokonuje cudów. Lecz potrzebuje słońca! [...] Byt jest więc ekspresji szalenie potrzebny – podobnie jak historia. (Zagajewski 1984: 35)

Wer sich mit dem Ausdruck befaßt, der mag bisweilen, durch eine Unachtsamkeit, das historische Leben vernachlässigen. Aus ganz verschiedenen Gründen. Der Ausdruck ist im mühseligen Bearbeitungsprozeß des Seins so etwas wie der letzte und entscheidende Schliff; die Namensgebung bestimmt über das endgültige Dasein des Seins. Jeder Künstler, der seines Berufs würdig ist, kennt den gewissen Moment, jenen Augenblick der Freiheit, wenn der Schöpfer [...] mit seinem Werk Freude oder Trauer erzeugen kann [...]. Und gerade diese Freiheit, die etwas Nihilistisches hat [...], steigt den Ausdruckschaffenden wie Sodawasser zu Kopf. Der Ausdruck, das weiß man, ist ein Nichts und der Brennpunkt des Seins. [...] Er ist so gut wie nichts und wirkt doch Wunder. Aber er braucht Sonne! [...] So ist das Sein dem Ausdruck sehr vonnöten – ähnlich wie die Geschichte. (Zagajewski 1986: 56f)<sup>9</sup>

Zu 3) Viele von den Debattierenden der 1980er Jahre betonen, wie riskant es ist, eine mitteleuropäische Schicksalsgemeinschaft zu kreieren, doch jeder findet zugleich ein Motiv, sei es in der Geschichte, sei es in der Kunstgeschichte oder in der Architektur, welches zur Schilderung dieser Schicksalsgemeinschaft führen kann.<sup>10</sup> Der Serbe Danilo Kiš (1935-1989) sieht in seinem Essay „Mitteleuropäische Variationen“ aus dem Jahre 1986 diese Schicksalsgemeinschaft gerade in der Suche nach ihrer Legitimität und in der dieser Suche zugrunde liegenden Entfremdung – einer „Nicht-Authentizität“ bzw. Ambivalenz (vgl. Kiš 1994: 59 und 77).

<sup>9</sup> Das Melancholische bei Andrzej Stasiuk kann gerade als ein Erbe der damaligen ‚Expression‘ betrachtet werden. Stasiuk belebt sie in den Zeiten der freien Marktwirtschaft wieder, unter anderem, um mit dem Gespür für die von ihm breit ausgemalte ost- und mitteleuropäische Nichtigkeit spielen zu können.

<sup>10</sup> Aleksander Fiut beruft sich auf Timothy Garton Ash, der die Suche nach einer gemeinsamen Basis Mitteleuropas kritisiert und die einzige rekonstruierbare Gemeinsamkeit auf die Erfahrung des Kommunismus zurückgeführt hat (vgl. Fiut 1999: 14).

Zu 4) Die Quelle für die ostmitteleuropäische ‚Rückständigkeit‘ wird meistens in einem nicht erfüllten Anspruch auf die eigene Geschichte gesucht. Damit sind das ‚absolute Dazwischen‘ und die imperiale Abhängigkeit gemeint. Darauf folgt, so der Tscheche Josef Kroutvor (\*1942) im Essay „Mitteleuropa: Anekdote und Geschichte“ („Potíže Střední Evropy: anekdota a dějiny“, 1979), eine gewisse Historizität, die sich in Form einer ‚mentalen Beschränktheit‘, eines ‚Lebens ohne Idee und ohne Pathos‘, der ewigen Unreife und der besonderen Vorliebe für das Private manifestiere (vgl. Kroutvor 1990: 62f).

Diese ‚Rückständigkeit‘ kann aber auch vollkommen anders betrachtet werden – Zagajewski sieht sie in der einfachen und fast kindlichen Begeisterung für die Europa-Idee als ein kulturelles Erbe im Sinne einer *high culture* (vgl. Zagajewski 1986: 57f). Bei der Definition dieses Erbes bedient sich Hugh Seton-Watson (1916-1984) – ein westeuropäischer Mitstreiter – 1985 im Aufsatz „Was ist Europa, wo ist Europa? Von der *mystique* zur *politique*“ ("What is Europe? Where is Europe? From Mystique to Politique") des französischen Wortes *mystique*, welches er aber in dem Essay mit *enthusiasm* in Verbindung bringt (vgl. Seton-Watson 1985: 9). In Bezug auf die volksdemokratische Treue zur europäischen *mystique* sagt er:

This is of course a myth – by which I mean a sort of chemical compound of truth and fantasy. The absurdities of the fantasy need not obscure the truth; and whether admirable or not, any complex of ideas which gets a powerful hold over whole peoples is historically and politically important. (Seton-Watson 1985: 14)

Es ist natürlich ein Mythos – ich meine dabei eine chemische Verbindung aus dem Wahrhaften und Phantasie. Die Absurditäten der Phantasie müssen nicht das Wahrhafte verschleiern; und doch – egal ob bewunderungswürdig oder nicht, jeder Komplex von Ideen, der einen mächtigen Einfluss auf ganze Völker erhält, ist geschichtlich und politisch bedeutend. (Seton-Watson 1985)<sup>11</sup>

Die Sublimierung als ein psychisches Phänomen steht im Allgemeinen für einen Trieb, der von der Kultur aufgezwungen wird. Im kollektiven Kontext bedeutet die Sublimierung, eine sozialisierte Psyche herzustellen – zwischen dem Privaten und dem Gesellschaftlichen entsteht in diesem Prozess eine Berührungsfläche (vgl. Castoriadis 1984: 514f). Es ist interessant zu sehen, wie in der (Ost-)Mitteleuropa-Essayistik der 1980er Jahre die Kultur selbst, gefasst als ein Speicher der Werte, also im Sinne einer *high culture*, unmittelbar zum Trieb der Sublimierung und zu einer mit dieser Sublimierung einhergehenden ostmitteleuropäischen Sozialisation wurde. Piotr Millati deutet an, dass es in der (Ost-)Mitteleuropa-Essayistik der 1980er Jahre infolge der Abwesenheit Ostmitteleuropas im europäischen Kontext zur Verabsolutierung der Kultur

<sup>11</sup> Aus dieser ‚chemischen Verbindung‘ wurden laut Zagajewski hinter dem Eisernen Vorhang alle neuen Einflüsse (zum Beispiel die der Homosexuellen- und feministischen Bewegung) destilliert und ausgeschlossen (vgl. Zagajewski 1986: 49). Dieses Phänomen kann in dieser Arbeit nur am Rande angesprochen werden.

als einer Identitätsstiftung Mitteleuropas kam. Nachdem Mitteleuropa infolge des Jalta-Abkommens ‚abhandengekommen‘ war<sup>12</sup>, wurde sein ontologischer Status in den 1980er Jahren mittels dieser Kultur-Vergöttlichung weiter ‚entrealisiert‘ (Millati 2008: 173).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Vgl. die Parole des ‚entführten Westens‘ Milan Kunderas (1986).

<sup>13</sup> In Stasiuks Mythologie steigert sich diese ‚Entrealisierung‘ durch das textuelle Spiel mit der Unwirklichkeit bzw. mit dem Mangel an Offensichtlichkeit oder mit dem Traum und Phantasie in eine quasi-metaphysische Maßlosigkeit (vgl. Millati 2008: 180-183).

## II. Ideenwelt Ost- und Mitteleuropas bei Andrzej Stasiuk: die Faktoren Geschichte, Erstarrung, Zerfall, Zeit [*Jadąc do Babadag* (2004) und *Fado* (2006)]

### II.1. Einführung in das Thema Melancholie

Im vorliegenden Kapitel wird die ‚Oberfläche‘ (Untersuchung der melancholischen Motive) des melancholischen Konstrukts von Stasiuk besprochen. Die vier im Gange der Analyse differenzierten diskursiven melancholischen ‚Ereignisse‘ zeigen sich in den literarischen Abbildungen des rudimentären Geschichtsbewusstseins (Diachronie), der menschlichen Erstarrung, des räumlichen Zerfalls und der Zeitwahrnehmung (Synchronie).

Durch diese Motive leuchten noch andere Phänomene durch, die Stasiuk wiederholt literarisch erkundet und die in dieser Arbeit als ein Deutungstoff immer wieder zurückkehren. Es wird aufgezeigt, wie Stasiuk:

- 1) eine melancholische Gemeinschaft seiner Ost- und Mitteleuropäer ins Leben ruft. Dabei soll in Betracht gezogen werden, inwiefern das Kreieren dieser Gemeinschaft in Stasiuks Werk eine therapeutische Rolle für die Region spielt. Indem sich entsprechende Verständigungsmittel während des Schreibprozesses entfalten, ist es vermeintlich möglich, der Melancholie zu entkommen. Das Bindungsgefühl mit dem realen oder imaginativen Nächsten, d.h. in einer mehr oder weniger realen Gemeinschaft, spielt hier eine entscheidende Rolle;
- 2) darüber hinaus ist bei Stasiuk eine starke Neigung zur Betonung der quasi-transzendenten Ursprünglichkeit<sup>14</sup> und Archaik (benachbarte Kategorien: Tribalisierung, aber auch ‚triebhafter Verhaltensweise‘) der von ihm kreierten ost- und mitteleuropäischen Wirklichkeit präsent, was im Zusammenhang mit dem mythischen Denken bzw. mit einer gewissen ‚Poetik des Ganzen‘ auftritt;
- 3) auch die Ästhetisierung als ein Betrachtungsmodus durch die Sinneserfahrung unter besonderer Berücksichtigung des ‚Schönen‘ und die Nutzung dieser Betrachtung zur explorativen Erhellung einer lebensgeschichtlichen Situation (vgl. Lyotard 1987: 13) wird vom Autor oft zur Sprache gebracht;

<sup>14</sup> Die Benutzung der Begriffe Metaphysik und Transzendenz läuft hier nicht auf philosophische Konnotationen hinaus. Diese Begriffe sollen ausschließlich auf die Tatsache hinweisen, dass Stasiuk seine Gemeinschaft der Ost- und Mitteleuropäer in die Sphäre einer ‚selbstentworfenen Spiritualität‘ entsendet. Daher werden diese Begriffe oft mit dem Adverb quasi- oder dem Präfix pseudo- auftreten.

Es wird also ein Versuch unternommen, das literarische Universum des Autors in unterschiedliche Bestandteile zu zerlegen, um sie in meiner Auslegung mit Hilfe der „Melanchologie“<sup>15</sup> wieder zusammenzufügen. Als eine theoretische Basis der melancholischen Hintergründe werden ausgewählte Beiträge der kanonischen bzw. bereits im kulturellen Gedächtnis verwurzelten Theoretiker (zum Beispiel Sigmund Freud, Walter Benjamin, Julia Kristeva) in Anspruch genommen.

## II.2. Zur Wahrnehmung der Geschichte

*Podejrzewam, że wyobraźnia historyczna  
zawsze karmi się pamięcią zbiorową i poczuciem zagrożenia.*

*Ich habe den Verdacht, dass sich das historische Vorstellungsvermögen  
immer vom kollektiven Gedächtnis und vom Bedrohungsgefühl ernährt.*

Czesław Miłosz, „O naszej Europie“ („Über unser Europa“)

### II.2.1. Melancholie und Geschichte: allgemeine Betrachtung

Die Melancholie ist wegen ihres individuellen Charakters jenseits jedes historischen Kontextes zu bedenken (vgl. Klibansky et al. 1990: 11). Die Interaktion zwischen Geschichte und Melancholie präsentiert sich jedoch problematischer. So zieht etwa Marek Bieńczyk völlig andere Schlussfolgerungen. Ihm zufolge ist die Melancholie seit der Romantik unwiderruflich in die zivilisatorische Entwicklungsdynamik involviert worden (vgl. Bieńczyk 2002: 17).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam es in der Wahrnehmung der Geschichte zu einer doppelten Umwälzung. Wie Bieńczyk aufzeigt, wurde die Geschichte zur „interdisziplinären Epopöe“ (Bieńczyk 2002: 21), die durch den Fortschrittsbegriff den Traum der glücklichen Erfüllung und der gelungenen Verbesserung der Welt nährte. Nun wurde diese Teleologie zugleich durch andere Tendenzen beeinflusst und infolgedessen unterschwellig geschwächt: Mit der zunehmenden Selbstständigkeit der wissenschaftlichen Disziplinen kam es zur gesellschaftlichen Konstruktion der abgerissenen Objekte. Auch der fragmentarische Charakter jedes Gedächtnisses wurde in den Gedankenlauf einbezogen. Mit dem Auftreten einer zerstückelten Historizität fing der Mensch an, in eine ihn bis heute begleitende Mehrdeutigkeit zu geraten. Obwohl

<sup>15</sup> Entlehnt wird dieser Neologismus, welcher auf die theoretische Untersuchung melancholischer Expressionen hinweisen soll, aus Marek Bieńczyks Essaysammlung *Melancholie. Über diejenigen, die das Verlorene nie wiederfinden* (*Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, 1998). Dieser Neologismus ist eine Anspielung auf die Poetologie – eine auf dichterisches Selbstverständnis bezogene Poetik.

sich die Regel der Historizität immer mehr auf weitere und verschieden bedingte Erkenntnisregionen ausdehnte, wurde der Mensch im Laufe der Zeit in seiner rudimentären Erfahrung „enthistorisiert“ (vgl. Foucault 1971: 441).

Es ist der Widerstreit zwischen dem Symbol und der Allegorie, die die Eigentümlichkeit der melancholischen Geschichtlichkeit zu überblicken erlaubt. Um einige zusätzliche Aspekte davon zu veranschaulichen: Im Gegenteil zum Symbol, das auf seiner hinter ihm stehenden umfassenden Idee stetig beharrt, bleibt die Allegorie in ihren sprachlichen Abbildungen dramatisch beweglich und mehrdeutig. Dies kultiviert sie jedoch im Schatten des Todes, dessen Vorstellung sie ständig aufkeimen lässt. Es ist also die unabdingbare Ahnung des Verlusts, die der Allegorie und Melancholie das Ethos verleiht (und zugleich entzieht). Die Totalität des Symbols wird einer allegorischen „Reihe von Momenten“ entgegengesetzt – Walter Benjamin stützt sich in dieser Entgegensetzung auf die Erörterungen Friedrich Creuzers (vgl. Benjamin 1978: 143). Diese Feststellung weist auf den rudimentären Charakter der melancholischen Geschichtlichkeit hin. Dies war Benjamin besonders bewusst. Ihn inspirierte dabei das Bild *Angelus Novus* (1920) von Paul Klee. Die abgebildete Gestalt nannte er den „Engel der Geschichte“:

Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer und Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. (Benjamin 2010: 87)

Das zuvor lineare, folgerichtige geschichtliche Narrativ wurde in Teile zerlegt und hat dadurch seine Zweckmäßigkeit verloren. Unter diesen Umständen existiert der Mensch in einem Zustand, in dem er an allem rüttelt. Die Zeiten der modernen Utopie sind zu Ende, darüber hinaus hat der Mensch die Grenzen der Selbstverwirklichung erreicht. Die einzig mögliche scheint die verdrehte Utopie zu sein, die auf der allgegenwärtigen Erstarrung basiert. In diesem Moment tritt erneut die Melancholie auf die Bühne des europäischen Denkens. Als eine Instanz, die immer mit dem fortschrittsorientierten Sanguinischen im Widerstreit stand, gilt sie jetzt als eine der möglichen Antworten auf die relativierte Wirklichkeit (vgl. Bieńczyk 1998: 8).

### **II.2.2. Geographie und Geschichte: melancholische Geschichte bei Andrzej Stasiuk. Ein Überblick**

Die melancholische Vorstellungskraft Andrzej Stasiuks erkundet das stets am Rande des europäischen Bewusstseins präsente Ostmitteleuropa der post-volksdemokratischen Zeit. Der Zusammenbruch des utopischen Paradigmas verlief in der Region besonders intensiv. Der Autor ‚schmückt‘ seine ost- und mitteleuropäischen Gegenstände mit geschichtlichen Elementen aus,

jedoch nur soweit dies erforderlich ist, um den Effekt einer verfallenden Erstarrung zu erreichen. Denn der Autor ist in hohem Maße raum- und gegenwartsorientiert. Dies nach der post-modernen Manier, den Raum in der Wahrnehmung dominieren zu lassen, um von der traditionellen Zeitperspektive Abschied zu nehmen (vgl. Tarkowska 1993: 96). Dies kommt bei Stasiuk unter anderem dadurch zum Ausdruck, dass er in der Formung der Weltsicht nicht der Geschichte, sondern der Geographie einen privilegierten Platz einräumt. Die Geographie wird bei Stasiuk auf zweifache Weise begriffen und gebraucht:

- 1) Als Ausgangspunkt zur ‚Vergeistigung‘ und Personalisierung des Raums, also im Grunde genommen als eine *humanistic geography*, die sich der Aufgabe widmet, die Raumanalyse um die Mitberücksichtigung menschlicher Bedingtheiten zu erweitern.<sup>16</sup> Auch der Begriff der Geopoetik wäre an dieser Stelle zu erwähnen.<sup>17</sup>
- 2) Die zweite Anspielung auf Geographie konzentriert sich auf die Tatsache, dass sich diese Disziplin von Anfang an mit der materiellen Beschaffenheit des Planeten Erde – zum Beispiel mit seinen Böden – beschäftigte. Dabei kommt das von Bińczyk unterstrichene melancholische Bedürfnis nach dem Kontakt mit der empirisch erreichbaren Materialität – ein ‚chthonisches Vorstellungsvermögen‘ – zur Geltung:

Tutaj nie można kupić żadnej mapy, chociaż ziemia między Sachsenbach, Magyarcserged i Roşia de Secaş wygląda jak wyobrażenie najstarszej geografii. Jest naga, bezdrzewna i pofałdowana. Wzgórza zapadają się pod własnym ciężarem. (Stasiuk 2004: 88)

Hier kann man keine Karten kaufen, obwohl das Land zwischen Sachsenbach, Magyarcserged und Roşia de Secaş der ältesten Vorstellung von Geographie entspricht. Es ist nackt, baumlos, gefaltet. Die Hügel zerfallen unter ihrem eigenen Gewicht. (Stasiuk 2005: 85)

Die geopolitische Spezifik Ostmitteleuropas scheint dennoch als eine natürliche Antwort auf die Tendenz der Fragmentierung zu gelten. Eine der möglichen Erscheinungen dieser Fragmen-

<sup>16</sup> *Humanistic geography* erkundet, auf welche Art und Weise dem Raum und dem Ort Bedeutung zugeschrieben wird. Gerade der bekannteste Vertreter dieser Disziplin, der chinesisch-amerikanische Forscher Yi-Fu Tuan, geht in seiner Konzeption von der Differenzierung des Raums und Ortes aus, die er unter dem Blickwinkel menschlicher Erfahrung betrachtet. Der Ort bedeutet für ihn Bändigung und Geborgenheit – der Raum dagegen die von diesen Bedürfnissen abstrahierte Freiheit. Man bindet sich an den Ort, sehnt sich aber nach einem Raum. Es ist der Ort, innerhalb dessen Assoziationen aller Art ihren Ausgangspunkt finden, um bei der Entstehung des *genius loci* mitzuwirken. Der Ort sei also derjenige, der für die Bildung der Identität von entscheidender Bedeutung sei (vgl. Tuan 1987: 13-18).

<sup>17</sup> Die Disziplin Geopoetik scheint ein Pendant der *humanistic geography* in den Geisteswissenschaften zu sein. Ihre Voraussetzungen konzentrieren sich auf die ‚Produktion‘ der literarischen Terrains. Es wird in der Geopoetik sowohl auf die quasi-wissenschaftlichen Feldforschungen oder die topographisch-essayistischen Formen als auch auf das fiktiv-phantasmatische Empfinden Nachdruck gelegt. Die Geopoetik grenzt sich von den national-politischen Fragen ab – dadurch zielen die „Geopoeten“ jedoch unterschwellig auf die Veränderung der Geopolitik ab (vgl. Marszałek/Sasse 2010: 7-9).

tierung wäre die Verortung nach der Wende – eine vage Verortung zwischen der Posttraditionalität und einer gewissen „Prä-Postmodernität“ (Tarkowska 1993: 92).<sup>18</sup> Um eine derartige Perspektive von sich zu weisen, stellt Stasiuk den Bezug zur Geographie her:

Czasami mam wrażenie, że to wszystko trzyma się w kupie tylko dzięki granicom, że prawdziwym obliczem tych ziem i ludów są kształty ich terytoriów w atlasach. To głupia myśl, ale nie mogę się jej pozbyć. (Stasiuk 2004: 218)

Manchmal habe ich den Eindruck, das alles ergibt nur dank der Grenzen einen Sinn, das wahre Gesicht dieser Gegenden und Völker ist der Umriss ihres Territoriums im Atlas. Ein dumme Gedanke, aber ich werde ihn nicht los. (Stasiuk 2005: 206)

Mit dieser Feststellung schließt sich der Autor zugleich dem alten Gedanken Milan Kunderas an, es sei unmöglich, Mitteleuropa eindeutig geographisch bzw. geopolitisch zu definieren. Jede geschichtliche Epoche wird zur Neuauflage Mitteleuropas – sein Bollwerk verlor Mitteleuropa nach dem Zerfall der k.u.k.-Monarchie und seine „Seele“ nach dem Holocaust (vgl. Kundera 1986: 139 und 143). Auf den sich stets aktualisierenden kulturellen Situationsgemeinschaften basierend, wird es somit immer wieder aufs Neue konzipiert. Das geschichtlich Überflüssige wird zum Schicksal, welches durch seine Verwicklung und ‚Unterbelichtung‘ Mitteleuropa definiert. Der tschechische Essayist Josef Kroutvor suggeriert beispielsweise, dass die einzige unveränderliche Qualität des Kontinents der Geruch abgestandenen Bieres sei. Nach ihm solle man sich beim Abstecken der mitteleuropäischen Grenzen richten (vgl. Kroutvor 1990: 49). Bis vor kurzem (bis ca. 2014) wurde die Variante des Diskurses mit dem Begriff der Geopoetik assoziiert. Die Konjunktur dieses Begriffs wurde mit der zustande kommenden Re-Lektüre Ostmitteleuropas nach der Wende begründet (vgl. Marszałek/Sasse 2010: 7).

Dennoch: Obwohl sich Stasiuk intensiv der Geographie widmet, wird auch das ‚posthistorische Nichts‘ in seinem Werk in Form einer melancholisch rudimentären und konstruierten Historizität präsent.<sup>19</sup> Der Kreis der Geschichte zerfällt in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* in wiederkehrende historiographische und geschichtsphilosophische Motive. Stasiuks Reihe geschichtsphilosophischer Momente bilden:

<sup>18</sup> Magdalena Piechota referiert über Ewa M. Thompsons Aussagen in Bezug auf polnische Zerrissenheit zwischen dem Streben, eigene Wurzeln zu kultivieren, und der weit gefassten Modernität. Diese Zerrissenheit in postkolonialer Sicht zu sehen, heißt, „chronisches Selbstmitleid“ aufzuzeigen (vgl. Piechota 2010: 325).

<sup>19</sup> Christian Prunitsch äußert sich folgendermaßen dazu:

Die Kontinuität der polnischen Geschichte [...] zerbricht bei Stasiuk in ein Kaleidoskop subjektiv, ja geradezu aleatorisch gewählter Episoden. Die authentische Wiedergabe individueller Erfahrung dominiert über die Vermittlung eines kollektiv erarbeiteten und tradierten historischen Gedächtnisses. (Prunitsch 2005: 52)

- 1) Die Thematisierung der Frage, inwiefern sein Ost- und Mitteleuropa außerhalb der Geschichte existiert,
- 2) die Aktualisierung der in Ostmitteleuropa stark präsenten Opferideologie,
- 3) die Eigentümlichkeiten der „kleinen Nationen“,

### **II.2.3. Das Konzept des Daseins außerhalb der Geschichte**

Das Konzept entstand im Milieu tschechischer Dissidenten in der Zeit der Belebung des Mitteleuropa-Diskurses in den 1980er Jahren. Es ist von Ironie durchdrungen, indem es durch die Präposition ‚außerhalb‘ gerade das Gegenteil behauptet, d.h. eine ereignisreiche Teilnahme an der Geschichte, mit beschränkter Möglichkeit, die eigene Subjektivität vor das europäische Forum zu bringen. In der unsicheren Zwischenkriegszeit und während der sowjetischen Hegemonie kam jedoch in der ostmitteleuropäischen Enklave und im (ost-)mitteleuropäischen Exilmilieu die Tendenz zur Kultivierung der eigenen Kulturidentität auf.

Die mitteleuropäische Befindlichkeit hat ein programmatisch gehegtes Misstrauen gegen die Geschichte zur Grundlage. Dieser Sachverhalt wurde zum Bezugspunkt des Samisdat der 1980er Jahre und führte zur Feststellung, in Europa gebe es drei historische Zonen: die auf der Subjektivität basierende westliche Geschichte der Sieger, die stehende Geschichtlichkeit des Ostens und die absurde Historizität der Mitte. Die tschechischen Essayisten plädierten für die Glorifizierung des einzigartigen mitteleuropäischen *malý humanismus*. Dieser sollte auf der ewigen Krise basieren, die zur Resultante folgender Eigenschaften in Kunst und Literatur wurde: Kult des Details, „Mangel an Bewegung“ sowie das ewige pathosfreie unreife Dasein (vgl. Kroutvor 1990: 63).

Die Bemühungen, dem mitteleuropäischen Mythos auf Dauer geistige Gesetzeskraft zu verleihen, endeten 1989. Die ostmitteleuropäischen Nationen beschäftigten sich mit der Anpassung ihrer Wirtschaft an die europäischen Standards und die damals zur Verhandlung stehende Frage des EU-Beitritts. Es ist gerade die Dekade des Aufbaus freier Märkte, die den polnischen Essayisten und Dichter Kazimierz Brakoniecki dazu inspirierte, 2003 folgende Worte zu schreiben:

Europa Środkowa nie istnieje. Unia Europejska istnieje. [...] Europa Środkowa okazała się być fikcją opartą na konkretnym interesie nie do końca rozpoznanym. Nie można opierać się na podmiotach, które pozostają w okowach nierozwiązanych problemów politycznych i historycznych [...] i poddane stresom ujawniają silne resentymenty. (Brakoniecki 2003: 29)

Mitteleuropa existiert nicht. Die Europäische Union existiert jedoch. [...] Mitteleuropa entpuppte sich als eine Fiktion, die auf der Basis eines Interesses entstand, welches nicht vollständig erkannt wurde. Es kann nie auf Subjekte gestützt werden, die sich immer wieder von den ungelösten politischen und

historischen Problemen beeinflussen lassen [...] und im Stress starke Ressentiments zeigen. (Brakoniecki 2003)

Ende der 1980er Jahre verkündete Francis Fukuyama die Hypothese, dass nach dem Fall des Kommunismus in Europa die Nationen ausschließlich die Regeln freier Märkte genießen werden. Diese Feststellung führte zum folgenden Gedanken: Es werden in der Zukunft keine Ansprüche darauf erhoben, dass eine Nation ein Monopol auf die beste Gemeinschaftsform hat. Der Liberalismus sollte nämlich neue Grundlagen einer globalen Gemeinschaft legen. Trotz leicht vorhersehbarer Spannungen zwischen dem Liberalismus und der Tradition verkündete der US-amerikanische Politikwissenschaftler den Untergang historisch-kultureller Mythologisierung. Von nun an werde es nur möglich sein, die Geschichte in Form einer musealen Kollektion zur Schau zu stellen. Jede Kollektion trage jedoch Spuren des Künstlichen. In dieser Hinsicht, so Maria Janion, erfüllte sich die Voraussage Fukuyamas: Die Postmoderne mag mit dem Zerfall spielen, einzelne Teile in überraschenden Reservoirs zusammensetzen (vgl. Janion 1996: 18f).

Stasiuk tritt dem mitteleuropäischen bzw. auch (ost-)mitteleuropäischen Diskurs als ein Voyeur gegenüber. Unter entsprechenden Umständen fügt er seinem Motiv-Reservoir Errungenschaften hinzu, die er aus dem kollektiven Gedächtnis hervorholt. 2004 belebte er erneut das Konzept des Daseins außerhalb der Geschichte, ein grundlegendes Konzept für die tschechische Variante des Mitteleuropa-Diskurses:

Ach, ta środkowoeuropejska samotność! [...] Samotność postwielkomorawska, samotność postjagiellońska, samotność postaustro-węgierska, postjugosławiańska, postkadeelowska. Pętka historii i guzik terażniejszości. [...] Stary Kuznecow miał zapewne rację, gdy mówił o niewinności. Winę ponoszą tylko ci, którzy wierzą, że ich czyny w jakimś sensie będą istnieć w przyszłości. (Stasiuk 2006: 28f)

Ach, die mitteleuropäische Einsamkeit! [...] Postgroßmährische Einsamkeit, postjagiellonische, postösterreichisch-ungarische, postjugoslawische, post-volksdemokratische Einsamkeit. Die Schlingen der Geschichte und der Knopf der Gegenwart. [...] Der alte Kuznecow hatte sicher recht, wenn er von Unschuld sprach. Schuld tragen nur die, die glauben, ihre Taten werden in irgendeiner Form in Zukunft existieren. (Stasiuk 2008: 30f)

Zu fragen wäre hier, *wie* und *wieso* er es getan hat. Da das Konstrukt der Melancholie die Grundlage des gleichförmigen dargestellten Universums in den Werken *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* abgibt, dehnte Stasiuk den Geltungsbereich des tschechischen Motivs auf die gesamte Peripherie seines Ost- und Mitteleuropas am Vorabend des EU-Beitritts aus: Zu einer solchen melancholischen Homogenisierung kommt es infolge der Verlustängste, die angesichts des EU-Beitritts einiger post-volksdemokratischen Länder erscheinen.

Brakoniecki bediente sich des Beispiels der Zeitschrift „Kafka“<sup>20</sup>, um alle Versuche einer Wiederbelebung des (Ost-)Mitteleuropa-Diskurses zu kritisieren. Eines seiner Argumente war, dass diese Bemühungen in der „angeblich postmodernen Zeit der Globalisierung und Tribalisierung“ anachronistisch seien (vgl. Brakoniecki 2003: 25). Die Tribalisierung wird hier als eine Identitätsformgebung durch verschieden bedingte kulturelle Stammesbildung verstanden. Trotz der Behauptung Brakonieckis, die heutige Tribalisierung könne im globalen Kontext zustande kommen, ‚tribalisierte‘<sup>21</sup> Stasiuk gerade die Peripherie seines Ost- und Mitteleuropas.

Die Tribalisierung bildet also Stasiuks Variante des Daseins außerhalb der Geschichte. Um die Tribalisierung historisch zu kontextualisieren: Am archaischen Verständnis der Geschichte setzt beispielsweise Leszek Kołakowski an. Dieses Verständnis bezieht die Existenz auf einen absoluten, erstarrten oder geronnenen Anfang. Dabei wird die Verwurzelung in gemeinsamer Herkunft und Blutsverwandtschaft stark betont. Eine analoge Rolle erfüllte in den monotheistischen Gemeinschaften die kollektive Bindung an Gott, die als Träger einer geistigen Gemeinschaft wahrgenommen wurde. Einer derartigen Gemeinschaft wurde eine Mission auferlegt. Die Aufklärung mit ihrem rationalistischen Ansatz und später teilweise auch die hegelianische Geschichtlichkeit verleugneten diese Identitätsstiftungen. Teile von ihnen blieben jedoch in der Nationalideologie und in der sozialistischen Utopie bestehen. An Bedeutung verlieren sie aber im Konzept der Zivilgesellschaft – hier erlangen die rechtlichen Regulierungen eine prägnante Rolle (vgl. Kołakowski 1991: 86f).

Stasiuks Tribalisierung schließt sich einem Zweifel an diesem Funktionieren an und ruft einen ‚ost- und mitteleuropäischen Stamm‘ ins Leben. Die traditionellen Bindeglieder – Blut oder Religion – kommen dabei nicht ins Spiel. Dennoch unternimmt der Autor einen Versuch erneuter geistiger Abgrenzung Ost- und Mitteleuropas, um die ost- und mitteleuropäische Sonderstellung im europäischen Chor beizubehalten:

Oni tam strzegli właściwie czystej przestrzeni, pilnowali pustki, bronili granicy, która jest czystą, geometryczną ideą. Na mapie wyglądało to całkiem kanciasto, wykreślone przy linijce, bez wdzięku,

<sup>20</sup> Die vom Goethe-Institut in Berlin herausgegebene Zeitschrift „Kafka“ erschien in den Jahren 2001-2005. Die graphische Gestaltung der Zeitschrift machte intensiven Gebrauch von alten Photographien. Dies, kombiniert mit den impliziten Erinnerungsmomenten, die jegliche Vorstellung über Mitteleuropa begleiten, ruft einen ‚Effekt von Patina‘ hervor.

<sup>21</sup> Dariusz Skórczewski schließt auf die verschwommenheit der Grenzen in Stasiuks Ost- und Mitteleuropa. Die verwischten Konturen innerhalb des ost- und mitteleuropäischen Raums entscheiden über seine amorphe Gestalt und bekräftigen den Mangel an Individualisierung (vgl. Skórczewski 2010 312). Skórczewski geht in dieser Charakterisierung weiter – Stasiuk misst er eine Nachahmung des Konzepts des Orientalismus von Edward Said bei. Es handelt sich um diejenigen Tendenzen der Aufklärungszeit, die die außerwestlichen Räume ‚orientalisierten‘, indem sie die innere Vielfalt und Unterschiedlichkeit ausglich und in Form einer einheitlichen und passiven Masse darstellten (vgl. ebd.: 314).

bez płynności właściwej terytoriom, gdzie historia miesza się z geografiją, z ludzką obecnością, z jakimś starym bałaganem. (Stasiuk 2004: 161)

Sie bewachten dort eigentlich den reinen Raum, die Leere, verteidigten eine Grenze, die eine rein geometrische Vorstellung war. Auf der Landkarte sah sie recht eckig aus, mit dem Lineal gezogen, häßlich, ohne die Lebendigkeit, die Territorien eigen ist, in denen sich Geschichte mit Geographie mischt, mit menschlicher Gegenwart, mit ewiger Unordnung. (Stasiuk 2005: 153)

#### **II.2.4. Das Dasein als Opfer**

Das Opfer-Ressentiment bedient sich zweier Modi, die sich mit Hilfe des Polnischen sowie Englischen schildern lassen, weil sie im Gegensatz zum Deutschen etymologisch über verschiedene Stämme verfügen: *poświęcenie-sacrifice* (die Aufopferung) und *ofiara-victim* (das Opfer). Sie weisen entsprechend auf die aktive und passive Teilnahme am Dasein als Opfer hin. Als Stütze einer weiteren Analyse dieser beiden Motive kann hier die Gegenüberstellung:

- 1) des polnischen romantischen Messianismus,
- 2) der ‚kleinen‘ Opfer-Philosophie Emile M. Ciorans (1911-1995)

dienen. Die beiden Konzepte sollen eine Folie für die Erörterung des Motivs eines Daseins als Opfer bei Stasiuk bilden.

Zu 1) Das messianische Element hat den Besitz von der kollektiven Vorstellungskraft der polnischen Nation ergriffen. Fragen zum Thema ‚Identität‘, ‚Kollektiv‘, ‚Heimat‘, ‚Freiheit‘ und ‚Solidarität‘ wurden in einen messianischen Kontext gerückt und durch das Prisma des Märtyrermotivs betrachtet bzw. im Lichte des nach dem Novemberaufstand 1830/1831 ins Leben gerufenen Soldatenethos. Der Geltungsbereich der Aufopferung bezog sich nicht nur auf die Landsleute und die eigene Nation, sondern wurde auch auf andere Nationen ausgedehnt, was sich zum Beispiel durch die Losung vom *Antemurale Christianitatis* manifestierte, die sich seit dem 17. Jahrhundert im Kollektivbewusstsein einnistete. Die sogenannte *Kresy*-Politik – ob in der Zeit der Jagiellonen- oder in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts, der Piłsudski-Ära – lässt sich hingegen als eine koloniale Mission betrachten. Die Wurzel des „romantischen Systems“<sup>22</sup> Polens ist eine Sache der eingehenden Interpretation (vgl. Janion 1996: 5-22).

2004 – im Veröffentlichungsjahr von *Unterwegs nach Babadag* – gilt das „romantische System“ als geschwächt. Der freie Markt hat es untergraben. Ein „grausames Paradox“ – so nannte es Janion – ist, dass das System, kaum dass es zur Aufhebung der sozialistischen Wirklichkeit beigetragen hatte, schon den neuen Medien und der Massen- und Populärkultur die Stirn bieten

<sup>22</sup> Der Begriff „romantisches System“ wird von Maria Janion benutzt. Unter Berücksichtigung dessen, wie stark sein Bezug auf die polnische Kultur war, betrachtet Janion diese Bezeichnung als berechtigt (vgl. Janion 1996: 9).

musste. Die Ideale der demokratischen Gesellschaft, also die Dezentralisierung und Mannigfaltigkeit der Bedürfnisse, fingen an, das „romantische System“ zu verdrängen. In dieser Übergangsphase zeigte sich die polnische romantische Form als überholt. Jenes Bewusstsein, das angesichts der nationalen Schwächen und Niederlagen für zwei Jahrhunderte als ein Zufluchtsort galt, überstand die Kraftprobe nicht mehr. Angesichts des Unbekannten hinterlässt es eine neue und bisher „unbekannte Art der Schwäche“ (vgl. Janion 1996: 14f).<sup>23</sup>

Zu 2) Das Werk Ciorans, das mit Stasiuks Werk gedankliche Parallelen aufweist, und darüber hinaus von Stasiuk auch direkt essayistisch behandelt wurde, ist zugleich antifundamentalistisch und eklektisch. In gewisser Weise stellt dieses Werk eine interessante Antwort auf die gerade angesprochenen polnischen Dilemmata dar, und als solches zieht es Stasiuks Aufmerksamkeit an. Seit Ciorans Übersiedlung aus Rumänien nach Frankreich im Jahre 1937 wurde die Exilerfahrung – die Anonymität, Abgeschiedenheit und das Umherirren – zu Antrieben seiner Essayistik. Das bittere Ende des Jugendflirts mit der faschistischen Eisernen Garde untergrub Ciorans Glauben an die Möglichkeit, die Geschichte zu gestalten. Die Zeugnisse seiner Skepsis voller Hass auf ein prometheisches Ethos und auf die ihm folgenden Ideale – Geschichte, Utopie, Demokratie und Kollektividentität – entstanden im Pariser Rückzugsort, also wörtlich und metaphorisch am Rande der gedeihenden bzw. der sich für gediegen haltenden Gesellschaft.

Dank der Melancholie wird bei Cioran die leidenschaftliche Abneigung nicht zur oberflächlichen Gebärde. An einer Stelle beichtet er ironisch, er habe Interesse an den Nationalideen, aber nur unter der Bedingung, sie ließen sich als Vorwände zum Anprangern all dessen benutzen, was behauptet, Recht darauf zu haben, sich aufgrund des eigenen geschichtlich geprägten Wesens einer Mission zu widmen (vgl. Cioran 1965: 25). Es ist die melancholische Geisteshaltung, die ihm ermöglichte, die Nationen mit ihren ideologischen Hintergründen beiseitezuschieben und sich stattdessen auf die eigene Art und Weise dem Gefühl gedanklicher Stagnation preiszugeben. Bieńczyk differenziert weitere melancholische Charakteristika vom Werk Ciorans. Zum einen ist es die Manie, die sich mit dem Stillstand abwechselt und sich als Anfälle exaltierter Konfessionen manifestiert, zum anderen die sogenannten „weitherzigen Ansichten“. Diese entstammen Robert Burton, dem barocken Autor von *The Anatomy of Melancholy*

<sup>23</sup> So heißt es in Christian Prunitschs Beitrag:

[...] die kompensatorischen und therapeutischen Funktionen eines monolithischen Kultursystems wie der Romantik verlieren in einer differenzierten und dezentralisierten Gesellschaft, wie sie das marktwirtschaftlich und demokratisch organisierte Polen nach 1989 prägt, ihre bisherigen Bezüge.

Es ist vor allem das Phänomen der Dezentralisierung der polnischen Gegenwartskultur, das anhand der Werke Andrzej Stasiuks besonders auffällig ist. (Prunitsch 2005: 47)

(1621). Das Ziel des Autors war, den eigenen melancholischen Wahn als Auslöser zur Diagnose des Zeitgeistes und nachfolgend der universellen Erfahrung zu nutzen (vgl. Bieńczyk 2002: 305-338). Cioran schrieb: „Comme vous le voyez, j’ai des vues ‚larges‘ sur toutes choses. Elles le sont au point que j’ignore où j’en suis par rapport à quelque problème que se soit“ (Cioran 1960: 16).<sup>24</sup>

Wo eine derartige Orientierungslosigkeit anfängt, tritt sofort Ciorans Philosophie der Niederlage zutage. Sie entsteht am melancholischen Rande, also außerhalb seiner Hass- und Zweifelsrhetorik. Als solche korrespondiert sie mit dem Konzept *ofiara*. Indem man von der Passivität ausgeht, gewinnt man den Spielraum zur Darlegung einer universellen, aber vom Kollektiv abgegrenzten Version der Opferphilosophie. Im ‚Fall Cioran‘ lässt sich der Hintergrund dieser Philosophie zeigen: Es ist die hier schon flüchtig angesprochene jugendliche Erfahrung mit der rumänischen Eisernen Garde. Die Organisation wehrte sich gegen die für den Osten Europas charakteristische Vergegenständlichung seitens der Geschichte und unternahm extremistische Versuche einer ‚Vergangenheitsreform‘, um die Größe Rumäniens zu kreieren. Laut Cioran ließ sich jedoch die einzige greifbare Realität auf die Verzweiflung ihrer Mitglieder zurückführen. Alles, was zur Verfügung stand, war die Fiktion der eigenen Einbildungen. Unmöglich war es, weder in Anlehnung an die Vergangenheit noch an die Gegenwart oder Zukunft, die Eigenschaften des Schicksals Rumäniens zu definieren, denn das Land ‚zerfiel‘ unter dem Druck von vielerlei Obsessionen und Ideen. Unter diesen Umständen gelang es der Eisernen Garde, die eigenen Märtyrer ins Leben zu rufen. Es waren ihr *Căpitanul* Corneliu Zelea Codreanu (1899-1938) und seine Genossen, die 1938 unter der Königsdiktatur Karls II. umgebracht waren. 1949 schrieb Cioran, dass nur die eigene Niederlage als eine Rechtfertigung eines derartigen ideologischen Hochmuts gelten könne (vgl. Bieńczyk 1997: 104-107). Hierbei legte der Essayist die Grundlagen für seine Opfer-Philosophie, die somit bei ihm doch Dimensionen des Menschlichen und Universellen annimmt. Sehr stark bringt er das Unglück mit dem geistigen Gewinn, aber auch mit der Megalomanie in Zusammenhang. Der Kern dieser Geste lässt sich aufgrund des folgenden Zitats von Cioran rekonstruieren:

[...] je donnerais tous les paysages du monde pour celui de mon enfance. Encore me faut-il ajouter que, si j’en fais un paradis, les prestidigitations ou les infirmités de ma mémoire en sont seules responsables. Poursuivis par nos origines, nous le sommes tous; le sentiment que m’inspirent les miennes se traduit nécessairement en termes négatifs, dans le langage de l’auto-punition de l’humili-

<sup>24</sup> „Wie du siehst, habe ich ‚weitherzige‘ Ansichten über alle Dinge. Und zwar so sehr, dass ich mir keinem Problem gegenüber mehr klar bin, wie ich eigentlich dazu stehe.“ (Cioran 1965: 13)

liation assumée et proclamée, du consentement au désastre. Un tel patriotisme relèverait-il de la psychiatrie? J'y consens, mais je ne peux en concevoir d'autre, et, vu nos destinées, il m'apparaît [...] comme le seul raisonnable. (Cioran 1960: 10f)

[...] ich gäbe alle Landschaften der Welt für die meiner Kindheit hin. Immerhin, muss ich hinzusetzen, wenn ich ein Paradies daraus mache, sind die Zaubertricks oder schwachen Stellen meines Gedächtnisses daran schuld. Verfolgt werden wir alle von unseren Ursprüngen; die Empfindung, die mir die meinigen einflößen, lässt sich zwangsläufig nur in negativen Ausdrücken wiedergeben, in der Sprache der Selbstbestrafung, der freiwilligen und öffentlich bekundeten Demütigung, der Zustimmung zum Unheil. Sollte für eine derartige Vaterlandsliebe die Psychiatrie zuständig sein? Ich gebe es zu, aber eine andere kann ich mir nicht vorstellen, und angesichts unserer Geschicke [...] erscheint sie mir als die einzig vernünftige. (Cioran 1965: 8)

In Stasiuks Ost- und Mitteleuropa-Diskurs werden sowohl die ‚einheimischen‘, d.h. die romantischen sowie Ciorans Motive der Opferideologie eingebettet und neu konfiguriert. *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* zeigen sich als Produkte der ersten Dekade polnischer Demokratie; das Ambiente der messianisch-romantischen Erregungen oder quasi-kolonialen Verpflichtungen (*sacrifice*) lässt sich in den Texten nicht entdecken. Die Hinterlassenschaft des „romantischen Systems“ wird bei Stasiuk jedoch auf eine rituelle Ebene reduziert (zum Beispiel der Totenkult – das Allerseelen-Fest, vgl. Stasiuk 2008: 105-108); denn das Rituelle wird üblicherweise auf der gesellschaftlichen Ebene der symbolischen Gesten gespeichert. Diesen Platz belegend, dringt das Ritual in den gesellschaftlichen Kreislauf ein und bleibt auf Dauer erhalten. Wie Janion betont, zog das „romantische System“ die Kräfte aus einem „populären Liedgesang“ (*piosekarstwo*), dank dessen es als ein Bestandteil der polnischen Kommerzkultur wiedergeboren werden konnte (vgl. Janion 1996: 10). Der Kreis der melancholischen Zeremonien romantischer Herkunft ist bei Stasiuk vorhanden.<sup>25</sup>

In der Zeit des Paradigmenwechsels, als Janions „unbekannte Art der Schwäche“ zu Wort kommt, flüchtet sich Stasiuk in eine imaginäre ost- und mitteleuropäische Kollektivform, die er außerhalb der Geschichte, unter dem Druck des Verlustgefühls, also am melancholischen Rande zu gestalten vermag. Stasiuk versucht die ost- und mitteleuropäische Gemeinschaft als eine Menschenmasse darzustellen, deren Individuen sich gezwungenermaßen in Ciorans Philosophie üben. Dieses Verfallen in den Größenwahn des Versagers, welches Cioran so plausibel

<sup>25</sup> Bei Prunitsch heißt es:

In Praktiken wie der erwähnten symbolischen Hypostasierung polnischer Qualität beweist dieses Ticket [ein romantisches, d. Verf.] nach wie vor seine Attraktivität für eine sarmatisch-edle Außendarstellung polnischer Kultur. Deren Binnendifferenzierung ist jedoch seit dem Ende des Kommunismus erheblich fortgeschritten. Insbesondere an den vermeintlichen „Rändern“ der polnischen Kultur vollziehen sich die wohl spannendsten Transformationsprozesse innerhalb dieser Wandlung. (Prunitsch 2005: 47)

in seinen Essays wiedergab, scheint eine der möglichen Reaktionen Stasiuks angesichts des Rückgangs des „romantischen Systems“ zu sein.

Bevor eingehender auf die Verbindungen zwischen Stasiuk und Cioran eingegangen wird, ist es wichtig, mittels des Opfer-Motivs auf den epistemologischen Status von Stasiuks Werk einzugehen: Wie Ewa Domańska in ihrem Beitrag „Zum epistemologischen Privileg des Opfers“ („O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary“) andeutet, ruft die Opferlage zweierlei Reaktionen hervor: Von denen, die außerhalb des Opferkreises stehen, verlangt sie nach einer ethisch bedingten Solidarität, dabei weilt jedoch im Hintergrund die Erkenntnis, der Opferstatus könne missbraucht werden. Daher ist es von erheblicher Bedeutung, zu erkennen, wer vom Opferstatus spricht. Die Teilnehmer des dominierenden Diskurses sprechen in der Regel von einem Opfer, welches zwar eine Existenzberechtigung bekommt, doch es soll passiv und im Rahmen einer entsprechend verarbeiteten Darstellung kontrollierbar sein. Derjenige, der sich innerhalb des Opferkreises befindet, legt dagegen großen Wert auf den eigenen Standpunkt, aus dem er Nutzen zu ziehen vermag. Das Wesen der Marginalität situiert sich in den entsprechenden Verhaltensformen und Lebensweisen. Um den Prozess einer Entviktimisierung in die Wege zu leiten, sollten diese Verhaltensformen und Lebensweisen zunächst plausibel beschrieben werden. Dank dieser Beschreibung kann eine Wiedergewinnung der Identität erfolgen, die es vor der Viktimisierung gab. Erst dann verwirklicht sich der epistemologisch privilegierte Status des Opfers. Wie Domańska betont, solle in diesem Prozess die Benutzung der ambivalenten Begriffe „Hybride“, „Diaspora“, „Synkretismus“ bzw. „Grenzgebiet“ der Essentialisierung und Universalisierung von neuer Identität vorbeugen. Die Ambivalenz, die mit diesem Prozess einhergeht, ruft jedoch die Anfälligkeit für Manipulationen hervor (vgl. Domańska 2008: 19-36).

Im Lichte dieser Bemerkungen lassen sich Elemente von Stasiuks ideologischer Haltung bzw. seine ‚Anfälligkeit für Manipulationen‘ erörtern. Andrzej Stasiuk schafft mit Hilfe seiner Flucht aus der Zeit und Geschichte eine ost- und mitteleuropäische Quintessenz. Doch entspricht diese Art von Essenz, d.h. dieses Spiel mit der Ursprünglichkeit von ost- und mitteleuropäischer Landschaft und Bevölkerung, einer Wiedergewinnung des inzwischen viktimisierten Bewusstseins? Das Streben nach einer derartigen Wiedergewinnung kann als ein performativer, soziopolitisch engagierter Akt eingeordnet werden. Aus Sicht der Performativität kann die auf die besagte Ursprünglichkeit bezogene Identitätsgestaltung Stasiuks im Bereich eines Mythos situiert werden. Bei all dem Mythischen, das Stasiuk schafft, bedient er sich jedoch der existierenden Namen der Städte oder geschichtlichen Figuren. Im Lichte der Poetik oder Geopoetik können diese als fiktionalisiert betrachtet werden. Diese Eigennamen beeinflussen aber

zugleich Stasiuks Texte in Richtung Publizistik. Wo können also Stasiuks Texte situiert werden? Wir begegnen hier einem ‚epistemologischen Knotenpunkt‘, in dem sich die Intentionen und die Gattungsrichtlinien überschneiden, untereinander bedingen und somit die Entviktimsierung verschleiern. Diesen ‚Knoten‘ versucht Piotr Millati folgendermaßen zu lösen:

Warto jednak pamiętać, że pisarz ten przy każdej okazji ostrzega, że jego wizja dotycząca tej części świata ma charakter subiektywny, osobisty, niemal intymny i nie powinna być traktowana jako głos w dyskusji o jej tożsamości i charakterze. Stasiuk jest twórcą literatury pięknej, nie publicystą. Jego pisanie rządzi się zupełnie innymi prawami i podlega zupełnie odmiennym kryteriom ocen niż teksty publicystyczne czy naukowe, które chcą pokazać świat taki, jaki jest i wywołać w nim zmiany. Proza Stasiuka jak najdalsza jest od tego rodzaju ambicji. Stawia sobie przede wszystkim za cel ocalić pamięć o ginącej Europie Środkowej oraz jedynym w swoim rodzaju pięknie jej istnienia, zanim ostatecznie rozwieją się one w nicość. Tylko pozornie jest to piarstwo realistyczne. Jako czytelnicy dajemy się zbyt łatwo zwieść tym wszystkim topograficznym konkretem, czy opisom spotkań z rzeczywistymi ludźmi, którymi Stasiuk nasyca swoje opowieści. Zaślepieni iluzją autentyczności patrzymy na świat pisarza niemal jak na reporterską fotografię, gdy tymczasem, według mojego najgłębszego przekonania, zdecydowanie bliżej jest Stasiukowi do Brunona Schulza, opisującego swój oniryczny Drohobycz, niż choćby do Ryszarda Kapuścińskiego, gdy próbuje on poprzez pogłębione studia dotknąć sedna afrykańskiej rzeczywistości. (Millati 2008: 188)

Wir sollen nicht vergessen, dass sich dieser Schriftsteller womöglich oft vorbehält, dass seine Vision dieser Weltecke einen subjektiven, persönlichen oder beinahe intimen Charakter hat. Diese Vision soll nicht als ein Beitrag zur Diskussion zur Identität und zum Charakter dieser Weltecke betrachtet werden. Stasiuk gilt als Schöpfer schöngestiger Literatur und nicht als Publizist. Sein Schreiben lässt sich von ganz anderen Regeln leiten und als solches unterliegt es anderen Beurteilungskriterien als Publizistik oder wissenschaftliche Texte, die die Welt schildern, „so wie sie ist“, und dabei auf die Veränderungen hinauswollen. Die Prosa Stasiuks ist weit von einem derartigen Geltungsdrang entfernt. Ihr schwebt das Ziel vor, die Erinnerung an das verschwindende Mitteleuropa mit der einmaligen Schönheit seiner Existenz zu bewahren, bevor sich Mitteleuropa endgültig in Nichts auflöst. Nur scheinbar kann die Prosa Stasiuks als realistisch gelten. Wir Leser lassen uns zu einfach entweder durch die stets in den Texten auftauchenden topographischen Konkretheiten oder durch die Beschreibungen der Begegnungen mit realen Menschen irreführen. In unserer Verblendung durch die Illusion einer Authentizität betrachten wir die dargestellte Welt Stasiuks beinahe wie ein Dokumentarbild. Indes situiert sich Stasiuk meines Erachtens Bruno Schulz mit seinem traumartigen Drohobycz näher als z.B. Ryszard Kapuściński mit seinen vertieften Studien zum Wesen der afrikanischen Wirklichkeit. (Millati 2008)

Teilweise schließt sich hier Millati dem Postulat von Andreas Ohme an, der in seinem hier bereits erwähnten Beitrag die Unbrauchbarkeit des Mitteleuropabegriffs in der Literaturwissenschaft aufzuzeigen versucht. Von diesem ‚Exempel‘ aus öffnet sich für uns das Panorama der diskurstheoretischen Problematik – in ihrem Rahmen wird doch angenommen, die Literatur belege einen unterlegenen Platz im Netz der Diskurse, d.h. sie werde als eine Ergänzung zur Schilderung der Komplexität dieser Diskurse benutzt. Es ist eine Verortung im Netz der Diskurse, die die literarischen Texte von der Verpflichtung einer Stellungnahme nicht befreit (vgl. dazu z.B. Winko 1996: 469). Auch die Texte, die sich von der Bindung an Stellungnahme lösen, werden in der Diskursanalyse zur Schilderung einer entsprechenden diskursiven Sach-

lage verwendet. Es wird im Folgenden versucht, unter anderem wegen des hier gerade gekennzeichneten ‚epistemologischen Knotenpunkts‘, mit Hilfe der ‚Melanchologie‘ auf die Spuren des Performativen in Stasiuks Texten zu kommen.

Stasiuks Melancholisierung beruht unter anderem darauf, dass er die literarischen Gesten der ausgesuchten Schriftstellergruppen oder essayistischen Individuen auf die gesamte ost- und mitteleuropäische Gemeinschaft überträgt, um sie im Rahmen einer derartigen Generalisierung bzw. Mythologisierung erstarren zu lassen. Diese Richtlinie seines Werks bestätigt Stasiuks Sehnsucht nach einer Kollektividentität. Seine Vorstellungen entpuppen sich als Produkte des Glaubens, dass die Ostmitteleuropäer in der Tat eine melancholische Gemeinschaft bilden, deren Mitglieder ihre Kräfte und geistigen Gewinne aus den eigenen Niederlagen abschöpfen. Die Sinti und Roma verkörpern ein natürliches integriertes Ideal und die Quintessenz einer derartigen Lebensregel:

Europa powoływała do życia narody, królestwa, cesarstwa i państwa, które trwały i upadały. Zapatrzona w rozwój, ekspansję i wzrost, nie potrafiła sobie wyobrazić, że można żyć poza czasem, poza historią. Tymczasem oni dokonali tego cudu. Z sardonicznym uśmiechem patrzyli na paroksyzmy naszej cywilizacji i jeśli brali z niej coś dla siebie, to były to śmieci, odpadki, zrujnowane domy i jałmużna. Tak jakby reszta nie przedstawiała dla nich żadnej wartości. (Stasiuk 2004: 96f)

Europa brachte Völker, Königreiche, Kaiserreiche und Staaten hervor, die dauerten und wieder zerfielen. Auf Entwicklung, Expansion, Wachstum fixiert, konnte es sich nicht vorstellen, dass man außerhalb der Zeit, außerhalb der Geschichte leben kann. Doch sie vollbrachten dieses Wunder. Mit sardonischem Grinsen betrachteten sie die Schübe unserer Zivilisation, und wenn sie davon etwas nahmen, dann waren es Abfälle, Müll, zerfallene Häuser und Almosen. Als hätte der Rest für sie keinerlei Wert. (Stasiuk 2005: 93)

Auch andere melancholische Gesten Ciorans werden bei Stasiuk als in Ost- und Mitteleuropa weit verbreitet dargestellt. Um an dieser Stelle zwei Zusammenhänge zu nennen:

- 1) Die Geste der melancholischen Zurückgezogenheit jenseits all dessen, das auf etwas hinstrebt. Diese hängt mit der programmatischen Erstarrung zusammen,
- 2) der Verzicht auf die Geschichte.

Zu 1) Die Bezüge zur melancholischen Abgeschlossenheit Ciorans gestalten sich wie folgt: Im Band *Unterwegs nach Babadag* ist Cioran ein ganzer Essay gewidmet. Es ist ein Bericht über den Aufenthalt am Geburtsort des Essayisten, in Răşinari im Süden Siebenbürgens. Stasiuk geht also vom Geheimnis der Ursprünge aus, welches für Cioran eine so große Rolle spielte. Der Essay fängt direkt mit einem Zitat aus Ciorans Buch *Der Absturz in die Zeit* (*La chute dans le temps*, 1964) an. Im Zitat wird auf die Ursprünglichkeit mittels der Symbiose mit Tieren eingegangen. Wären wir, anstatt in den Laboratorien, in ihrer Nähe geblieben, so wäre uns die Geborgenheit und „sanfte Versenkung in unsere leere Mitte“ zuteil geworden (Stasiuk

2005: 28). Die sensuelle Beschreibung der in Rășinari überall spürbaren Gegenwart des Viehs dient im Text Stasiuks als ein Mittel zur Wiedergabe dieser sanften Suspension, nach der sich Cioran so sehnte. Stasiuk will im Text dem Wunsch seines Meisters Genüge tun, d.h. ihm ermöglichen, das Paradies seiner Kindheit erneut zu erleben. In der literarischen Vision Stasiuks ist Cioran gerade 89 Jahre alt geworden, kam zurück nach Rășinari und zwar so, als ob er nie weg gewesen wäre. Paris bedeutet für ihn nichts, ohne ihn wäre der *ennui* nur etwas weniger ‚raffiniert‘ gewesen. Es ist, wie Stasiuk am Ende des Essays selber gesteht, die Büste Ciorans vor seinem Elternhaus, die diese Vorstellung inspirierte. Das gemeißelte Gesicht ist einfach traurig und müde. Dadurch ähnelt es jedem Gesicht in der Stadt. Jeden Tag gehen an der Büste die Herden vorbei. Zugleich sagt Stasiuk über Cioran, dass die Einsamkeit seines befreiten Geistes „so groß wie der Himmel über Siebenbürgen“ sei (Stasiuk 2005: 41).

Zu 2) Der Verzicht auf Geschichte dagegen wird folgendermaßen konstruiert: Jener Charakter der literarischen Interaktion mit Cioran betont Stasiuks Affirmation für diejenige Geste, die auf dem Ursprünglichen, Einheimischen und Partikularen basierend ein universelles geistiges Angebot zu unterbreiten vermag. Dieses Denken situiert sich in Opposition zum geschichtlichen Denken. Die ideologische Haltung Codreanus war zum Beispiel durchaus vom geschichtlichen Denken unterwandert. Der ‚epistemologische Knotenpunkt‘, jene einzigartige Vermischung des Poetischen und geschichtlich und soziologisch Präsenten, wird somit bei Stasiuk unter anderem mittels der Wiedergabe der Figur Codreanu sichtbar. Die rumänischen Inbegriffe der Rechtsradikalität, d.h. die Legion Erzengel Michael mit der Flanke Eiserne Garde, finden bis heute einen lebhaften Widerhall in Rumänien – 1999, zum 100. Geburtstag Codreanus, wurde die Partei „Neue Rechte“ („Noua Dreapta“) ins Leben gerufen. Im programmatischen Wortlaut der Partei heißt es in Bezug auf die Sinti und Roma: „Wir wollen keine [...] gebogenen Nasen und bläulichen Lippen [...] sehen“ (vgl. Maegerle 2007). Und was passiert mit Codreanu in *Unterwegs nach Babadag*? Seine Fiktion der eigenen Einbildungen wird einerseits angeprangert, zum Beispiel indem Stasiuk ihm Inkonsequenz vorhält: Codreanu habe während der Berliner Studienzeiten genauso wie die jüdischen Armen ‚geschachert‘, um sich finanzieren zu können. Andererseits aber: „Unsinn und Parodie also“, „giftiger Gestank der Trostlosigkeit“ (Stasiuk 2005: 261). Auch die Verwendung von vielerlei Emblemata, die die Attraktivität der ‚verfälschten Vorsehung‘ Codreanus (ebd.: 261) forcieren sollen, wäre zu betonen: das verrückt Graphomanische an seinen Schriften, die Ikone des Erzengels, die an der Spitze des Bauernreigens vor Codreanu, der auf dem weißen Pferd ritt, getragen wurde, die bäuerliche Stilisierung Codreanus und seine städtischen Schuhe, sein Geburtstort Huși als eine Quintessenz des ‚Damals‘ und als eine Rechtfertigung des Wahnsinns (vgl. 258-262). Stasiuk schafft hier

also eine indirekt argumentative Ebene, auf der er die Zugehörigkeit Codreanus zum „geschichtlichen Pol des Denkens“ doch letztendlich verneint. Zugleich macht sich Stasiuk Codreanus bunte, collageartige Komplexität zunutze, damit „sich nichts verändern würde, daß das Vergangene fort dauerte, weil es schon in ferner Vergangenheit eine vollendete Form erlangt hatte“ (Stasiuk 2005: 260).

### **II.2.5. Die geschichtsphilosophische Konzeption einer „kleinen Nation“**

Auch der Begriff „kleine Nation“ fokussiert einige für die Melancholie grundlegende Probleme.

Diese konzentrieren sich auf vier Hintergründe:

- 1) die typischen Charakteristika einer „kleinen Nation“ als melancholische ‚Geburtsfehler‘,
- 2) eine mit der melancholischen Art verwandte Formgebung der Kollektividentität,
- 3) die Einstellung zur geschichtlichen Zweckmäßigkeit der eigenen Existenz.

Zu 1) Die melancholischen Charakteristika des kleinen Kollektivs wären das bekannte Gespür für Chaos, für die Relativität und Fiktionalisierung bzw. Fiktivität der Wirklichkeit. Daraus ergeben sich die subjektivitätslosen Handlungen, Orientierungs- und Hilflosigkeit bzw. das Gespür für die allgegenwärtige Verwicklung.

Zu 2) Im Aspekt der Identitätsformung werden zwei Wahrnehmungsarten aneinandergespleißt, d.h. das Subjektlose wird entweder mit gewisser Überidentität kompensiert oder in der Form des ‚schwachen Bewusstseins‘ zur Geltung gebracht. Die Überidentität ist eng mit der Sphäre des Mythos verbunden. Das ‚schwache Bewusstsein‘ bildet hingegen den Kern des postmodernen Denkens.

Zu 3) Der Zweckoptimismus ist bei den „kleinen Nationen“ wegen des Verlusts des Glaubens an Geschichte im geringen oder genauer gesagt im mythologisierten Umfang vorhanden. Der dadurch gesammelte Resignationsvorrat führt zur Diskontinuität und Vorläufigkeit. So tritt die Perspektivlosigkeit zutage.

„Kleine Nation“<sup>26</sup> wird in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* zu einer der weltanschaulichen Grundlagen. Dieses Konzept trägt den melancholischen Stempel. Indem ich Stasiuks Haltung (2004) mit:

- 1) Kunderas (1983) und
- 2) Alain Finkielkrauts (1999)

<sup>26</sup> „Kleine Nation“ hat andere Dimensionen als die bekannte Konzeption der „kleinen Heimat“ Stanisław Ossowskis (vgl. Ossowski 1967: 201-226).

Schriften in Verbindung setze, ziele ich darauf ab, die Evolution der Kategorie „kleine Nation“ zu veranschaulichen. Es soll dabei gezeigt werden, wie sich diese Evolution in die Richtung ‚Irgendwo im melancholischen Unvollendeten‘ begibt.

Zu 1) Kundera bediente sich 1983 in seinem Essay „Tragödie Mitteleuropas“ („Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale“) des Terminus „kleine Nation“, um auf die Schicksalsgemeinschaft der volksdemokratischen Länder zu verweisen. Das Adjektiv „klein“ zeigt sich hier als ein Wort, das sich inhaltlich intensiv genug mit der geschichtlichen Verwicklung auseinandersetzen kann. Kundera ist von der Feststellung ausgegangen, dass sich die besagten Länder im permanenten Zustand *in between* befinden und viel Kraft in den Kampf um die eigene Identität investiert haben. Der allseits unterschätzte oder kaum bemerkte Kampf Ostmitteleuropas definierte den Status seiner Länder und machte es zur Heimat „kleiner Nationen“. An einer Geschichte, die ihren Kern im Fortschritt sah, eine feste Ansicht über ihre eigene Zweckmäßigkeit hegte und sich selbst als eine „Inkarnation der Vernunft“ (Kundera 1986: 141) definierte, konnten sich die „kleinen Nationen“ nicht beteiligen. Denn eine derartige geschichtliche Aura wurde auf die Überzeugung von der eigenen Größe und der ewigen Dauer der eigenen Existenz zurückgeführt. So begriffene Geschichte nennt Kundera die „Geschichte der Eroberer“ (vgl. ebd.). Die „kleinen Nationen“ sind geschichtssüchtig und sie können sich der Geschichte nicht entziehen, doch sie existieren auf ihrer Rückseite, d.h. ihr Leben wird stets bedroht und mit Ignoranz betrachtet.

Kunderas Essay spricht nebenbei ein für Mitteleuropa interessantes Problem an. Ist Mitteleuropa für den Rest Europas eine Avant- oder Arrièregarde? Die Debatte zu diesem Zwiespalt wird automatisch zur Debatte über die mitteleuropäischen Komplexe. Da Kundera die Sublimierung des ‚vergessenen Teils Europas‘ vorschwebte, ging er mit der Frage unkonventionell um: Den Kern dessen, inwiefern Mitteleuropa als ein Vorreiter wahrgenommen werden könnte, sah Kundera in der sich oft wiederholenden Fügung, infolge deren das mitteleuropäische Schicksal mehrmals das Schicksal des gesamten Europas vorwegnahm. Kundera geht über die konventionelle Auffassung dieser Gegebenheit hinweg, d.h. er lehnt ab, die „kleinen Nationen“ einfach nur als ‚Vorspeisen‘ oder ‚kleine Fische‘ des geschichtlichen Prozesses zu sehen. Ob und in welcher Hinsicht Mitteleuropa als Arrièregarde gesehen werden könnte, deutete Kundera nicht unter dem klassischen und implizit abwertenden Gesichtspunkt der zivilisatorischen Verspätung<sup>27</sup>, sondern im Hinblick auf die Rolle der Kultur im öffentlichen Diskurs in der zweiten

<sup>27</sup> Hier ein Beispiel für den Zugang zur zivilisatorischen Verspätung Ostmitteleuropas:

Jan Patočka, wielki filozof czeski, napisał kiedyś, że Czesi – mały naród europejski – mieli swoją historię „wielką“ i „małą“. Wielką, gdy podejmowali – samodzielnie i twórczo – ważne

Hälfte des 20. Jahrhunderts. Kundera behauptete nämlich, dass die Kultur seit Ende des Zweiten Weltkriegs im Westen nicht mehr als die ‚erste und letzte Instanz‘ wahrgenommen worden sei. Ihren privilegierten Platz belege inzwischen Politik bzw. Massen- und Populärkultur, die hauptsächlich durch das Fernsehen vermittelt werden. So gerät eine der größten Errungenschaften der Neuzeit in Vergessenheit – die Kultur wird nicht mehr zu einer ‚Vorsehung‘ gemacht. Diese Umwälzung bekam der „entführte Westen“ hinter dem Eisernen Vorhang nicht mit. Unbewusst kultivierte dieser ‚Westen‘ die vom Rest Europas aufgegebenen Tradition der Existenz in einer ‚Kultursuspension‘ weiter.

Somit definierte Kundera das wichtigste Merkmal der „kleinen Nation“: Sie sei diejenige, die immer noch an der Kultur hängt. Auch Jurij Andruchovyč spricht dieses Problem in seinem Roman *Moscoviada* (1993) an: „Зважте також на історію невеликих народів. Тих, яких завтра вже не буде. Зважте і скажіть мені: хто кому потрібен більше – королі поетам чи поети короліам? (Andruchovyč 2000: 10).<sup>28</sup>

Damals, 1983, nannte Kundera eigene Beispiele dafür, wie die „kleinen Nationen“ an der Kultur hängen: die Rolle der Underground-Literaturmagazine, die von Hand zu Hand in Ostmitteleuropa gingen oder der Umstand, dass es nur in Ostmitteleuropa möglich war, dass in der Gewerkschaft *Solidarność* das Proletariat Schulter an Schulter mit der Intelligenzija ging. Diesen Gegebenheiten setzte Kundera ein Bild der westlichen höheren Gesellschaftsschicht entgegen, die sich ihm zufolge während einer Zusammenkunft ausschließlich über neueste TV-Produktionen unterhält (vgl. Kundera 1984: 19).

Hier enthüllt sich ein schwerwiegendes Problem, mit dem die westliche Kulturanthropologie in den letzten Jahrzehnten zu kämpfen hatte. Es handelt sich um die Frage, in welchem Zusammenhang die elitäre bzw. *high culture* und Populärkultur zueinanderstehen. In der Annahme,

tematy o wymiarze uniwersalnym. Tak było, gdy Czechy tworzyły forpoczty europejskiego ruchu reformacyjnego i torowały drogę chrześcijaństwu zachodniemu do chrześcijaństwa „laickiego“. Mała historia dominowała wśród Czechów, gdy zasklepiali się, bądź byli »zasklepieni« - w banalności prowincjonalizmu“ (Michnik 2011: 12)

Jan Patočka, der große tschechische Philosoph, schrieb einst, dass die Tschechen – als ein kleines europäisches Volk – ihre „kleine“ und „große“ Geschichte hatten. Die große gab es, als sie – eigenständig und schöpferisch – wichtige und universelle Themata angesprochen haben. So war es zum Beispiel, als die Tschechen zu Vorreitern der europäischen Reformationsbewegung wurden und damit dem westlichen Christentum den Weg zum „weltlichen“ Christentum geebnet haben. Die kleine Variante der Geschichte dominierte hingegen, als sich die Tschechen in die Banalität des Provinzialismus zurückgezogen haben oder in sie »zurückgezogen« wurden“ (Michnik 2011)

<sup>28</sup> „Studieret auch die Geschichte der kleinen Völker. Die schon morgen verschwunden sein werden. Studieret und saget mir: braucht der König den Dichter oder der Dichter den König?“ (Andruchovyč 2006: 16)

Kultur *tout court* sei eine Art Logik, die über die Formen der Verwirklichung des Menschlichen bestimmt (vgl. Burszta 2004a: 42), zeigen sich funktionale Unterschiede zwischen *high culture* und Populärkultur. Während die erste mit entsprechenden Gesellschaftsschichten und symbolischen Inhalten identifiziert wird, breitete sich die andere ‚aggressiv‘ aus – zum Beispiel, indem sie von der Technik der Vervielfältigung Gebrauch machte und sich dabei den Realien der Marktwirtschaft anpasste. Gerade dieser Sachverhalt verlangt nach einer vollkommen anderen Sichtweise auf die Kultur. Es kommt nämlich zu ihrer Demokratisierung in einem bisher unbekanntem Ausmaß. Inspiriert von Walter Benjamin sagt der polnische Kulturanthropologe Wojciech J. Burszta, es komme zwar zur Zerstörung der Aura der einmaligen Authentizität des Kunstwerks, aber zugleich entstehe eine vollkommen neue Aura der massenhaften Teilnahme an der Kultur (vgl. ebd.: 45). Gerade diese Erkenntnis machten die *Cultural Studies* zu ihrer Grundlage, indem sie die überlegene ästhetische Autonomie der Literatur aufgehoben haben und sie ausschließlich als eine der Komponenten kultureller Interaktion erkannt haben (vgl. Markowski 2007a: 521).

Der im Westen lebende Kundera scheint diese Umwälzung 1983 nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Dies wird zur Quelle eines schillernden essayistischen Paradoxes: Zu Recht misst der Autor der mitteleuropäischen *high culture* eine demokratisierende Rolle in der Gesellschaft bei. Zugleich ist es aber eine typische kulturelle Demokratisierung unter den unterdrückten Nationen, also eine Demokratisierung, in der die Kultur ‚anachronistisch‘, d.h. als eine Fundgrube der hohen Werte begriffen wird. Die Realien der bevorstehenden ‚Kulturindustrie‘ blendet Kundera aus<sup>29</sup>. Durch das Spiel mit Paradigmata, Stereotypen und Komplexen gelang es Kundera, eine neue Wahrnehmung Ostmitteleuropas aufkeimen zu lassen – dank der Parole eines ‚entführten Westens‘ und dank der hier gerade besprochenen Erörterungen zur Frage, in wievielerlei Hinsicht sich dieser Zustand der Entführung abgespielt hat.

<sup>29</sup> Adam Zagajewski – einer der Mitteleuropa-Diskutanten der 1980er Jahre – machte 1984 auf die Aufteilung in den antitotalitären Kreisen aufmerksam. Das Hierarchische des Totalitarismus rufe zweierlei Reaktionen hervor: Es entstehe entweder ein hierarchisiertes Pendant oder es komme zum anarchischen „Durchkämmen des letzten Winkels des Seins“ (Zagajewski 1986: 64). In Polen der 1980er Jahre gewann unter der Ägide der Katholischen Kirche die hierarchisierte antitotalitäre Haltung an Bedeutung. Ihre Ratio verlor die anarchische Undergroundästhetik endgültig nach der Wende 1989. Wie Alfrun Kliems im Beitrag „Aggressiver Lokalismus: Undergroundästhetik, Antiurbanismus und Regionsbehauptung bei Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč“ betont, konnten sich die beiden Autoren ihrer ehemaligen anarchistischen Verknüpfungen nicht erwehren und setzen sie textuell durch ihren *spatial turn* unter neuen Verhältnissen fort. Dabei machen sie Gebrauch von der herbeiströmenden Popkultur, die, genauso wie die anarchische Haltung, das Alltägliche und Banale verabsolutiert und die Ideale der *high culture* unterminiert (vgl. Kliems 2011: 198f).

In der vorliegenden Arbeit diskutiere ich im Folgenden, wie Stasiuk auf seine melancholische Weise diesen gedanklichen Kurs verfolgt. Somit schlage ich eine Brücke zwischen der Debatte der 1980er Jahre und der ost- und mitteleuropäischen Mythologie Stasiuks. Die heutige wissenschaftliche Sicht dieser Problematik neigt jedoch dazu, beide ‚Mythologien‘ streng voneinander zu trennen. Als Hauptargument gilt hier die radikale Versenkung der (Ost-)Mitteleuropa-Diskutanten ins kulturelle Dasein ihrer Region. Somit heißt es zum Beispiel bei Piotr Millati:

Europa Stasiuka jest uboższa o to wszystko, co możemy odnaleźć w Europie Kundery, bogatsza natomiast o wymiar zupełnie nieobecny u autora *Żartu*. [...] Jego [Stasiuka, d. Verf.] Europa stanowi negatyw tej powyżej opisanej [Kundery], jest jej mroczną podświadomością, czymś w rodzaju ciemnej strony księżyca. To Europa plebejsko-ploretariacka, Europa ludzi z marginesu, gorsza Europa zapomnianych peryferii, zabitej deskami prowincji, której ułomne, banalne i naznaczone materialną i duchową nędzą istnienie, stanowi nieudolną karykaturę Zachodu. (Millati 2008: 172 und 177)

Stasiuks Europa ist ärmlicher an all dem, was in Kunderas Europa zu finden ist, reicher ist es dagegen an einer Dimension, die beim Autor vom *Scherz* nicht präsent ist. [...] Sein [Stasiuks] Europa wird zum Negativ des besagten Europas [Kunderas], es ist Europas düsteres Unterbewusstsein, etwa eine dunkle Seite des Mondes. Es ist ein plebejisch-proletarisches Europa, Europa der Randgruppen, schlechteres Europa vergessener Peripherien, öder Provinz, deren zerbrechliches, banales und mental und materiell elendes Dasein eine Karikatur des Westens bildet. (Millati 2008)

Zu 2) Alain Finkielkraut griff 1999 Kunderas Begriff der „kleinen Nation“ auf, um die Situation Europas und Ostmitteleuropas am Ende des Millenniums zu erörtern. Der französische Denker bezog sich auf die Zeit, in der die EU-Integration ein rasantes Tempo angeschlagen hatte und in der sich sowohl das Ende der Jalta-Ordnung, die Einführung der Marktwirtschaft im Osten als auch der Ausbruch des Balkanbürgerkriegs ereignet hatte. (vgl. Finkielkraut 2001: 11). In der Sphäre der Symbolik war es der Fall der Berliner Mauer, der dazu beitrug, dass Europa der Vision von verschwindenden Grenzen erlag. So setzte sie die Globalisierung und das allgemeine wirtschaftliche Einvernehmen auf die Tagesordnung. Die ZAHLEN wurden als eine Instanz gesehen, die zur Verbrüderung der Menschheit führen. Finkielkraut bedient sich des Terminus „humanistischer Materialismus“, dessen Vorrangstellung er in den Sozialwissenschaften dem „Reichtum der realen Formen“ (ebd.: 26) gegenüberstellt. Dabei ist im Westen die Voreingenommenheit gegen den Osten nicht auf einmal verschwunden: Es herrschte Angst vor den Nationalismen und die daraus resultierende Gewohnheit, alle unbequemen Tiefen der Kulturunterschiede zu umschiffen (vgl. ebd.: 13).

Finkielkraut betont, Kunderas Adjektiv „klein“ verweise nicht auf die Brüderlichkeit und Geselligkeit („*Small is beautiful*“), sondern auf das Schicksal, d.h. auf die geschichtliche Spezifik. „Klein“ zielt nicht auf die Sublimierung einer vermeintlichen Gemeinschaft ab. „Klein“

sollte zugleich nicht einer unmittelbaren Kritik der funktionalisierten Rationalität einer Gesellschaft dienen. Allein der Mangel an Daseinsberechtigung bestimmt das Wesen der „kleinen Nation“.

Das Verhältnis des Westens zu Ostmitteleuropa kennzeichnet Finkielkraut als eine Vernachlässigung. Ihm zufolge hat sich seit den 1930er Jahren in dieser Hinsicht kaum was verändert:

Oui, et cette reconduction s'opère en toute quiétude, en toute bonne conscience. Car, selon une dialectique mise au jour par Walter Benjamin, ce qui signifie *catastrophe* pour les petites nations signifie *progrès* pour le reste des hommes. À quoi servent ces ethnies lointaines et leur gazouillis indéchiffrable sinon à retarder, en faisant des histoires, la marche de l'Histoire? L'ange de la raison réclame leur disparition. C'est en s'effaçant seulement qu'elles peuvent apporter une contribution positive à l'œuvre universelle. (Finkielkraut 1999: 27f)

Ja, und dieses Weiterwirken vollzieht sich in aller Ruhe, mit bestem Gewissen. Denn einer Dialektik zufolge, die Walter Benjamin zutage gefördert hat, bedeutet *Katastrophe* für die kleinen Nationen etwas, das sich für den Rest der Menschheit als *Fortschritt* darstellt. Wozu dienen diese fernen Ethnien und ihr unbegreifliches Geplapper, wenn nicht dazu, den Gang der Geschichte zu verzögern, indem sie Geschichten machen? Der Engel der Vernunft verlangt ihr Verschwinden. Nur indem sie zur Seite treten, können sie einen positiven Beitrag zum Gesamtwerk leisten. (Finkielkraut 2001: 21)

Miłosz und Kundera sieht Finkielkraut als diejenigen, die diesen Zustand überwinden wollten, indem sie das „heimatliche Europa“ (Miłosz) bzw. den „entführten Westen“ (Kundera) als eine Miniatur des von seinem Nimbus entkleideten Europas zeigen wollten (vgl. ebd.: 34).

Finkielkraut – genauso wie Kundera – kennzeichnet die Juden als „kleine Nation“ *par excellence*. Er bedient sich dabei eines eigenen Schlüsselwortes: der Beharrlichkeit – des Willens, die eigene Existenz unter allen Umständen beizubehalten. Für Finkielkraut scheint die Beharrlichkeit ein unabdingbares Merkmal jeder „kleinen Nation“ zu sein. Was die Juden als „kleine Nation“ im strikten Sinne zu sehen erlaubt, ist auch die Tatsache, dass das Verhältnis zur jüdischen Gemeinschaft in Europa als ein Prüfstein der wachsenden Nationalismen galt (vgl. ebd.: 22).

Die westliche Zivilisation sieht Finkielkraut als das Produkt einer seltsamen Symbiose aus raubgieriger Weltmacht und Menschenrechten. Die Analyse der Eigentümlichkeit einer „kleinen Nation“ bietet nicht nur Anlass zur Kritik der westlichen Zivilisation. Auch die Nachteile einer „kleinen Nation“ werden bei Finkielkraut aufgezählt und benannt. Der Autor bedient sich des Begriffs Tribalismus. Im Unterschied zur Tribalisierung, die den Schwerpunkt auf die postmoderne Gruppierung in verschiedene Subkulturen legt, scheint sich der von Finkielkraut verwendete Terminus auf die Stammesbildung zu beziehen, d.h. auf die Artikulation des Anspruchs, dass das eigene Stammeswesen und die kulturellen Unterschiede als etwas Absolutes und Vollendetes betrachtet werden. So gesehene „kleine Nationen“ erscheinen plötzlich als eine

Antithese des tschechischen Modells der „kleinen Nation“, in dem der mitteleuropäischen Vielfalt großer Wert beigemessen wurde (vgl. Finkielkraut 2001: 33).

Die Elite einer „kleinen Nation“ mag der Tradition des „romantischen Systems“ zu entstammen, d.h. sie unterliegt im größeren Umfang der Tendenz, das Gespür für die eigene Individualität zu kultivieren. Das schwache Gedankengut einer „kleinen Nation“ verschließt laut Finkielkraut die Individuen innerhalb einer imaginierten Geschichte. Die nationalen Imperative werden dabei auf fast alle Bereiche des Geistes ausgedehnt. Die Instabilität des eigenen Kollektivbewusstseins ist stets da, doch ihre Quelle kann heute kaum noch in den düsteren äußeren Umständen gesehen werden. Ein Bedarf nach der Anwesenheit des Katastrophalen besteht aber immerhin. Daher werde der Feind oft in den imaginären Gegnern, auch innerhalb der eigenen Nation gesehen (vgl. ebd.: 45).

Die obige Zusammenstellung von Kunderas und Finkielkrauts Ansichten erlaubt folgendes anzunehmen: Die geistigen Charakteristika der „kleinen Nation“ korrespondieren mit den ‚melancholischen Geburtsfehlern‘, d.h. mit dem Gespür für Chaos oder mit der Relativität und Fiktionalisierung der Wirklichkeit. Als eine gemeinsame Bewusstseinsbasis von Kundera, Finkielkraut und Stasiuk kann hier das mitteleuropäische Dazwischen und das Trachten nach einer Sublimierung der Region betrachtet werden. Bei Stasiuk lässt sich das zum Beispiel anhand des folgenden Zitats beobachten:

Blaknie, lecz nie znika zupełnie. Traci tylko wyrazistość, ubywa mu nieznośnej oczywistości. To jest ta specjalność krajów pomocniczych, narodów drugiego rzutu i ludów rezerwowych. To jest ta migotliwość, ta zdwojona, potrojona fikcja, krzywe zwierciadło, magiczna latarnia, fatamorgana, fantastyka i fantasmagoria, która wślizguje się litościwie między to, jak jest, a to, jak być powinno. To jest ta autoironia, która pozwala igrać z własnym losem, przedrzeźniać go, papugować, zmieniać upadek w heroikomiczną legendę, a zmyślenie przeinaczać w coś na kształt zbawienia. (Stasiuk 2004: 20)

Es verblaßt, verschwindet aber nicht ganz. Es verliert an Deutlichkeit, die unerträgliche Offensichtlichkeit schwindet. Das ist eine Spezialität dieser Hilfsländer, der Nationen aus zweiter Hand, der Reservevölker. Das ist das Schillernde daran, diese doppelte, dreifache Fiktion, der Zerrspiegel, die Laterna magica, die Fata Morgana, Phantastik und Phantasmagorie, die sich mitleidig hineinstehlen zwischen das, was ist, und das, was sein sollte. Das ist die Selbstironie, die es erlaubt, mit dem eigenen Schicksal zu spielen, es nachzumachen, nachzuäffen den Untergang in eine heroisch-komische Legende zu verwandeln, die Illusion in eine Art Erlösung umzugestalten. (Stasiuk 2005: 19f)

Auf der Folie der beiden Essays werden in dieser Arbeit folgende Fragen anhand Stasiuks Texte erörtert:

- 1) Stasiuks literarischer *modus operandi*,
- 2) die ‚Verwendung‘ einer paradigmatischen „kleinen Nation“ in der Argumentation/der Erzählung,
- 3) das Verhältnis zum Tribalismus.

Zu 1) Während sich Kundera und Finkielkraut um eine Klarheit essayistischer Verwicklung bemühen, rutscht Stasiuk in die Melancholie bzw. in eine Art Therapie der eigenen Melancholie ab. Auf diesem Hintergrund zeichnet sich die Binnendifferenzierung innerhalb der Gattung Essay ab. Diese Differenzierung betonte Andreas Ohme in seinem Beitrag zur Position und Brauchbarkeit der Mitteleuropa-Frage in der heutigen Literaturwissenschaft: Der Essay gestaltet seine Ausführungen entweder auf argumentative oder auf assoziative Art und Weise (vgl. Ohme 2010: 275).

Der Mechanismus literarischer Verhandlungen Stasiuks neigt zum Assoziativen und kann somit auf der Folie der Theorie von Julia Kristeva gezeigt werden: Eine der grundlegenden Differenzierungen der Forscherin basiert auf der Entdeckung der Dialektik innerhalb der Parole (hier als einer aktualisierten Rede Ferdinand de Saussures), die stets zwischen der klaren Bedeutung und der körperlichen bzw. archetypischen Unruhe schwingt. Laut Kristeva erstreckt sich jegliche aktualisierte Rede zwischen zwei Polen, d.h. zwischen dem symbolischen (klare Bedeutung) und dem semiotischen (archetypische Unruhe) Pol. Gerade der semiotische Pol fokussiert all das in der Melancholie Unübertragbare: Eine sozial herausgearbeitete und gemeinschaftliche Kommunikationsstruktur stößt gegen die nicht löschrare Idiomatik. Die Melancholie zeigt sich im Lichte dessen als eine Störung des Symbolischen, die den Betroffenen über die gesamte Parole und die Zeit hinwegsehen lasse. Somit gleicht sich die Melancholie einem „unberührten Ressentiment“ der semiotischen Instanz an (vgl. dazu z.B. Markowski 2007b: XXVIII) bzw. einer untrennbaren Bindung mit dem Verlustobjekt oder mit dem imaginären Ersatz dieses Objekts (vgl. ebd.: XVI-XXIII).

Die Überlegenheit des Semiotischen innerhalb des ost- und mitteleuropäischen literarischen Universums Stasiuks tritt da auf den Plan, wo sich Stasiuks Bemühungen um die Sublimierung des ostmitteleuropäischen Raums zeigen. Stasiuk sieht den ‚Stolz und Ruhm‘ dauernd nur in der weitläufig gefassten ‚Kleinheit‘ der Region, die vorgeblich ein Mittel zur Selbstbehauptung sein soll:

Ma zniknąć bałagan, nieporządek, nieodpowiedzialność, niefrasobliwość, ma wyzionąć ducha perwersyjna miłość do przeklętej historii, ma zakończyć żywot skłonność do konfabulacji [...] Jednym słowem, ma zginąć świat, który cierpliwie budowaliśmy, świat, którego istnienie było naszą największą zasługą i zwycięstwem, ponieważ był to świat wyjątkowy, niepowtarzalny i pozbawiony prototypów. (Stasiuk 2006: 73)

Chaos, Unordnung, Verantwortungslosigkeit, Sorglosigkeit sollen verschwinden, die perverse Liebe zu der verfluchten Geschichte soll sich verflüchtigen, die Neigung zum Fabulieren, der Hang zum Phantasieren sollen sterben [...] Kurz gesagt, die Welt, die wir geduldig aufgebaut haben, soll untergehen, die Welt, deren Existenz unser größtes Verdienst, unser größter Sieg war, denn es war eine ungewöhnliche, einzigartige Welt, eine Welt ohne Prototypen. (Stasiuk 2008: 69f)

Die Melancholie zu therapieren, heißt in Kristevas Theorie, den Liebesdiskurs wiederherzustellen. Dieser kann sich laut psychoanalytischer Tradition in der kathartischen Erzählung, d.h. im Rahmen eines erneuten Aufbaus der Gemeinschaftlichkeit verwirklichen. Das künstlerische Schaffen sei laut Kristeva der *spiritus movens* und nachfolgend die Verkörperung dieses Prozesses. Dieses Schaffen beruht auf der symbolischen Vergegenständlichung bzw. symbolischen Repräsentation des Unbewussten bzw. Unübertragbaren (vgl. Markowski 2007b: XLV). Der Ich-Erzähler Stasiuks gesteht den therapeutischen Momenten eine wichtige Stellung zu. Die Wiederherstellung des Liebesdiskurses lässt sich im folgenden Zitat beobachten:

Jest noc, pada deszcz i przypominam sobie to wszystko niewiadomo który już raz [...], a do jednego i drugiego przylega prześwitująca materia moich myśli, mojej miłości i mojego strachu. (Stasiuk 2004: 24)

Es ist Nacht, es regnet, und ich rufe mir das alles zum ich weiß nicht wievielten Mal in Erinnerung [...], und an einem wie am anderen klebt die durchscheinende lebendige Materie meiner Gedanken, meiner Liebe und meiner Angst. (Stasiuk 2005: 23)

Die Wiedergeburt innerhalb der Erzählung wird auch in Stasiuks Text dokumentiert:

[...] i nigdy nie mogę uwolnić się od myśli, że przypadło na zawsze i byłem jedynym, który to widział i teraz mogę tylko opowiadać i opowiadać, jeśli w ogóle ktoś będzie miał ochotę słuchać. (Stasiuk 2004: 225f)

[...] und ich kann mich nie von dem Gedanken befreien, dass es für immer untergegangen ist und ich der einzige war, der es gesehen hat, und jetzt kann ich nur erzählen und erzählen – falls überhaupt noch jemand zuhören möchte. (Stasiuk 2005: 213)

Zu 2) Sowohl Kundera als auch Finkielkraut weisen auf die Juden als eine „kleine Nation“ im engsten Sinn des Wortes hin. An einer Stelle kennzeichnet Finkielkraut die Juden als einen „uralten Stamm“ (Finkielkraut 2001: 22). Finkielkrauts Sprüche wie „vom Weltgeist entlassen“, „an die Existenz geklammert“ (ebd.) und vor allem die Beharrlichkeit ebnet den Weg, die Juden als eine „kleine Nation“ zu erkennen, die besonders von der Erfahrung des kulturellen Daseins geprägt wurde: Die Erkenntnis bildenden und voneinander untrennbaren Kategorien, d.h. das Volk, die Religion und die Geschichte, bestimmen das jüdische Wesen. Als Beweise gelten hier z.um Beispiel die jüdische Konzeption des auserwählten Volkes, die hohen intellektuellen Ansprüche, denen die gläubigen Juden gerecht werden müssen oder auch die Erscheinungen der Moderne wie etwa der Chassidismus und die jüdische Haskalah. Darüber hinaus bedient sich die jüdische Gemeinschaft stark des Ethos der Arbeit und Sublimierung, also der kulturellen Idealforderungen.

In der Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) charakterisiert Freud die Summe menschlicher Leistungen (die Kultur) als eine Quelle des menschlichen Elends und seiner Abgeschiedenheit in der Welt. Paradoxe Weise bildet die Kultur auch eine Instanz, zu der der Mensch angesichts des von ihr verursachten Leidens Zuflucht nimmt. Zusammen mit den Kulturtrieben und Kulturidealen (Nützlichkeit, Ordnung, Vervollkommnung mit Vollkommenheit) trägt dieses Paradox zur neurotischen Befremdung der Existenz bei. Freud überlegte, inwiefern der Triebverzicht die Rolle einer Triebfeder in der Kultur übernehmen kann. Der Urmensch – das Mitglied eines „uralten Stammes“ – wäre also für Freud diejenige hypothetische Figur, die von der Kulturforderung der Arbeit nie berührt wurde, und sich nach dem eigenen Freiheitsdrang richtet (vgl. Freud 1999a: 455).

Auf der Folie des kulturwissenschaftlichen Werkzeugs einer „kleinen Nation“ kann die obige Erörterung auf die Sinti und Roma bezogen werden. In Stasiuks melancholisch-dekadentem Universum Ost- und Mitteleuropas, dessen Bewohner sich weigern, das kulturelle Leid zu erdulden, dienen die freiheitsliebenden Sinti und Roma als ein Ersatz für die in ihren Kulturgeboten beschränkten Juden.<sup>30</sup> Die Sinti und Roma verkörpern für Stasiuk die Metapher der „kleinen Nation“. Auch sie sind versprengt und isoliert. Diese Tatsache versuchen sie aber nicht mittels der vereinigenden Kultur zu überwinden, sondern sie verinnerlichen diesen Status, versehen ihn zusätzlich mit einer zwecklosen und zirkulierenden Beweglichkeit, und lassen diesem Status ihr eigenes Wesen bestimmen. Dieses Wesen basiert vor allem darauf, dass ihr Freiheitsdrang nicht unterdrückt wird. In dieser Hinsicht bilden also die Sinti und Roma eine „uralte“ Monadengesellschaft im Sinne von Freud. Ich nenne es „Monadengesellschaft“, denn laut Freud ist in der europäischen Tradition der Freiheitsdrang ein Synonym der Ablehnung des Kulturguts geworden: Das freiheitsliebende Individuum ist nämlich zum Opfer der ordnenden und einschränkenden Kulturtriebe geworden (vgl. ebd.). Stasiuk schreibt über die Sinti und Roma:

Gdy patrzę na ich marginalny żywot, powaga mojej „europejskości“ zostaje radykalnie zakwestionowana. [...] Wszystko wskazuje na to, że niczego się od nas nie nauczyli i żadna nasza chluba nie wzbudza w nich podziwu. [...] I gdyby tkwiła w tym jakaś groźba, jakaś nienawiść dzikiego do cywilizowanego, pragnienie zemsty i zniszczenia... Nie: to tylko obojętność, to tylko brak zainteresowania. (Stasiuk 2006: 80f)

Wenn ich ihr marginales Leben betrachte, wird das Gewicht meines „Europäertums“ radikal in Frage gestellt. [...] Es sieht ganz danach aus, als hätten sie nichts von uns gelernt und keine unserer Tugenden würde ihnen imponieren. [...] Und wenn darin eine barbarische Drohung läge, ein Haß des

<sup>30</sup> Auf die Ersetzung der Juden durch die Sinti und Roma bei Stasiuk macht bereits Piotr Millati aufmerksam (vgl. 2008: 184).

Wilden dem Zivilisierten gegenüber, der Wunsch nach Rache oder Vernichtung... Nein: Es ist nur Gleichgültigkeit, nur Mangel an Interesse. (Stasiuk 2008: 76)

Zu 3) Finkielkraut führte auch die Kehrseite der Medaille der kulturell attraktiven Kategorie der „kleinen Nation“ vor. Hierzu wandelte er durch den Begriff Tribalismus den inhaltlich fruchtbaren Beweggrund des „uralten Stammes“ in eine gefährliche und der Auffassungsgabe Schranken setzende Kategorie um. Die Kehrseite des angeblich im Rahmen seiner ‚Kleinheit‘ abgefundenen Provinzialismus sei also der Größenwahn, das Gefühl, etwas Absolutes und Vollendetes zu sein. Der Größenwahn wäre hier ein Taumel, in dem das Individuum verloren geht, denn es beruft sich auf die übergreifenden Instanzen, wie die des imaginierten inneren Gemeinschaftssinns. Hier taucht die unterschwellig gespeicherte Aufgabe der ostmitteleuropäischen Intelligenzija romantischer Herkunft auf – die Aufgabe, dieses Gespür für die Gemeinschaftlichkeit mit allen Mitteln aufrechtzuerhalten (vgl. Finkielkraut 1999: 33-40).

Die Problematik des Tribalismus lässt sich noch unter einem anderen Blickwinkel betrachten. Der inhaltlich benachbarte Nationalismus verweist in größerem Umfang auf etwas Etabliertes (gemeinsame Abstammung, Muttersprache, Territorium, Religion, Staatsapparat). In einem tribalistischen Szenario werden die Akzente anders gesetzt: Der Begriff Tribalismus hält in höherem Maße die Hintertür zum Miteinbeziehen des Eigengewichts der Emotionen im sozialen Leben offen. Auf der emotionalen Basis soll dann der Gemeinschaftsglaube erzeugt werden. Ein tribalistisches Szenario käme da zustande, wo fünf Komponenten untereinander in Wechselbeziehung treten: Zuerst die Anwesenheit im gesellschaftlichen Netzwerk der vermittelnden rituellen Autoritäten, dann eine moralische Ökonomie, die in die Tat umgesetzt wird: Die ökonomischen Güter werden gegen eine politische Legitimität ausgetauscht. Im Folgenden eine Struktur der allgemein verwendbaren verbalen Symbole und die Anwesenheit der Sozialisationsinstanzen, die auch zum nichtverbalen Code beitragen und die Anwesenheit der Informationswege, die die Informationen über die Einhaltung oder Verletzung der Normen vermitteln. Ein zusätzlicher Faktor, der zum Wir-Gefühl beiträgt, wäre der des selbstidealisierenden Elements (vgl. Bogner 2004: 63f).

Die Texte Stasiuks spiegeln seine auf die postmoderne Gegenwart bezogene romantische Sehnsucht nach Gemeinschaft wider. Dies, zusammen mit dem Glauben des Autors an eine Verwandtschaft durch Melancholie (die emotionale Instanz) der ostmitteleuropäischen Länder, bestimmt die Grundlagen seines tribalistischen Szenarios. In einem literarischen Text bleibt ein Szenario von dieser Art unvollständig. Daher bedient sich die melancholische, gemeinschaftsbildende Konzeption Stasiuks nur einiger gerade aufgezählter Komponenten: Zu den allgemein

assoziierbaren Symbolen gehören zum Beispiel die Sinti und Roma-Figuren im ostmitteleuropäischen Raum. Als literarische Sozialisationsinstanzen, die zum nichtverbalen Code beitragen, würde ich zum Beispiel das so ausführlich von Stasiuk wiedergegebene Gespür für Erstarrung und Zerfall bezeichnen. Die rituelle Autorität des ostmitteleuropäischen tribalistischen Szenarios versucht der Autor als eines der begründenden Subjekte des Ost- und Mitteleuropa-Diskurses, selber zu bleiben. Diese ‚unvollständige Komplexität‘ des Szenarios Stasiuks wird von mythologisierenden und idealisierenden Faktoren überschattet. Im Resultat nähern wir uns also den Einwänden Finkielkrauts: Der ostmitteleuropäische ‚Chauvinismus‘ wird bei Stasiuk mit melancholischer Geschmeidigkeit vermittelt.

### II.3. Der erstarrte Mensch

Die Erstarrung gilt in der Melancholie als eines ihrer grundlegenden Merkmale. Aus psychologischer Sicht ist die Erstarrung ein Zeichen des unerfüllten Lebens, in dem der Lebensraum verengt oder verschlossen wurde. Mangel an geistiger und psychischer Bewegungsfreiheit kann von der äußeren oder innerlichen Verdichtung bzw. Kondensation ausgelöst werden. Freud benennt als Hauptobjekt der Traumarbeit eine Verdichtung bzw. verdichtete Kontaminierung. Im Lichte von Freuds Traumdeutung zeigt sich die Verdichtung als eine Strategie, die eine Deutung verlangende Sphäre der geschichteten Bedeutung in sich birgt (vgl. Freud 2010: 94). Der polnische Psychiater Antoni Kępiński beschreibt die sich häufenden, hinderlichen äußeren Lebensbedingungen als Folgen der wirtschaftlich und gesellschaftlich undurchsichtigen Zivilisation, welche den Menschen dazu zwingt, sein schöpferisches Potenzial aufzugeben und sich den Regeln der Konsumgesellschaft unterzuordnen. Dieses Kulturmodell beschränkt die Entwicklungsmöglichkeiten und ruft das Gefühl der Schwerfälligkeit hervor. Um sich der Terminologie Kępińskis zu bedienen: Es kommt zu Hemmungen im „Stoffwechsel der Information“ (Kępiński 1974: 146-171).

In *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* tauchen inmitten der Landschaft Ost- und Mitteleuropas weibliche und männliche Figuren auf, deren Haltung ein bestimmtes Lebensgefühl widerspiegelt. Die Frauen werden meistens folgendermaßen dargestellt: In sitzender Haltung, mit den Händen auf dem Schoß<sup>31</sup>, schwarz angekleidet, alt, sich in der Sonne wärmend:

<sup>31</sup> Das Quälende im *stupor melancholicus* war einer der Gründe, weshalb analog zur Lehre von den vier Säften [nach Galen (129-199 n.Ch.): Blut-Luft-Sanguiniker, Gelbe Galle-Feuer-Choleriker, Schleim-Wasser-Phlegmatiker, Schwarze Galle-Erde-Melancholiker] gerade die Melancholie in der bildenden Kunst auffallend oft zur Sprache gebracht wurde. Interpreten Raymond Klibansky et al. betonen bei der Deutung des Dürerschen Kupferstichs „Melencolia I“ (1514), dass es im späten Mittelalter durch das

Chcieliśmy oglądać stare kobiety siedzące przed domami na głównej ulicy. Przypominały wygrzewające się jaszczurki. Ich czarne stroje wchłaniały upał południa, a oczy patrzyły w świat nieruchomo i bez zdziwienia, ponieważ widziały już wszystko. Siedziały w gromadkach po trzy, po cztery i w całkowitej ciszy obserwowały upływ czasu. (Stasiuk 2004: 69)

Wir wollten die alten Frauen sehen, die auf der Hauptstraße vor den Häusern saßen. Sie erinnerten an Eidechsen, die sich in der Sonne wärmten. Ihre schwarze Kleidung sog die Mittagshitze auf, und ihre Augen schauten reglos und ohne Erstaunen auf die Welt, weil sie schon alles gesehen hatten. Sie saßen in Gruppen zu dritt und zu viert und beobachteten in totaler Stille den Ablauf der Zeit. (Stasiuk 2005: 65f)

Bei den männlichen Figuren ist die Darstellung differenzierter: Entweder am Tisch in einer Kneipe mit Glas Alkohol vor sich oder stehend, meistens rauchend, eher mitten in einer Tätigkeit, aus der sich jedoch kein Sinn ergibt:

Mężczyźni stoją na rogach ulic wpatrzeni w pustkę dnia. Plują na chodnik i palą papierosy. To jest terażniejszość. Tak jest w mieście Sabinov, w mieście Gorlice, w Gönc, w Caransebeş, w całym słynnym międzymorzu między Czarnym i Bałtykiem. Stoją i przeliczają papierosy w paczkach i drobne w kieszeniach. (Stasiuk 2004: 87)

Die Männer stehen an den Straßenecken und starren in die Leere des Tages. Sie spucken auf den Gehweg und rauchen. Das ist die Gegenwart. So ist es in Sabinov, in Gorlice, Gönc, in Caransebeş, in der ganzen berühmten Landenge zwischen dem Schwarzen Meer und der Ostsee. Sie stehen da und zählen die Zigaretten in den Schachteln und das Kleingeld in der Tasche. (Stasiuk 2005: 83f)

Kępiński unterscheidet in seiner Monographie zur Melancholie die „leere“ bzw. „reine“ und „volle“ bzw. „schmutzige“ Traurigkeit. Die erste Art ist still, voller Verzicht und Liebe, sie betrachtet die Welt unter dem Blickwinkel der Ewigkeit (vgl. Kępiński 1974: 150f). Eine derartige Traurigkeit kennzeichnet bei Andrzej Stasiuk die Frauen. Alois Woldan kennzeichnet die Lebenshaltung dieser Frauen als eine „souveräne Gleichgültigkeit“ (Woldan 2005: 299). Die Traurigkeit der Männer ist dagegen immer noch mit den alltäglichen Sorgen verbunden. Im Lichte dessen kann sie als „schmutzig“ betrachtet werden. Die ergebnislose Aktivität der Männer neigt aber auch zu einer Trägheit, die von den gesellschaftlichen Verhältnissen aufgezwungen wird.

Durch diese Verteilung der Geschlechterrollen gibt Stasiuk Erwartungen gegenüber seinen Protagonisten kund und konstruiert zugleich einen melancholischen ost- und mitteleuropäischen „Stamm“, in dem die Frauen in die Sphäre einer melancholischen Quasi-Transzendenz

Einfließen des Esoterisch-Wissenschaftlichen in das volkstümliche Gedankengut zu ersten Personifizierungen der Melancholie kam (vgl. Klibansky et al. 1990: 324). Die Melancholie wird seitdem von der weiblichen Gestalt verkörpert. Manchmal abscheulich, steht sie meistens in der Blüte der Jahre. Darüber hinaus zieht sich durch die Geschichte der melancholischen Personifizierung das Motiv vornehmer bzw. tugendhafter Beschaffenheit. Die *figura sedens* und das Aufstützen des Kopfes in die Hand sind dabei kennzeichnend (vgl. ebd.: 412f).

abgeordnet werden, und die Männer zu allerart aussichtslosem Zirkulieren verurteilt sind. Dabei besteht in den Schilderungen Stasiuks zwischen diesen beiden kollektiven Subjekten keinerlei Verhältnis – die Schilderungen und somit die Lebenswelten sind voneinander geschieden. Es ist auch wichtig zu betonen, dass die Rollen der entsprechenden Figuren Stasiuks definitiv festgelegt sind, und ihre Identitätshaltung keine Wandlungsprozesse voraussetzt. Stasiuks Konstruktionen können insofern als essenziell bezeichnet werden (vgl. Burzyńska 2007a: 439-454). Auf der anderen Seite soll aber ins Auge gefasst werden, dass es sich bei Stasiuks Werken um mit dem Essay gattungsverwandte Texte handelt; der Essay strebt keine narratologische Figurenentwicklung an.

Obwohl sie der Verdichtung und der von ihr ausgelösten Schwerfälligkeit unterliegen, werden in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* die erstarrten Menschen Stasiuks nicht zu Teilnehmern einer Konsumgesellschaft in ihrer postmodernen, d.h. manisch und schizoid-depressiven Inkarnation, die vor allem in Anlehnung an die zahlreichen Süchte, wie zum Beispiel Essens- oder Internetsucht, erkannt wird. Dieser Sachverhalt ist auf den Entwicklungstrend von Stasiuks Weltsicht zurückzuführen. Dieser Trend wäre als regressiv zu bestimmen. Der Autor versteigt sich in die Panegyrik sogenannter primitiver Lebensverhältnisse. Seine Weltsicht gehört der Peripherie an und verwirft das Diktat des Zentrums.

In Bezug auf die ost- und mitteleuropäische Provinz westlicher Zivilisation können somit noch die traditionellen Beschreibungsmittel der Melancholie angewendet werden. Es sind: *ennui* (fr.) – Freudelosigkeit, *tristitia* (lat.) – Unmut und vor allem *acedia*. Die letztere wird in der vorliegenden Ausführung eine besondere Rolle spielen: Die Bewohner des ost- und mitteleuropäischen Raums befinden sich auf geschlechtsspezifische Art und Weise im Zustand der *acedia*. Latinisiert, aus dem Griechischen stammend, bedeutet das Wort Sorglosigkeit und verkörpert als eine Gemütsverfassung einen wichtigen Teil des *délire mélancolique*. Der Zustand der *acedia* hat sich seit der Spätantike unter Mönchen verbreitet und wurde besonders in der Mittagssonne als ein lästiges Gefühl erkannt [zum ersten Mal erwähnte die *acedia* einer der Wüstenväter Evagrius Ponticus (345-399)]. Im Laufe der Zeit hat sich die Wahrnehmung der *acedia* in zwei große Grundformen ausdifferenziert: Einerseits wurde sie mit der Faulheit in Verbindung gebracht und als eine der Todsünden klassifiziert, andererseits verband man sie jedoch auch mit der *tristitia*, d.h. mit einer weit gefassten Traurigkeit. Die Grenze zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen verschwamm später. Somit kam es dazu, dass in der dem Laizismus unterliegenden Welt die Kritik solcher verurteilungswerten Zustände wie Gleichgültigkeit, Stumpfheit, Energie- und Lustlosigkeit und Lethargie durch die Diagnose der fortschreitenden Sinnlosigkeit und der innerlichen Verzweiflung oder Niedergeschlagenheit gemildert wurde

(vgl. Jackson 1985: 49-62). Somit stoßen wir auf die wohltuende bzw. heilende Variante der Melancholie, die von Stasiuk anhand der Frauenfiguren geschildert wird. Dank ihrer Tugendhaftigkeit gelten sie im Text als allegorisch abgebildete Pausenfüller, die in ihrer Quasi-Transzendenz unberührt bleiben. Die Frauen verkörpern folglich die Heiligkeit, die aus der Versöhnung mit der Erfolglosigkeit resultiert.

Das Bild der Männer hat inhaltlich mehr Substanz, um das Ost- und Mitteleuropäische zu diskutieren. Bei den Männern stellt sich nämlich die Frage, ob sie ähnlich wie die Frauen auch freigesprochen werden können, obwohl ihre trägen Bewegungen mit der Geste *sub specie aeternitatis* nichts zu tun haben. Sie unterliegen eher der ehemaligen Kategorie der ‚Sünde‘ und können somit unter dem kulturellen Blickwinkel betrachtet werden. Im Kontext der konsequenten Lossprechung seiner Protagonisten wird nämlich deutlich, dass die Indolenz für Stasiuk einen wichtigen Teil der ostmitteleuropäischen Lebensart verkörpert.

In Stasiuks Verherrlichung des *acedia*-Zustands offenbart sich die Komplexität der Sicht des Autors auf sein Ost- und Mitteleuropa. Dabei wird die Verherrlichung auf folgende Kontexte gestützt:

- 1) die Genussmittel als ein Weg zum menschlichen Glück und die Rolle der Arbeit, die von der Kultur ausgelöste Verdichtung, der Einfluss der Kulturtriebe,
- 2) den Zugang zur Subjektivität der Protagonisten,
- 3) die gesellschaftliche Anomie nach 1989 und die literarische Aufarbeitung der europäischen Kontraste,
- 4) das Verfahren eines „ästhetischen Echos“ (Zaleski 1996) und der Wiederholbarkeit.

Zu 1) Zu den Bemerkungen Sigmund Freuds in Bezug auf diese problematischen Bereiche sei angefügt: Im Leben, das als ein Geflecht schmerzhafter Umstände bezeichnet wird, stößt der Mensch auf viele Wege des Trosts, unter anderem auf Rauschmittel. Da sie dem Individuum ermöglichen, sich mental in andere Bereiche zu begeben, wurden sie zu einer allgemein anerkannten Kulturstrategie einiger Völker. Ein Gegenmodell dieses Zustands wäre eine Gesellschaft, die als einen grundlegenden Faktor ihrer Libido-Ökonomie die Arbeit bestimmt hat. Die Arbeit gilt jedoch im kollektiven Bewusstsein kaum als ein Glücksauslöser. Freud analysiert in *Das Unbehagen in der Kultur* die allgemeinen Ursachen unseres Unglücks, die er mit dem Etikett Kulturtriebe versieht. Unter den Kulturtrieben versteht Freud Nutzen, Ordnung, geistige Vervollkommnung und Sublimierung. Das Individuum soll sie als seine Ideale auffassen und ihren Ansprüchen folgen. Dieser Zwiespalt zwischen menschlichen Bedürfnissen und Kulturtrieben ruft Neurosen hervor. So unterstreicht Freud die daraus resultierende Sehnsucht nach primitiven Gesellschaftsverhältnissen. Dem Nutzen stellt somit Freud die Schönheit gegenüber.

Nicht die Ordnung, sondern die Unzuverlässigkeit definiert er als eine grundlegende menschliche Eigenschaft. Freud plädiert für die Vervollkommnung, aber nicht als Weg zur Vollkommenheit (vgl. Freud 1999a: 422-465). Auch die Rolle der Sublimierung wird von ihm in Zweifel gezogen:

[...] [es] ist unmöglich zu übersehen, in welchem Ausmaß die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst etwas?) von mächtigen Trieben zur Voraussetzung hat. Diese „Kulturversagung“ beherrscht das große Gebiet der sozialen Beziehungen der Menschen; (Freud 1999a: 457)

Darauf basiert die ost- und mitteleuropäische Philosophie Stasiuks – auf der Geringschätzung der Kulturtriebe. Die Kritik der *acedia* nahe liegenden Zustände wird dabei positiv verdreht und im affirmativen Lichte wiedergegeben. Der Zwiespalt zwischen den Kulturtrieben und dem Triebverzicht mit der Ratlosigkeit wird bei Stasiuk nicht zur Neurose, sondern zu einer neuen Bukolik.<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Aleksander Fiut verbindet diese Problematik mit den Auswirkungen des kommunistisch-sozialistischen Systems, die in Stasiuks ‚Lebensphilosophie‘ sich ambivalent andeuten:

Nobilitacja cywilizacyjnego opóźnienia, które brało się z przebywania pod kloszem komunistycznego systemu, opiera się [...] na dwóch, sprzecznych ze sobą, przesłankach. Po pierwsze sentyment, którym darzy on relikty dawnego obyczaju, pozostałości wiejskiej kultury, przemilcza deprawację, której owa kultura uległa wskutek nacisku systemu totalitarnego. Dziwi to skądinąd u autora *Opowieści galicyjskich*, w których niezwykle celnie opisane zostały takie zjawiska, jak schizofreniczne oddzielenie etycznych przeświadczeń od społecznej praktyki, moralny indyferentyzm, szukający schronienia w religii zamienionej w niemal magiczne zaklęcia, inercja życia zgodnego z prawem biologicznym, które skutecznie przeciwstawia się narzuconemu porządkowi społeczno-politycznemu, wreszcie – przyzwolenie na nieprawość oraz niezgodność sposobu życia z katolickim dogmatem, byle codzienna egzystencja służyła elementarnej potrzebie przetrwania.

Po drugie, przemilczając wielorakie skutki pięćdziesięciolecia komunistycznej opresji, pisarz zwraca ostrze swej krytyki wyłącznie przeciw Zachodowi, a szczególnie – jego procesom modernizacyjnym, jak gdyby wszystkie źródła zła w nich właśnie się mieściły. Tym samym, pod piórem najwyraźniej wiedzionym przez zabieg mitologizacyjny, zacofanie przybiera uwodzącą postać cywilizacji nieskażonej zepsuciem, na swój sposób archaicznej, pozostającej w symbiozie z naturą i jako takiej zdecydowanie przeciwstawionej cywilizacji, którą zatępiła industrializacja. Stasiuk zachowuje się tak, jakby miał do czynienia z obszarem, który w niezmiennych postaciach porzetrwał wszelkie burze dziejowe. (Fiut 2008: 164)

Die Glorifizierung der zivilisatorischen Verspätung, die unter dem Schirm des kommunistischen Systems entstand, fußt [...] auf zwei widersprüchlichen Prämissen. Erstens, im Rahmen seiner Vorliebe für die Relikte der alten Sitten und für die Rückstände der rustikalen Kultur ignoriert Stasiuk die Entartung dieser Kultur unter dem Druck des totalitären Systems. Immerhin verwundert es beim Autor der *Galizischen Geschichten*, in denen sehr zutreffend folgende Phänomene wiedergegeben wurden: die schizophrene Unterscheidung zwischen ethischen Überzeugungen und gesellschaftlicher Praxis, eine moralische Indifferenz, die sich die Zuflucht in der in magische Zauberformeln verwandelten Religion sucht, die Trägheit des im Einklang mit dem biologischen Gesetz gebrachten Lebens, das sich wirksam gegen die aufgezwungene sozial-

Zu 2) Die Leichtigkeit und Leichtsinnigkeit des Alkoholkonsums und der Mangel an Arbeitsbedürfnis scheinen zu beweisen, dass sich Stasiuks Protagonisten in der Welt aufgegeben haben und ihre eigene Subjektivität kaum noch wahrnehmen. Dennoch ist die Abgrenzung des Objekts vom Subjekt zu einem der wichtigsten Themen der Philosophie und Kunst geworden. In der zeitgenössischen Dichtung vertiefte sich das Subjektivieren – zum Beispiel infolge der programmatischen Distanziertheit von der Konsumgesellschaft. Infolge einer Kultivierung der eigenen Wahrnehmungen wurde das Objekt vernachlässigt – so Czesław Miłosz, der sich 1990 der Aufgabe widmete, eine Anthologie der objektorientierten Weltpoesie zusammenzustellen.<sup>33</sup> Diese soll sich laut Miłosz durch die kontemplative Beschreibung auszeichnen, die durch das Herauslesen der Details aus der Wirklichkeit die Sinne schärfe. Die Intensität dieses Verfahrens solle der des barocken Stilllebens entsprechen. Als ein Vorbild dient hier auch die alte Dichtung aus Fernost, welche nicht auf der Entgegensetzung, sondern auf der Identifizierung des Subjekts mit dem Objekt basiert – so Miłosz (vgl. 1990: 151-162).

Durch ihren existenziellen Nullzustand verkörpern die weiblichen Protagonisten Stasiuks die Einheit zwischen dem Subjekt und Objekt. Die Männer hingegen verneinen die westliche Objekt-Subjekt-Abgrenzung durch ihre eigene Art der Antriebslosigkeit, deren Ausmaß unter anderem vom Konsum der Kompensierungsmittel bedingt wird. In der vom Alkohol geprägten Welt erlebt man, wie es Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) beschreibt, Illuminationen der momentanen Verbundenheit mit der Wirklichkeit (Witkiewicz 1993: 52). Auf Dauer verursacht Alkohol gesellschaftliche Langeweile oder eine „Psychose der Vorläufigkeit“ (pl. *psychoza tymczasowości* – ebd.: 61). Aus ihr resultiert eine absolute Begrenzung der Wahrnehmung auf die Gegenwart. Die Protagonisten Stasiuks entpuppen sich als Erben der volksdemo-

politische Ordnung wehrt, schließlich – eine Zustimmung zur Verwerflichkeit und die Unstimmigkeit der Lebensweise mit dem katholischen Dogma, soweit die alltägliche Existenz dem elementaren Überlebensbedürfnis dient.

Zweitens, indem er schweigend über die unterschiedlichsten Folgen der kommunistischen Bedrängnis hinweg geht, wendet sich der Schriftsteller kritisch an den Westen Europas – zumal gegen seine Modernisierungsprozesse –, als ob jede Quelle des Bösen darin läge. Aus Stasiuks Feder, die offensichtlich von den mythologisierenden Intentionen geleitet wird, entsteht eine verführerische Darstellung der zivilisatorischen Rückständigkeit – unberührt von der Verdorbenheit, auf die eigene Weise archaisch, im Einklang mit der Natur verbleibend und an sich eindeutig der Zivilisation entgegengesetzt als einem Phänomen, das von der Industrialisierung „besudelt“ wurde. Stasiuk behandelt die Region, als ob er mit einem Gebiet zu tun hätte, das unberührt allen geschichtlichen Wirrwarr überstanden hat. (Fiut 2008)

<sup>33</sup> Die Anthologie wurde 1994 unter dem Titel *Auszüge aus nutzbringenden Büchern (Wypisy z ksiąg użytecznych)* im Krakauer Verlag Znak veröffentlicht.

kratischen Arbeiterschicht, die, geführt von der Partei, lange keinem Zwang zur Selbstidentifizierung unterlag und dadurch gleichzeitig verwurzelt und entwurzelt wurde (vgl. Fiut 1995: 22).

Zu 3) Stasiuk schafft eine künstliche Wirklichkeit, in der sich seine Protagonisten bewegen. Ihre Situation lässt sich auf dem Hintergrund von zwei soziologischen Interpretationen diskutieren. Diese Interpretationen bildeten die Basis, auf der die Transformationsphänomene der 1980er und 1990er Jahre in Polen diskutiert wurden. Zum einen war das die Theorie der sich herauskristallisierenden Zivilgesellschaft, zum anderen die der gesellschaftlichen Anomie. Die erste Theorie bezog sich auf die ersten Auswirkungen des wachsenden Unternehmungsgeistes in der Gesellschaft, die andere konzentrierte sich auf die negativen Aspekte sozialer Entfremdung angesichts des Endes der Volksrepublik Polen. Die erste Theorie wurde in enge Beziehung zur Politik und Wirtschaft gesetzt, die zweite als strikt soziologisch bezeichnet. Als solche befasste sich die zweite Theorie umfangreicher mit der Kollektivpsychologie und mit einer Umwandlung der Mentalität. Im Laufe der Zeit wurde deutlich, dass diese beiden Theorien um kulturelle Dimensionen erweitert werden müssten. (vgl. Tarkowska 1993: 87-89).

In seiner literarischen Darstellung schließt sich Andrzej Stasiuk der zweiten Theorie an. Schweigend geht er über die Ideale der Zivilgesellschaft hinweg. Die Problematik der Anomie betrachtet der Autor unter dem Blickpunkt der ost- und mitteleuropäischen Variante des „Diskurses der Ausgeschlossenen“, der als eine ‚Nebenwirkung‘ der sozialen Krise auftaucht. Der Begriff „Diskurs der Ausgeschlossenen“ lässt sich aus Foucaults Konzepten zum Wahnsinn ableiten. Foucault strebte jedoch die Entdeckung jenes „Moments der Verschwörung“ an, in dem es im gesellschaftlichen Bewusstsein zur Trennung zwischen Wahnsinn und Vernunft kam. So wollte Foucault auf den „Nullpunkt der Geschichte des Wahnsinns“ hinaus. In diesem Punkt soll Wahnsinn noch als eine Erfahrung gelten, die in keiner Opposition zur Vernunft in der psychiatrischen Lehre stehen musste. Foucault versucht die vorwissenschaftliche und nicht polarisierte Welt zu rekonstruieren (vgl. Foucault 1969: 7f).

Es lässt sich an dieser Stelle feststellen, dass Stasiuks literarische Reflexionen dagegen ideologisch von einem Gefühl der Spaltung gekennzeichnet sind. Stasiuks Prosa basiert auf europäischen Kontrasten. Dabei idealisiert er jedoch, d.h. er will auf das Uralte und Allumfassende, das Primitive, Rezessive und Ursprüngliche Ost- und Mitteleuropas hinaus. Diese Aspekte löst er aus dem vielseitigen Kontext heraus. Es ist charakteristisch für Melancholie, zwischen zwei derartigen Polen zu schwanken – einerseits herrscht das hypersensible Gespür für die ‚krasse Diesseitigkeit‘, andererseits herrscht die auf verschiedenste Weise betonte melancholisch abgeschiedene ‚Metaphysik‘ mit dem Postulat einer Nichtigkeit der Existenz.

Auf der Folie der entsprechend konstruierten Protagonisten sei angemerkt, dass im gedanklichen Panorama Stasiuks die westliche und östliche Hälfte Europas miteinander im Widerstreit stehen. Der auf diese Weise von Stasiuk suggerierte Widerstreit Europas ist in seinem Charakter mit der mittelalterlichen sozialen Ausgrenzung der unter *acedia* Leidenden vergleichbar. Sie wurden damals abwertend als „melancholische Selbstversorger“ bezeichnet (vgl. Derveaux 2002: 22). In Stasiuks Gedankengang werden nicht nur die Menschen als solche melancholischen Selbstversorger betrachtet, sondern auch die Länder der östlichen Hälfte Europas. Der Komplex einer ostmitteleuropäischen ‚Unterlegenheit‘<sup>34</sup> bringt Stasiuk mehrmals dazu, eine melancholische Autarkie für die Region zu fordern. Indem Stasiuk zum Beispiel die für die Provinz charakteristische Symbiose mit den Tieren an mehreren Stellen betont, schildert er zugleich die ost- und mitteleuropäischen Figuren als einen uralten konsumfreien „Stamm“.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Über das Motiv der Isolation und Einsamkeit im nicht-germanischen Mitteleuropa in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* spricht im postkolonialen Kontext Dariusz Skórczewski. Skórczewski deutet auf das kollektive Schwanken zwischen dem Unter- und Überlegenheitsgefühl hin. Dieses entspringt entweder einer Bewunderung oder einer Verachtung für den Kolonisator. Sich stets, sogar nach der Aufhebung des kolonialen Verhältnisses, auf die Handlungen des Hegemonen zu berufen und darauf die eigene Identität aufzubauen, gehöre zu den üblichen Praktiken des „Schlechteren“ und bildet eine Etappe im Prozess der mentalen Dekolonisierung (vgl. Skórczewski 2010: 307f). In seinen Erläuterungen will Skórczewski darauf hinaus, Stasiuk sehe in seiner Prosa im Westen Europas ein Substitut des Hegemonialen und sich dabei liebevoll über die „Hilflosen“ neigt. Vor dem Hintergrund der Prosa ehemaliger überseeischer Kolonien kennzeichnet Skórczewski diese Praxis als ein „oberflächlich nachgeahmtes Surrogat“ (ebd.: 316). Auf derartige Praktiken polnischer Intellektueller deutete schon 2005 Ewa M. Thompson hin. Magdalena Piechota beruft sich auf Thompsons Feststellung, in Polen konstruiere man die eigene Identität mit Hilfe der Merkmale, die als ein Erbe der quasi-kolonialen Vergangenheit gelten, d.h. mit Hilfe der Schwäche und Passivität (vgl. Piechota 2010: 321).

<sup>35</sup> In Bezug auf diesen Sachverhalt kann die Kohärenz von Stasiuks ost- und mitteleuropäischer Philosophie hinterfragt werden. Wie Walter Koschmal erörtert, empfindet die europäische Kultur- und Philosophiegeschichte die Kategorie der Mitte als eine „goldene Mitte“ bzw. einen „goldenen Mittelweg“ zwischen den Extremen. Die Metapher der Mitte eröffnet durch eine derartige Entgrenzung das Feld einer pluralistischen Utopie. Als ein Zwischenfeld soll somit die Mitte in ihrer idealen Gestalt jedwede Polarisierung meiden (vgl. Koschmal 2009: 447f). Trotz seiner idealisierenden und emotionalen Darstellung der ost- und mitteleuropäischen Gemeinschaft als einen uralten, entkulturalisierten und entpolitisierten „Stamm“ entgeht Stasiuk nicht der Versuchung, diese in Opposition zum Westen zu verorten. Piotr Millati sagt in Bezug darauf, dass bei Stasiuk trotz der offenen Grenzen in Europa Schweigen im Raum zwischen den beiden europäischen Welten herrscht (vgl. Millati 2008: 185). Als ein Resultat dieser zielgerichteten Grenzziehung wird Stasiuks Ost- und Mitteleuropa doch zu einem ideologisch begrenzten Geschöpf. Durch diesen Mechanismus, durch eine derartige Radikalisierung seiner Metaphern, nähert sich Stasiuk also dem Diskurs der 1980er Jahre an, der jedoch ausschließlich wegen der politischen Umstände die von der Politik abstrahierende „Metapher der Mitte“ nicht vollkommen ausleben konnte. Koschmal sagt:

Die Mitte hat wesentliche Eigenschaften der Metapher. Sie gewinnt vor allem an Bedeutung, wenn Extreme dominieren. Todorova (1999: 215) nennt die leidenschaftlichen Texte der achtziger Jahre mit ihrer Mitteleuropa-Idee eine „Metapher für Protest“ (ebenda: 210). Nötig ist aber die grundsätzliche Kritik an der Reduktion der Bedeutung von „Mitteleuropa“ auf den hier gemeinten, Grenzen ziehenden historischen und politischen Begriff. (Koschmal 2009: 447)

Zu 4) In den Texten Stasiuks wird diese melancholische Autarkie durch eine Ästhetisierung gefestigt. Eine solche textuelle Haltung wird als ein „ästhetisches Echo“ bezeichnet: Das Echo soll die ausgewählte Substanz konservieren und sie zugleich vor den Auswirkungen der Geschichte beschützen. Einer essayistischen Analyse wird beim „ästhetischen Echo“ der Vorrang nicht gegeben, sondern dem Bild, das die Erstarrung schildert. Das Bild wird vor die Aufgabe gestellt, Besitz von der Wirklichkeit zu ergreifen, um sie zu ersetzen, zu mythologisieren bzw. eine lyrische Distanz zu ihr zu garantieren (vgl. Zaleski 1996: 216 und 220). Somit richtet sich der literarische Gestus Stasiuks in hohem Maße nach dem Imperativ, es solle ästhetische Erfahrung zur Geltung kommen. An zwei Stellen des gesamten Textes wird gebeichtet, der Erzähler sei sich zwar des menschlichen weit gefassten Unbehagens bewusst, er darauf jedoch nicht eingehen wolle. Stasiuks Erzähler bekennt sich dazu, er schmiede „Pläne für ein Reservat“ (Stasiuk 2005: 212). Darüber hinaus gibt er explizit zu:

Tak sobie rozmyślałem o ostatnim przyzwoitym micie czy też złudzeniu przykładanym na rany i otarcia bezdomności w tym coraz bardziej bezprizornym świecie. Oczywiście były to myśli pięknoducha, niemniej oddawałem im się z wielką przyjemnością gdzieś pomiędzy Nagykálló i Mátészalka pod purpurowym niebem zachodu. (Stasiuk 2004: 78)

So machte ich mir Gedanken über den letzten ordentlichen Mythos oder auch über die Illusion, die man auf die Wunden und Abschürfungen der Obdachlosigkeit in dieser zunehmend *bezprisornyj* werdenden Welt legt. Natürlich waren das Gedanken eines Schöngeistes, und trotzdem gab ich mich ihnen mit großem Vergnügen hin, irgendwo zwischen Nagykálló und Mátészalka, unter dem purpurnen Himmel des Sonnenunterganges. (Stasiuk 2005: 75)

Es ist darüber hinaus die Wiederholbarkeit, die durch den Rhythmus, den sie bestimmt, ein rudimentäres Gefühl der Geborgenheit in der inkohärenten Welt hervorruft. Deswegen wird sie auch unmittelbar thematisiert. Indem mehrmals betont wird, wie eintönig die Eindrücke in Berührung mit dem ostmitteleuropäischen Zeitraum verbleiben, obwohl er mehr als ein Dutzend Länder und Völker umfasst, ergreift uns das Gefühl, dass der Reisende überall auf das Gleiche stößt. Bieńczyk charakterisiert die zunehmende, auf der Wiederholbarkeit basierende, Melancholisierung folgendermaßen: „[...] melancholyczny horror powtórzenia tego samego przeradza się w pewną rytmiczną całość“ (Bieńczyk 1998: 59).<sup>36</sup>

Im Text trägt auch das sich stetig wiederholende Motiv der Ermüdung dazu bei, dass die Atmosphäre der Erstarrung so mächtig anmutet. Die Müdigkeit betont den Rang der *acedia*, indem es sie zu einem uralten Phänomen erhebt:

Tłum oczekujących był nieruchomy i ciasno zbity przy trapie. Mieli kartony, pudła, kręgi zielonych ogrodniczych węży, słynne w Europie i na świecie plastikowe torby w czerwono-niebieską kratę,

<sup>36</sup> „[...] der melancholische Horror einer Wiederholbarkeit des Immergleichen wandelt sich in einen bestimmten Rhythmus des Ganzen um“. (Bieńczyk 1998)

oblepione taśmą foliowe tłumoki, zwykłe worki, reklamówki z dawno zatartymi reklamami i wszyscy wyglądali na zmęczonych, ale to zmęczenie nie było z wczoraj ani sprzed miesiąca. Było znacznie starsze. (Stasiuk 2004: 118)

Die Menge der Wartenden stand reglos und dicht am Fallreep zusammengedrängt. Sie hatten Kartons, Schachteln, zusammengerollte grüne Gartenschläuche, die in Europa und der ganzen Welt berühmten rotblau karierten Plastiktaschen, mit Plastikband verklebte Bündel, gewöhnliche Säcke, Plastiktüten mit längst verblaßter und zerknitterter Reklame, und alle sahen müde aus. Das war nicht die Müdigkeit von gestern oder von einem Monat. Sie war wesentlich älter. (Stasiuk 2005: 112)

Wie bereits erwähnt, ist der Faktor des Uralten, Ewigen und Unaufhörlichen im melancholisch erstarrten Teufelskreis von erheblicher Bedeutung.<sup>37</sup>

#### II.4. Der räumliche Zerfall

Die Melancholie als eine Kulturstrategie nähert sich einer ‚Philosophie des Zerfalls‘. Innerhalb der Melancholie als einer Kulturstrategie besteht jedoch ein gewisser Widerspruch, der ihre ‚Philosophie des Zerfalls‘ beeinträchtigt: Das Grundgefühl der Melancholie ist nämlich das Gefühl des Verlusts, und dieses Gefühl verursacht eine Sehnsucht nach dem verlorenen Ganzen. Unter diesem Blickwinkel kann die Melancholie zum Bindeglied zwischen der monolithischen Moderne und der pluralistischen Postmoderne erhoben werden (vgl. Derveaux 2002: 12). Daraus ergibt sich zweierlei: Zum einen die gerade flüchtig angesprochene melancholische Ahnung des Uralten, „Stillstehenden“ und „Verbindenden“<sup>38</sup>, die jedoch in der postmodernen Melancholie ‚horizontal‘ angelegt und eng mit der sogenannten chthonischen bzw. tellurischen, d.h. auf den Erdboden bezogenen Vorstellungskraft assoziiert wird. Zum anderen verursacht das modern-postmoderne melancholische Spannungsfeld ein Kreisen, das sich im Sammeln und im experimentellen Zusammensetzen der Bruchstücke und der Verschlüsselung derselben innerhalb der allegorischen Collage bzw. Versinnbildlichung manifestiert.<sup>39</sup> Die Empfindung des

<sup>37</sup> In Steffen Hänschens Beitrag heißt es: „Stasiuk ist im tieferen Sinne ein Handwerker der Metaphysik, ein Ordnungsuchender, gefühlvoller Künstler [...]. Er ist fasziniert von nichtmateriellen Formen und sucht das Ursprüngliche, dasjenige, das den Dingen Gestalt gibt“ (Hänschen 2004: 49).

<sup>38</sup> In Bezug auf den Mythos der Mitte äußert sich zum „Stillstehenden“ Walter Koschmal. Er geht von der Definition der Mitte aus, die diese – sowohl geometrisch als auch metaphorisch – als eine „Ferne, Negation von etwas, Gegengewicht zu extremen Punkten“ (Koschmal 2009: 446) sieht. Somit wurde die „Mitte“ in der europäischen Kulturgeschichte zum begehrten Ideal. Für Blaise Pascal sei die Mitte eine „unendliche, keine begrenzte oder unbegrenzte Größe“ gewesen (ebd.: 447). Eine unpolitische und ahistorische Hypothese würde somit lauten, der Mitteleuropa-Diskurs sei durch die Sehnsucht nach einer Art der Vollkommenheit bestimmt (vgl. ebd.: 446).

<sup>39</sup> Folgendermaßen signalisiert dies Magdalena Marszałek:

Pisanie melancholiczne wyrasta z „pazerności na konkret, który zaraz zmienia się w nicłość i trzeba go zrobić od nowa ze słów“ (Stasiuk 2004: 249). Melancholiczna geografia Stasiuka oscyluje pomiędzy konkretnością zmysłowego doznania a próbą przekroczenia fizycznego wymiaru widzialnego [...]. (Marszałek 2007: 544)

Zerfalls verbleibt jedoch als eine der grundlegenden Stützen in Berührung mit der Wirklichkeit.<sup>40</sup>

Stasiuks Erzähler diskutiert folgendes:

Może jechałem skrótami od szosy numer 18 z tą starą myślą, że za którymś razem uda mi się przedostać na drugą stronę pejzażu, że widząc to wszystko, co widzę, dostrzegę coś wielokroć większego, jakiś nadpejzaż, który w cudowny sposób połączy okruchy i skrawki, wszystkie Lipany i Sabinovy, a one raz na zawsze odnajdą w nim swoje miejsce, razem ze swoimi kurami, błotem, węglowymi kuchniami, dymem, schludną rozpaczą podwórek, oczekiwaniem, i staną się dwakroć, tysiąckroć większe i nigdy już, przenigdy, nie będą dumać nad własnym przypadkowym, tymczasowym istnieniem. Z tą starą myślą będę jeździł do usranej śmierci. (Stasiuk 2004: 312)

Vielleicht fuhr ich eine Abkürzung, fuhr von der Straße Nummer 18 ab mit der alten Idee, daß es mir irgendwann gelingen würde, auf die andere Seite der Landschaft zu gelangen, daß ich beim Anblick dessen, was ich sehe etwas viel, viel Größeres erblicken würde, irgendeine Überlandschaft, die auf wundersame Weise Schnipsel und Bruchstücke zusammensetzen würde, all die Lipanys und Sabinovs, und sie würden darin ein für allemal ihren Platz finden, zusammen mit den Hühnern, dem Straßendreck, den Kohlenherden, dem Rauch, mit der adretten Verzweiflung ihrer Hinterhöfe, mit ihrer Erwartung, und sie würden alle zweimal, tausendmal so groß werden und nie, nie wieder über ihre zufällige Existenz nachdenken. Verdammt, mit diesem alten Gedanken werde ich bis zu meinem Tod durch die Gegend fahren. (Stasiuk 2005: 295)

Das Phänomen des Zerfalls bezieht sich bei Stasiuk überwiegend auf den Raum. Zu betonen wäre hier die Trauer um das, was verschwindet. Die Angst vor Verlust und die stets präsente Ahnung davon sind die Antriebsfeder des während seiner Reise oft verzweifelt umherirrenden Erzählers. Somit folgt er einer der denkbaren Aufgaben der Literatur, d.h. der Vergegenwärtigung dessen, was nicht mehr anwesend ist bzw. bald abwesend sein wird. Das Zeigen eines Monstrums des Zerfalls soll das Dahinschwindende in Sicherheit bringen. In diesem Fall ist es das einzigartige Kulturparadigma, das nach 1945 innerhalb Europas im Schnittpunkt zwischen Westen und Osten, Demokratie und Diktatur entstand und dessen Seltsamkeit unter anderem auf der acedianischen Erstarrung und dem Zerfall im ewigen *statu nascendi* basiert – also auf dem Zustand des unaufhörlichen Wettbewerbs zwischen einer trägen Kreation und der ihr automatisch folgenden Annihilation.

Im Zusammenhang mit dem Verfallenden treten bei Stasiuk Metaphern wie die „Schwerkraft der Materie“ (Stasiuk 2005: 117), der „kriechende Schimmel“ (ebd.: 262) oder das „Aas der Ewigkeit“ (ebd.: 119) auf, die all das Allumfassende und zugleich ‚nah am Boden‘ sich Befindende mit Hilfe der melancholischen Suspension andeuten sollen. Dabei wird bei Stasiuk der

Das melancholische Schreiben erwächst aus der „Gier auf das Konkrete, das sich sofort in Nichts verwandelt und das man aus Worten wiedererschaffen muss“ (Stasiuk 2005: 236). Stasiuks melancholische Geographie schwingt zwischen dem Konkreten eines sensuellen Erlebnisses und dem Versuch, über die physische Dimension des Sichtbaren hinauszugehen [...]. (Marszałek 2007)

<sup>40</sup> Vgl. Bieńczyks Kommentar zur „melancholischen Allegorisierung“ Benjamins (1998: 39).

Zerfall der Infrastruktur zum Verweis auf eine allgemeine Unordnung. Wiederum korrespondieren Stasiuks Bemerkungen mit den Vorbehalten Freuds: Natürlich ist der sittliche und innere Wert der Ordnung als Kulturideal nicht zu verneinen, aber ins Spiel kommen auch viele andere Kulturtriebe (vgl. Freud 1999a: 457). Hier wären es die Sprödigkeit, die Vorläufigkeit und das Improvisieren, die über die Entstehung der Brüche in der Landschaft entscheiden, der Brüche, die die Vorstellungskraft anregen sollen. Nun soll diese Vorstellungskraft erneut der Ästhetisierung dienen. Diese Tendenz kommt hier stark in den literarischen Bildern der verfallenden Infrastruktur und der Industriekomplexe einer vergangenen Epoche zur Geltung.

## **II.5. Die Zeitwahrnehmung und ihre ‚ideologischen Konsequenzen‘**

Der Begriff Ideologie wird hier im neutralen Verständnis aufgefasst, d.h. als eine Sammlung der Stellungnahmen und Vorstellungen in Bezug auf die Wirklichkeit. Nach Louis Althusser wird die Ideologie als ein System von Begriffen, Mythen und Bildern verstanden. Die Ideologie verweist besonders darauf, wie die Individuen ihre gesamte symbolische Praxis wahrnehmen und vollziehen. In Bezug auf die Literaturwissenschaft konzentriert sich die Ideologieforschung darauf, wie die Vorstellungen entstehen und in welcher Form sie verbreitet werden (vgl. z.B. Markowski 2007b: 530).

In dieser Arbeit wird die Problematik der Zeit an verschiedene gesellschaftliche und literarische Phänomene angelehnt:

- 1) die Wende 1989,
- 2) den Status der Metapher im Kontext der ‚stehenden Zeit‘,
- 3) die Interaktion zwischen den Instanzen Raum und Zeit in der Melancholie.

Zu 1) Im Gange der kulturell und anthropologisch orientierten Forschungen zur polnischen Gesellschaft an der Wende der 1980er und 90er Jahre wurde festgestellt, dass die Unsicherheit der 1980er Jahre zur Verengung der sozialen Zeit in Polen führte. Die Zeit wurde als ‚ursprünglicher‘ empfunden. Dabei verlor sie an Perspektive. Um es bildhaft darzulegen: Sie könnte als eine sich ausdehnende Gegenwart bezeichnet werden (vgl. Tarkowska 1993: 91).

Stasiuks literarisches Gegenstück zu diesem Zeitkonzept wäre, jene gesellschaftlichen Welten zu explorieren, in denen die Abgrenzung der Zeitkoordinaten sich kaum herauskristallisiert hat. Seine Formulierungen dazu lesen sich wie folgt:

No więc zapalam, stoję i patrzę i odprawiam kult zmarłych, ponieważ ważne rzeczy zdarzają się jedynie w przeszłości. Tak jest w tych stronach. Przyszłość nie istnieje, dopóki nie minie. Zimne światło listopada pada na las, na drogę i łąki, i wszystko jest tak jaskrawe i twarde, jakby takie miało pozostać na wieki. (Stasiuk 2004: 295)

Ich zünde also Lichter an, stehe da, schaue und halte einen Totenkult ab, denn wichtige Dinge geschehen nur in der Vergangenheit. So ist es in dieser Gegend. Die Zukunft existiert nicht, solange sie nicht vorbei ist. Das kalte Novemberlicht fällt auf den Wald, die Straße und die Wiese, und alles ist so grell und hart, als würde es ewig so bleiben. (Stasiuk 2005: 279)

In Stasiuks ost- und mitteleuropäischen Peripherien herrscht eine auratische Stimmung, die mit Marek Zaleski treffend als ein „künstliches Paradies“ bezeichnet werden kann (Zaleski 1996: 215). An mehreren Stellen gesteht Stasiuks Erzähler ein, er habe kein Interesse an der Zukunft und wendet sich nur dem zu, wo infolge der Erstarrung und des Zerfalls ewiger Anfang herrscht. Im Zusammenhang mit diesen Erwägungen erscheinen die Männer. Sie leben in der ewigen Gegenwart, die sich sofort in die Vergangenheit verwandelt und als solche nur auf dem ewigen Dauern beruht (vgl. Stasiuk 2004: 41, 218 und 275). Diese Problematik korrespondiert mit der heute weit und innovativ vertretenen literarischen Tendenz der Kultivierung der eigenen Vergangenheit.<sup>41</sup>

Zu 2) Kępiński war gezwungen, sich in seinen wissenschaftlichen Studien verschiedener stilistischer Mittel zu bedienen, um das Phänomen der stehenden Zeit schildern zu können. Er griff zu Epitheta, wie „der Nebel“ (Kępiński 1974: 41), „die Lebensleere“ (ebd.), die „Ewigkeit der dunklen Mischung von Gegenwart und Vergangenheit“ (ebd.: 138), „das Zeichen der Unendlichkeit“ (ebd.), „der Erlebniskern“ (ebd.: 144), „die Grausamkeit der alles absorbierenden Zeit“ (ebd.: 275). Eine der plausibelsten Bestimmungen wäre hierfür ein Ausdruck, den Kępiński von einem polnischen, psychisch erkrankten Patienten übernimmt: *bezstan* – „Mangel an irgendeinem Zustand“ (Kępiński 1974: 41). Kępińskis Bemühungen lassen sich mit Andrzej Stasiuks sprachlich-literarischen Mitteln vergleichen. Der zeitliche Stillstand wird in Stasiuks Texten immer wieder evoziert: „Die leeren Sekunden und Minuten, die anschwellen, blähen und platzen“ (Stasiuk 2005: 114), „die Zeit als das wichtigste Element, beständig und schwer wie ein gigantisches Tier“ (ebd.: 119), „die zerfließende, zu ihrer ursprünglichen Form zurückkehrende Zeit“ (ebd.: 179), „die zarte Hülle der Minuten, Stunden und Tage“ (ebd.), „[die Zeit, d. Verf.], so allgegenwärtig wie die Feuchtigkeit in der Luft“ (ebd.), „die Versuchung eines sanften Untergangs“ (ebd.: 180), „Illusion der Unsterblichkeit“ (ebd.: 224), „Wunder an Geduld“ (ebd.: 255), „bisweilen ganz verstummte und verloren gehende Zeit“ (Stasiuk 2008: 16).

<sup>41</sup> Eine der Kultivierungspraktiken der eigenen Vergangenheit und der Suche nach der Identität in Zeiten des ‚kulturellen Chaos‘ ist das (wieder-)erwachende regionale Bewusstsein, das sich in Ostmitteleuropa seit Ende der 1980er Jahre bemerkbar machte. Neu ist dabei der Sachverhalt, dass sich einige Schriftsteller ihre „kleinen Heimaten“ selbst auswählen – so zum Beispiel der aus Warschau stammende Stasiuk, der seit Ende der 1980er Jahre in den Beskiden lebt (vgl. z.B. Hänschen 2004: 45 und 48). Hier verliert also die Herkunft an Bedeutung und dies kann mittelbar das Gespür für die stehende Zeit verfestigen.

Walter Koschmals Beitrag beschäftigt sich mit dem für die Mitteleuropa-Reflexion wichtigen Phänomen einer Metaphorisierung (zum Beispiel mit der semantischen Aneinanderreihung: Mitte – Vermittlung – Herz – Kreuzung). Die Metapher trägt zur Entstehung von Ambivalenzen bei und wandelt mittels ihrer Bildsprache den Diskurs ästhetisch um. Die Intensität der Metapher liegt somit im Umbruch. Koschmal stellt die These auf, der Mitteleuropa-Essay sei gerade nicht durch das Thema „Mitteleuropa“, sondern durch die Metapher definiert. Im Vergleich zu den Begriffen Westeuropa oder Osteuropa, die ausschließlich politisch zu betrachten seien, beinhaltet die Begriffe Mitteleuropa oder Balkan auch eine Fülle von Metaphern. Also nimmt die Metapher laut Koschmal die mitteleuropäische Unfertigkeit in Anspruch (vgl. Koschmal 2009: 445-448).

Zu 3) Die Problematik der stehenden Zeit kann auch in Hinblick auf den Raum dargestellt werden. Die Reflexion über die Vollkommenheit der Mitte ergänzt Koschmal durch die Betrachtung der Mitte in räum- und zeitlicher Hinsicht. In räumlicher Hinsicht zeigt sich die Kugel seit der Antike als eine perfekte Form (siehe den Gründungsakt Ost- und Mitteleuropas mittels des Zirkels in Stasiuks Essay „Logbuch“ („Dziennik okrętowy“) (Stasiuk 2004a: 79). In zeitlicher Hinsicht sei das ‚Jetzt‘ dasjenige, welches – wie eine Kugel – Anfang und Ende beinhaltet (vgl. Koschmal 2009: 445-448).

Die Bemerkungen Kępińskis zum selben Problem lassen sich dagegen folgendermaßen zusammenfassen: In seinen Handlungen verfügt der Mensch über zwei voneinander abhängige Instanzen, d.h. den Apparat der Selbstregulierung und die Lebensdynamik. Die erste Instanz bezieht sich vor allem auf die Zeitkoordinaten, d.h. der Mensch kann in ihrem Rahmen den Einfluss der Vergangenheit auf die Zukunft analysieren. Die zweite Instanz richtet sich nach den Bezugspunkten im Raum. Je intensiver sie zur Geltung kommen, desto mehr ist der Mensch dazu fähig, die Gegenwart zu genießen. Genau das ist das Existenzprinzip der Tiere. Ihnen wurde die Möglichkeit des Schaffens komplizierter Tätigkeitsstrukturen in Bezug auf das Verhältnis zwischen der Vergangenheit und der Zukunft nicht zuteil. Den Menschen beschränke die Befähigung zur Wahrnehmung der Zeitkoordinaten in seiner momentanen Lebensdynamik. Diese Problematik zieht der polnische Psychiater jedoch unter einem Vorbehalt in Erwägung: Die Projektion der Vergangenheit auf die Zukunft gilt als ein entscheidender menschlicher Evolutionsfaktor. In der Melancholie, und dies entscheidet laut Kępiński über ihre ‚tragische Seite‘, kommt es zur Gleichsetzung der oben genannten Instanzen und einer Koinzidenz in einem „toten Punkt der Unendlichkeit“ (Kępiński 1974: 128f und 144).

Die Spezifik der Interaktion zwischen Zeit und Raum innerhalb der melancholischen Erfahrung ist Stasiuk bewusst; er spricht sie unmittelbar an: „No więc przestrzeń to tylko wieczna

terazniejszość“ (Stasiuk 2004: 169).<sup>42</sup> Indem an diesem Problem gearbeitet wird, werden die Zeitverhältnisse im Text zur künstlerisch-darstellenden Qualität.<sup>43</sup> Somit orientiert sich der Autor neu, gibt die evolutionäre Einstellung auf und nutzt die gleichgesetzten Wahrnehmungskategorien Raum und Zeit als ein Medium, durch welches die melancholische Versenkung zustande kommt.

Der Absturz in die Tiefe der stehenden Zeit wird durch die literarische Bearbeitung des Lichts verstärkt. Der Autor verbindet dies mit dem Gespür für die Ewigkeit und Unendlichkeit, die im Zusammenhang mit den Mechanismen des sakralen Mythos stehen. Der sakrale Mythos stellt sich als eine raffinierte Art des Mythischen dar, denn einerseits verortet er die Welt in einer zeitlos erstarrten Konstruktion bzw. einer sakralisierten Ästhetik und andererseits bedient er sich verschiedener Anspielungen auf die Ereignisse *in illo tempore*. Der sakrale Mythos bindet also die synchrone Ordnung an eine unbestimmte Diachronie (vgl. z.B. Tokarz 1992: 66). Stasiuk schreibt:

Czas jeszcze nie zaczął się na dobre, nie ma światła i trzeba wyglądać świtu. Wieści przypominają obietnice i legendy. Świat jest tak odległy, że nim opowieść o nim dotrze, on sam może przestać istnieć. (Stasiuk 2004: 287)

Die Zeit hat noch nicht richtig begonnen, es gibt kein Licht, man muss auf die Morgendämmerung warten. Neuigkeiten sind wie Versprechen und Legenden. Die Welt ist so weit entfernt, daß sie zu existieren aufhören könnte, bevor eine Nachricht von ihr ankommt. (Stasiuk 2005: 271)

Hier wird Stasiuks Verwandtschaft mit Bruno Schulz (1892-1942) sichtbar. Schulz schrieb: „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością“ (Schulz 1989: 365).<sup>44</sup> Die literarische Versenkung ins Licht ist bei Stasiuk und Schulz mit einer Geste verbunden, die „gnostische Kosmogonie“ genannt wurde. Diese wurde mit der weit gefassten Tendenz der Mythisierung verbunden, die die Unterwelt der Wirklichkeit zu enthüllen sucht. Diesem Bedürfnis liegt unter anderem das Desinteresse an Geschichte und Politik zugrunde. Dies wird durch das Konstrukt des gestörten Zeituniversums manifestiert (vgl. Niewiadomski 2003: 468f).

Um das literarische Bild des verschwindenden Kontinents zu erfassen, verortet Stasiuk sein Ost- und Mitteleuropa und seinen Ich-Erzähler an einen Alterswendepunkt, von dem aus sich

<sup>42</sup> „Der Raum ist also nur ewige Gegenwart.“ (Stasiuk 2005: 160)

<sup>43</sup> Darauf macht auch Skórczewski aufmerksam, wenn er sagt, das Gespür für den „Absturz-Zustand“ Ost- und Mitteleuropas widerspiegele sich dadurch in der Narration Stasiuks, dass auf die ordnende Zeitkategorie – so typisch für die westliche Ontologie – in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* verzichtet wird (vgl. Skórczewski 2010: 310).

<sup>44</sup> „Jedes ursprüngliche Wort war ein kreisendes Blinken um den Sinn des Lichts, war ein großes universelles Ganzes.“ (Schulz 1987: 273)

der Blick überwiegend auf die Vergangenheitsstrecke richtet. Die Psychiatrie nennt eine derartige Zeitwahrnehmung „Involution“. Entscheidend ist dabei die Last der Vergangenheit.<sup>45</sup> Es ist gerade derjenige Moment im Leben des Individuums, in dem die günstigen Begleitumstände zur Schaffung des eigenen fiktiven oder fikionalisierten Zeitraums entstehen. Stasiuks ost- und mitteleuropäische Wirklichkeit ist durch ihren massiv betonten ‚verfallenden Stillstand‘ stark mit einem fikionalisierten Kolorit ausgezeichnet. Das irrealen Universum befindet sich in einer nicht überschreitbaren Spalte zwischen Vergangenheit und Zukunft. Dies resultiert bei Stasiuk in einer totalen Einschränkung der Erwartungen und in der Fixierung auf den Raum.

Über die Existenz der besagten Spalte entscheidet ein ideelles Bild, das hauptsächlich das Vergangene verherrlicht:

Jeśli chcemy gdzieś być to „w Europie“, ewentualnie u siebie, ale najlepiej w wyimaginowanej heroicznej przeszłości. Nienawidzimy „tutaj” i „teraz”, kochając „kiedy indziej” i „gdzie indziej”, dopóty jedno i drugie nie nadejdzie, zmieniając się w znienawidzoną teraźniejszość. Nigdy nie potrafiliśmy zaakceptować siebie takimi, jakimi jesteśmy. (Stasiuk 2006: 73)

Wenn wir irgendwo sein wollen, dann in Europa, eventuell bei uns zu Hause, am besten aber in einer imaginären Vergangenheit. Wir hassen das „Hier“ und „Jetzt“, wir lieben das „Ein andermal“ und „Anderswo“, solange das eine oder andere nicht eintritt und sich in die verhasste Gegenwart verwandelt. Wir haben es nie geschafft, uns als das zu akzeptieren, was wir sind. (Stasiuk 2008: 69)

Stasiuk lässt sowohl den Menschen als auch den Raum und die Zeit Ost- und Mitteleuropas in die Bewegungslosigkeit versinken. Die Zeitstruktur in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* bekräftigt Stasiuks Sehnsucht nach einer Bewahrung des *status quo* Ost- und Mitteleuropas.

<sup>45</sup> Auf die Last der Vergangenheit in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* verweist auch Skórczewski, indem er von der Tätigkeit des fortwährenden ‚in Erinnerung Rufens‘ und Umwandeln des Erinnerung in einen Mythos spricht. So ergibt sich die Möglichkeit, eine Bestätigung der eigenen Existenz zu schaffen (vgl. Skórczewski 2010: 310).

### III. Der melancholische Ästhetisierungstyp Andrzej Stasiuks

#### III.1. Traum und Rausch: die dichotome Wahrnehmung

Die Polarität der Weltansicht eines Melancholikers entsteht infolge des Diskontinuitäts- und Inkompatibilitätsgefühls und basiert auf Kontrasten. So reagiert der Melancholiker beispielsweise empfindlich auf den dichotomen Rhythmus des Tages und der Nacht. Der Melancholiker spricht sich für die Nacht aus, denn sie gilt als eine Antithese des Lebens. Darüber hinaus verwischt die Nacht klare Strukturen des Tages und versetzt dadurch die Gefühle in die beängstigende Sphäre einer Irrationalität.

Im Text gesteht Stasiuk mehrmals, in der Nacht schreiben zu müssen. Die Finsternis verfügt über eine gewisse Kraft, die Intimität enthüllen zu können: In der Berührung mit der Dunkelheit ist es einfacher, den Kontakt mit dem Objekt – mit dem ‚vergessenen Europa‘ – aufzunehmen. In der Nachtszenerie verortet Stasiuk eine der Darstellungen seiner ost- und mitteleuropäischen Lethargie:

Noc napierała ze wszystkich stron i trzeba było nieustannie się poruszać, rozmawiać, przekrzykiwać mechaniczną muzykę, trącać szklankami i gestykulować, by gorąca ciemność nie zrosła się, nie zasklepiła jak rana. Tak, to był karnawał, europejski tropik, lęk przed oślepiającym blaskiem dnia, zapomnienie, i wszystko przenikał rozwibrowany, jękliwy dźwięk klarnetu w tej obcej skali, jaką spotyka się na południe od Karpat. (Stasiuk 2004: 200)

Die Nacht drängte von allen Seiten und man mußte sich ständig bewegen, reden, die mechanische Musik übertönen, mit den Gläsern anstoßen und gestikulieren, damit die heiße Finsternis nicht zusammenwuchs, nicht vernarbte wie eine Wunde. Ja, das war Karneval, das waren die europäischen Tropen, Angst vor der blendenden Helle des Tages, Vergessen und alles durchdrungen von dem zitternden, klagenden Klang der Klarinette in dieser fremden Melodik, wie man sie südlich von den Karpaten findet. (Stasiuk 2005: 188)

Die Dichotomie von Europas Lebenswelten soll an dieser Stelle eingehender vorgestellt werden, indem Stasiuks Neigung zur Dichotomie mit Friedrich Nietzsches philosophisch-literarischer Konzeption des Apollinischen und des Dionysischen in Zusammenhang gebracht wird.

Apollo (Traum-Schein) und Dionysos (Rausch-Absurdität) gelten als eine Doppelquelle der europäischen Kunsttriebe.<sup>46</sup> Der ewig junge Gott Apollo ist ein Patron der schönen Künste und deren Triebe: des Traums und des Lichts. Die Traumwirklichkeit wurde bei Nietzsche jedoch

<sup>46</sup> Eines der prägnantesten Werke, das von diesem Sachverhalt Zeugnis ablegt, ist Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1911). Gustav von Aschenbachs Reise von München nach Venedig ist eine metaphorische Reise in den Orient. Der disziplinierte Schriftsteller (geprägt vom europäischen Rationalismus) befindet sich (kaum bewusst) auf der Suche nach dem Anderen, der jedoch in die Koordinaten Arbeit-Dienst-Form-Vollendung-Schönheit eingebettet werden soll. Nichtsdestoweniger drängt sich in die sinnlich-ästhetische Liebe zum Knaben Tadzio der Gott Dionysos hinein, was mittelbar im Tod des Hauptprotagonisten resultiert (vgl. dazu Martyniuk).

durchaus anders verstanden als bei Freud, d.h. nicht als ein Siedlungsgebiet des Verdrängten, sondern als ein Bereich, in dem ein *scheinbares Spiel* mit der Wirklichkeit zustande kommt. Jenes apollinische scheinbare Spiel zeichnet sich bei Nietzsche durch die Mäßigung und die aus ihr resultierende Unbescholtenheit aus. Bei Nietzsche wird somit der Traum zum Synonym des so begriffenen Scheins. Der Schein entblößt sich hier in seiner frappierenden Bedeutung: Der scheinende Apollo vermittelt unter dem Deckmantel seiner künstlerischen Unbescholtenheit das Trügerische – der Gott musste sich nämlich der menschlichen Alltäglichkeit entziehen. Eine derartige Geziertheit lässt Apollo am Rande der Entmystifizierung balancieren. Im tiefsten Wesen jedes Trügerischen steckt das Wagnis, es möge aufgedeckt werden und sich dadurch zur Pathologie verwandeln. Und dies droht hier, denn die apollinische Weltanschauung versperrt den Zugang zu Grundformen des Wirklichen (vgl. dazu Nietzsche 1994: 67-95).

Diese Grundformen treten jedoch während der Bacchanalien in Form des Rausches zutage. Sei es der Frühlingstrieb, sei es der Einfluss eines entsprechenden Getränks – unter Obhut des Waldgottes Dionysos kommt es zum Verstoß gegen das Individualitätsprinzip – der Mensch erlebt eine ursprüngliche Einheit mit seinen Nächsten und mit der Natur. In diesem Kontext nähert sich der von Nietzsche verwendete Begriff eines Spiels dem postmodernen Sinn, denn der Rausch wird zu einem Spiel der Natur mit dem Menschen (im Spinnweb der gesellschaftlich konstruierten Kontexte). Somit sei das dionysische Schaffen ein Spiel mit dem Rausch. Im Vergleich zum apollinischen Menschen, der, indem er Bilder oder Skulpturen schöpft, die scheinbare Wirklichkeit des Traums unterstützt, wird der dionysische Mensch nicht zum Künstler, sondern selbst zum Kunstwerk. In den immer wachsenden bacchischen Scharen, die sich in einen ekstatischen Reigen formen, wird der Mensch zum Mitglied einer in ihrer Ursprünglichkeit idealen Gemeinschaft.

Nun ist bei der Charakterisierung des Apollinischen und des Dionysischen die Bestimmung dessen, was sie voneinander trennt, genauso wichtig wie die Konkretisierung der Hauptzüge ihrer gegenseitigen Beeinflussung: Die unumschränkte Macht des Kunstgottes Apollo sei vom aus Asien herbeiströmenden Gott Dionysos beeinträchtigt worden. Doch im Idealismus apollinischer Abstammung konnte das ‚dunkle Phänomen‘ einer Orgie fruchtbar aufgenommen werden. Es wurde zum Beispiel in Bezug auf das Orgiastische auf die entsprechenden Regenerationsprozesse der Gesellschaft hingewiesen. Somit blieben die beiden Götter in einem Gleichgewicht – je stärker der Eine wurde, desto besser konnte sich auch der Andere unter seinem Druck weiterentwickeln (vgl. dazu Nietzsche 1994: 67-95).

Diese Ambivalenz führte direkt zur Entstehung der Kategorie des Tragischen bzw. des tragischen Gedankens. Die authentische Harmonie sei also nicht in der Wirklichkeit des ‚schönen

Scheins“, sondern erst nach der erfolgreichen Fusion von zwei Gegensätzen zu erreichen. Diese Fusion blieb jedoch unvollendet: Entweder die Kategorie des Erhabenen oder die Kategorie des Lächerlichen wurden in Europa im jeweiligen Schaffensprozess zur Wirkung gebracht (vgl. dazu Nietzsche 1994: 67-95).

Das von Nietzsche im Kontext der altgriechischen Literatur herausgearbeitete Begriffspaar apollinisch-dionysisch lässt sich als eine metaphorisierte Persönlichkeitstypologie begutachten. Die soeben kurz zusammengefasste Parole Nietzsches kann als ein gedankliches Raster für Stasiuks polarisierte europäische Perspektive dienen: *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* sind nämlich von der Aura des europäischen Gegensatzes durchdrungen. Stasiuk verpasst im Text keine Gelegenheit zu einer derartigen Anspielung:

Pięćset kilometrów do Wiednia, osiemset do Monachium, tysiąc osiemset do Brukseli, wszystko pi razy oko, w przybliżeniu i w lini powietrznej. To powietrze pęka jednak gdzieś po drodze i rozsuwa się jak płyty tektoniczne oddzielające kontynenty. (Stasiuk 2004: 41)

Fünfhundert Kilometer bis Wien, achthundert bis München, tausendachthundert bis Brüssel, alles Pi mal Daumen, annähernd, Luftlinie. Doch die Luft platzt irgendwo unterwegs und verschiebt sich wie tektonische Platten, die die Kontinente trennen. (Stasiuk 2005: 39)

Dem Westen Europas werden Merkmale des Gottes Apollo zugeschrieben. Der Westen ist hier jedoch ein solcher Gott Apollo, der angesichts des Herbeiströmens des Gefolges seines Bruders Dionysos gleichgültig bleibt und fortwährend in der Traumwirklichkeit des „schönen Scheins“ verweilt. Bei Stasiuk ist stets die Überzeugung präsent, eine solche Traum-Wirklichkeit könne nicht wahr sein und somit einer Lüge bzw. dem Trügerischen gleicht. Folgenderweise berichtet Stasiuk über seinen Aufenthalt in Saranda in Albanien:

Z nadbrzeżnej promenady w Sarandzie widać zamglone brzegi Korfu. Można siedzieć przy kawiarnianym stoliku w ruchliwym cieniu palm i patrzeć, jak wielkie pasażerskie promy suną przez gładkie wody cieśniny i przepadają w otwartym morzu. [...] Ludzie siedzą na brzegu i patrzą na przepływające statki należące do wroga. Wielkie półprzezroczyste domy płyną ku własnej zagładzie, ponieważ należą do świata, na którym ciąży przekleństwo. Zapada zmierzch i ten świat nie istnieje naprawdę. Nie posiada znaczenia ani formy i jest tylko jakimś antyświatem, czyli nierzeczywistością skażoną fundamentalnym kłamstwem. (Stasiuk 2004: 127f)

Von der Uferpromenade in Saranda sieht man die neblige Küste von Korfu. Man kann im bewegten Schatten der Palmen an einem Tischchen im Café sitzen und zuschauen, wie große Passagierschiffe über das glatte Wasser der Meerenge gleiten und in die offene See verschwinden. [...] Die Menschen sitzen am Strand und betrachten die vorbeifahrenden Schiffe des Feindes. Die großen, halb durchsichtigen Häuser fahren ihrem Untergang entgegen, denn sie gehören zu einer Welt, auf der ein Fluch lastet. Die Dämmerung bricht an, und in Wirklichkeit existiert diese andere Welt gar nicht. Sie hat keine Bedeutung und keine Form, sie ist nur eine Antiwelt, das heißt von einer fundamentalen Lüge verseuchte Wirklichkeit. (Stasiuk 2005: 121f)

Verborgenen hinter dem Schild des ökonomischen Gleichgewichts und Wohlstands, welche hier dem rechten Maß Nietzsches entsprechen, könne der Westen Europas ununterbrochen die eigene Makellosigkeit bejahen. Aufgrund seiner narzisstischen Neigungen und aufgrund der Fixierung auf die eigene Tugendhaftigkeit ahnt er die Gefahr nicht, er möge dadurch zum Schein werden.

Dem Mangel an konstruktiver Interaktion zwischen beiden Hälften Europas ist bei Stasiuk die gesamte Skizze „Parodie als Methode, den Kontinent zu überleben“ („Parodia jako sposób przetrwania kontynentu“<sup>47</sup>) in *Fado* gewidmet. Der geschichtsphilosophische Teil der Skizze ist in elf abgetrennten Passagen gegliedert. Um die Züge der gegenseitigen Interaktion zu skizzieren, konzentrieren sich diese Passagen abwechselnd entweder auf das ‚alte‘ oder ‚neue‘ Europa. Das Primat der apollinischen Philosophie des Westens verurteilt das ‚andere‘ Europa zu einer karikaturistischen Nachahmung. Somit handelt Stasiuk nach dem Muster Kunderas, Miłoszs und Finkielkrauts, die dem europäischen Gefühl der *incompatibility of temper* freien Lauf gelassen haben. Zuerst die koloniale Ordnung des Kanzlers Clemens von Metternich im 19. Jahrhundert, später die „Diktatur der ZAHLEN“ im Schatten des Eisernen Vorhangs – der Einfluss dieser beiden historischen Epochen ist 2004 in Stasiuks Bewusstsein tief verankert. In seiner ost- und mitteleuropäischen ‚Ideologie‘ verbreitet Stasiuk die Überzeugung, es gebe noch im Osten die Reste einer Lebenswelt, die sich nach den nietzscheanischen Grundformen des Wirklichen richtet. Diese Formen entsprechen in groben Zügen der dionysischen Wahrheit:

Nie ceniliśmy też przesadnie rozsądku. W końcu to właśnie on nam podpowiadał, że nasza sytuacja nie jest godna pozazdroszczenia. Dlatego wyżej stawialiśmy emocje, które zmieniają obraz świata, tego samego nie zmieniając. (Stasiuk 2006: 71)

Auch den Verstand haben wir nie besonders hochgeschätzt. Schließlich war er es, der uns sagte, unsere Situation sei nicht beneidenswert. Deshalb hielten wir mehr von den Emotionen, die das Bild von der Welt verändern, ohne die Welt selbst zu verändern. (Stasiuk 2008: 67)

Erneut kann auch auf das Interpretationspotenzial eines männlichen Protagonisten bei Stasiuk hingewiesen werden. Dieser Protagonist wurde hier mit dem ostmitteleuropäischen Rausch, sich aus ihm ergebender ‚Psychose der Vorläufigkeit‘ und dem Verstoß gegen das Individualitätsprinzip in Verbindung gesetzt. Mit dem bei Stasiuk deutlich ausgeprägten ost- und mitteleuropäischen Ambiente der Kulturversagung, die in Opposition zur westlichen Wirklichkeit des „schönen Scheins“ steht, geht die Verheißung des Autors einher, seine Ostmitteleuropäer würden eine einzig wahre und selbstbewusste Wirklichkeit eines genialen Irrtums Nietzsches im

<sup>47</sup> Hierbei wäre eine Bemerkung berechtigt: Die genaue Übersetzung dieses Titels soll meines Erachtens „Die Parodie als eine Überlebensstrategie des Kontinents“ lauten.

gespalteten europäischen Universum genießen können. Jedoch nicht mehr lange – die Ahnung des Verlusts ist in den Texten Stasiuks präsent und explizit genannt. Aus dieser Gewinn- und Verlustrechnung ergibt sich für Stasiuk eine Negativbilanz.

Die Widersinnigkeit in Stasiuks apollinisch-dionysischer Bewusstseinskonstruktion besteht darin, dass der Autor so stark die Bilder der Provinz ästhetisiert bzw. die Kategorie der Schönheit (verstärkt durch die Heraushebung des wirkenden Lichts) ausschöpft und sich schweigsam in seinen Texten der Kenntnisnahme einiger gesellschaftlicher Transformationen entzieht. Im Resultat gelangt er in das Universum des eigenen „schönen Scheins“. Diese literarische Geste lässt sich zum Beispiel im folgenden Zitat beobachten:

Daleki cień Karpat na horyzoncie ograniczał tę jasność, zamykał ją, i jechaliśmy w gęstej świetlistej zawiesinie. Szosą toczyły się konne wozy. Zwierzęta lśniły od potu. Starodawne auto wiozło na dachu piramidę worków wypchanych owczą wełną. Ludzie mieli ciemne błyszczące ciała. (Stasiuk 2004: 21)

Der ferne Schatten der Karpaten am Horizont begrenzte diese Helligkeit, schloss sie ab, und wir fahren in einer dichten, leuchtenden Emulsion. Über die Landstraße rollten Pferdewagen. Die Tiere glänzten vor Schweiß. Ein altertümliches Auto transportierte auf dem Dach eine Pyramide aus Säcken, vollgestopft mit Schafswolle. Die Menschen hatten dunkel schimmernde Körper. (Stasiuk 2005: 21f)

Es ist interessant, dass an dieser Stelle die Körperlichkeit als ein Bekräftigungsmittel dieses Bilds zur Geltung kommt – soll hier etwa eine ‚Scheinsynthese‘ entstehen?<sup>48</sup>

### III.2. Sammeln und Aufzählen

Melancholische Rituale sind sehr stark auf die melancholische ‚waagerechte‘ und ‚abgeflachte‘ Räumlichkeit bezogen. Das melancholische Ritual geht unmittelbar aus dem zerstörten zeit-räumlichen Modell der Melancholie hervor. Im melancholischen Ritual haben wir somit mit der Fixierung auf die Gegenstände im Raum zu tun. Susan Sontag sagt in ihrem Essay zu Walter Benjamin, dass im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) auf die barocken Wurzeln der-

<sup>48</sup> In diesem Kontext können wir uns wieder an die Erläuterungen in Martyniuks Aufsatz berufen. In Bezug auf *Der Tod in Venedig* sagt der Forscher:

In der Niederlage Gustav von Aschenbachs als eines Vertreters der europäischen Kultur kann man die Metapher Europas entziffern, die Metapher eines Kontinents, der sich auf der Suche nach den Wurzeln der Zivilisation der Gefahr aussetzt, von Säften vergiftet zu werden, die aus dem tief versteckten Wurzelbereich seines Systems nach oben drängen. (Martyniuk)

Hier baut der Forscher das Motiv von Achenbachs Kampfs mit dem Körper in seinen Aufsatz ein. Der Körperschwäche wird nämlich vom Protagonisten die angebliche Kraft des Geistes entgegengesetzt. Die Harmonie zwischen dem Körper und dem Geist ist bei dem Kerneuropäer ins Schwanken geraten, und das Bewusstsein jenes Konflikts taucht angesichts der Liebe zu Tazio auf (vgl. ebd.).

artiger Haltungen hingewiesen wird. Die spätbarocke, schon beinahe manieristische Besessenheit von Artefakten führte zum ‚Verräumlichen‘ menschlicher Erfahrungen. Somit stoßen wir erneut auf das rituelle obsessive Sammeln, auf das Schaffen einer gigantischen Kollektion und das experimentelle Zusammensetzen ihrer Exponate in einem melancholischen Projekt.<sup>49</sup> So entsteht auch Benjamins allegorische Collage in der melancholischen Topografie (vgl. Sontag 1990: 132). Durch das fiebrige Aufzählen und das Anhäufen der *Vanitas*-Objekte wird ein Versuch zum Einschließen von vielerlei Komponenten an einem Ort oder an einem Punkt vorgenommen. Ersatzweise dient dies der kulturellen Aufwertung der vorher verlorenen Ganzheitlichkeit mit ihrem Sinn und ihrer Unendlichkeit. Das Kultobjekt wird somit zum Mittel einer Metonymie. Es ist darüber hinaus auch ein Versuch der Veranschaulichung eines historischen Moments, von dem der Autor zu sprechen vermag.

In den Texten Andrzej Stasiuks ist seine Sammlerleidenschaft manifestiert. Stasiuks Ich-Erzähler scheint im Rahmen des textuellen Verfahrens die Fragmente und Details der menschlichen Landschaft Ost- und Mitteleuropas zu absorbieren und zu verarbeiten. Anschließend gibt er sie mittels eines neuen Inventars bzw. Kaleidoskops wieder – als ob sein Erzähler ausschließlich in der Lage wäre, Winzigkeiten und Schnipsel zurückzurufen. Dies spielt sich auf verschiedene Art und Weise ab: In einer Karton-, Plastik- oder Blechschachtel werden beispielsweise Standardartefakte angesammelt, welche Touristen nach einer Urlaubsreise aufbewahren (zum Beispiel Banknoten und Hartgeld, Bustickets, Fotos). Der Autor beschreibt an mehreren Stellen, wie er manchmal Artefakte, die er „Ereignisse“ nennt, wie Lose zieht. Diese Zeremonie soll die vergangenen Begleitumstände und deren Räume *en miniature* erneut ins Leben rufen. Wie Sontag betont, ist die miniaturisierte *mise en scène* in der Melancholie der beste Weg zur Kultivierung der eigenen „Kleinheit“ (vgl. ebd.: 133). Die Kategorie der „Kleinheit“ ist von der kulturellen Identität Ost- und Mitteleuropas untrennbar. Stasiuk sagt:

Jak mała katarzyniarza wyciągam na chybił trafił pierwszy z brzegu katronik i sprawdzam. Na ogół nie mam pojęcia, kiedy to było zrobione, ale zawsze wiem gdzie. Wychodzi na to, że pamiętam tysiąc kawałków świata. W dodatku na fotach nic właściwie nie ma: konie pasące się wysypisku, fragment płotu i odrapana ściana, zielone wzgórze, wiejska chałupa, skrawek górkiego pejzażu, czarny kot i

<sup>49</sup> In seinem Beitrag äußert sich Alois Woldan folgendermaßen über das Schaffen einer Kollektion in Stasiuks Texten:

Dahinter verbirgt sich nicht nur ein Trend zur Katalogisierung und Inventarisierung, der die so erfassten Gegenstände aus ihrem Funktionszusammenhang löst, sondern sicher auch eine nominalistische Sprachhaltung [Nominalistische Sprachhaltung ist für Przemysław Czapliński ein Kriterium für ein „nichtepisches Modell von Prosa“, d. Verf. (vgl. Czapliński 1996: 184-199)], die eine Welt durch Benennung und nicht durch – abstrahierende – Beschreibung ihrer Teile (re)konstruiert und dabei einmal mehr auf archaische Vorstellungen recurriert. (Woldan 2005: 299)

właz kanalizacyjny, mgła, drzewo i rozjeżdżony śnieg, fasada domu, pusta ulica i tak dalej, całkowity brak sensu, ciągłości, czysta przypadkowość rzeczy nieważnych, chwil pozbawionych znaczenia, dziecinna zabawa i naiwna próba, czy „pstryk“ rzeczywiście unieruchamia rzeczywistość. (Stasiuk 2004: 287)

Wie der Affe eines Drehorgelmanns ziehe ich blindlings das erste beste Päckchen [die Aufnahme] heraus und schaue rein. In der Regel habe ich keine Ahnung, wann sie gemacht wurden, aber ich weiß immer, wo. Ich kann mich an tausend Fragmente der Welt erinnern. Zudem ist auf diesen Bildern eigentlich nichts zu sehen: Pferde, die auf einer Müllhalde grasen, ein Stück Zaun und eine abgewetzte Wand, grüne Hügel, eine Dorfhütte, Teil einer Berglandschaft, eine schwarze Katze und der Eingang zu einer Kanalisation, Nebel, Holz und platt gefahrener Schnee, eine Fassade, eine leere Straße und so weiter, ohne jeglichen Sinn, ohne Kontinuität, rein zufällige, unwichtige Dinge und unbedeutende Augenblicke – kindliches Vergnügen, der naive Versuch, herauszufinden, ob der Klick tatsächlich die Wirklichkeit anhält. (Stasiuk 2005: 271f)

In diesem Zitat erscheint auch die oft in den Texten Stasiuks präsente Figur des Aufzählens der Details. Das Aufzählen kann als ein Beweis für die „Fetischisierung der Wirklichkeit“ gelten. Sontag äußert dies unumwunden: Gerade die Geschichte unterliege einer „Fetischisierung“ und könne nur mittels der Darstellung von Objekten, Bildern und Artefakten aufgefasst werden (vgl. Sontag 1990: 141); diese Tendenz lässt sich mit einer Rezeption in Zusammenhang bringen, die stark mittels der Artefakte vermittelt wird. Indem die ästhetische Erfahrung bzw. ein Erlebnis im gegebenen Objekt verortet wird, wird dieses Objekt zum Träger bestimmter Werte. Sie haben einen durchaus ästhetischen Charakter. Das Aufzählen soll darüber hinaus den melancholischen Verlust kompensieren. Als solches ist also das Aufzählen eine Nachlese der raum- und gegenwartsorientierten Wahrnehmung.

Im Text bildet das Aufzählen jedoch vor allem ein literarisches Hilfsmittel, welches aus der Praxis der allegorischen Collage unmittelbar abzuleiten wäre. Durch die Monotonie ebnet das Aufzählen der Objekte den Weg zum Gespür für Unendlichkeit, die mit der ‚chthonischen Vorstellungskraft‘ in der Melancholie interferiert. Das Aufzählen der rein materiellen Objekte wird bedeutungstragend: Am plausibelsten illustriert dies die letzte Zeile des Gedichts von Charles Baudelaire „Der Schwan“ („Le Cygne“) aus dem Jahre 1857. Nach all den verfallenden Details, d.h. nach den „halbfertigen Säulen“, „Blöcken grau berußt“, nach dem „Geröll und Stein in grünen Pfützen schimmelnd“, kommt es in der letzten Zeile mit den Worten „und all der andern auch“ (Baudelaire 1982: 148 und 150 – „à bien d'autres encor!“) zur Ankündigung einer Grenzenlosigkeit des Aufzählens. Am Ende einer der Passagen, in der Stasiuks Erzähler aufzählt, wovon er träumt, wird gesagt: „von allem möglichen“ (Stasiuk 2005: 24 – „i cała reszta“).

Dieser unbestimmte „Rest“ verkörpert all dies, was angesichts des EU-Beitritts einiger ost-mitteleuropäischen post-volksdemokratischen Staaten verschwinden wird. Stasiuk sagt über das Aufzählen:

[...] jest to jedyny sposób, by minione i martwe chociaż na chwilę ożyło w złudnej nadziei, że pamięć wślizgnie się w jakąś niewidzialną szczelinę i podważy wieczko nicości. (Stasiuk 2004: 181)

[...] das ist die einzige Art, das Vergangene und Tote wenigstens für eine Weile zu beleben, in der trügerischen Hoffnung, dass die Erinnerung in einen unsichtbaren Spalt schlüpfen und den Deckel des Nichts lüften könnte. (Stasiuk 2005: 170)

Eine perfekte Form erreicht die Fetischisierung der Geschichte mit den ab und zu im Text zum Vorschein kommenden Kultobjekten. Es sind: Banknoten, Münzen, Landkarten und Paspstempel. Der Erzähler Stasiuks holt aus dem Plastikästchen ein rumänisches Hundert-Lei-Geldstück heraus und gibt zu, man könnte in der Münze jetzt nur ein Loch bohren und sie als eine Trophäe bzw. Tapferkeitsmedaille tragen. Dieses Geldstück sei wie eine Festplatte, die, wenn man sie als ein Objekt aus Metall und elektronischen Bausteinen betrachtet, ein Artefakt mit einem erschließbaren Inhalt bildet. Dieser Inhalt sei jedoch im Fall der abgewetzten Münze nicht mehr herauslesbar, da die Rekonstruktion des Weges der Münze, auch ihres Weges durch die kleineren oder größeren Wirtschaftskrisen, unmöglich sei (vgl. ebd.: 230f). Die Landkarte als ein menschliches Artefakt verkörpert für den Melancholiker die überzeugendste Metapher der Welt. Ihr Zerfall, ihr Dahinschwinden und deren Kontemplation gelten für Stasiuk als Voraussetzungen für melancholische Versenkung. Stasiuk vergleicht den Existenzkern seiner Landkarten, d.h. der legendären slowakischen Zweihunderter und der „Neuen Verkehrskarte von Österreich-Ungarn, Freytag und Berndt“, (Wien 1900) mit dem „Fahrplan des Autobus-, Schiffs-, Eisenbahn- und Flugzeugverkehrs“, den im Buch von Danilo Kiš *Garten, Asche (Bašta, pepeo, 1965)* der Vater des Hauptprotagonisten für die ganze Welt erstellen wollte. Diese Tätigkeit gleicht hier dem modernen Projekt, das die Welt systematisch abbilden versuchte. Die abgewetzte Landkarte symbolisiert dagegen jedes Postmoderne und Antisystemische (vgl. Stasiuk 2006: 38).

### **III.3. ‚Textuspension‘**

#### **III.3.1. Theoretische Grundlagen der ‚Textuspension‘**

Im Essay „Mitteleuropa: Anekdote und Geschichte“ beschrieb Josef Kroutvor zwei literarische Welten, die damals als starke Beweise für die Existenz einer einzigartigen mitteleuropäischen Kultur gelten sollten. Beide Welten ergaben sich aus der Existenz außerhalb der Geschichte – in „einem geschlossenen ahistorischen Zyklus“ (Kroutvor 1990: 69) und des im Mitteleuropa überall spürbaren Gefühls des „engen Korsetts der allgegenwärtigen mitteleuropäischen Absurdität“ (ebd.: 55). Als Ausgangspunkte dieser Welten können laut Kroutvor Melancholie und

Groteske betrachtet werden. Als Begründer beider ‚Optionen‘ gelten für Kroutvor entsprechend Robert Musil (1880-1942) und Jaroslav Hašek (1883-1923).

Schon in Musils Bildungsroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* aus dem Jahre 1906 wird am Ambiente der abgeflachten Landschaft Mitteleuropas literarisch ‚gezimmert‘. Diese wird von apathischen Menschen bewohnt. Somit entfaltet sich das Gespür für die Eintönigkeit und die melancholische Abgeschlossenheit in der mitteleuropäischen Literatur (vgl. Kroutvor 1990: 67). Zu dieser Strömung gehört auch das Werk von Bruno Schulz. Folgendermaßen beschreibt Kroutvor den ästhetischen Kern des Werks von Schulz: „Tupé jiskření nicoty magicky oživuje zašlý obraz“ (ebd.: 70).<sup>50</sup> Im Nachhinein spricht Kroutvor in Bezug auf Schulz über das „Gutheißen des Universums der Rumpelkammer und des Unkrauts“, über das „Manipulieren an der Wirklichkeit“, über die „Auseinandersetzung zwischen dem Ahistorischen und der Alltäglichkeit“, die in den „Ausbrüchen des Phantastischen“ resultiert, über die „tragische Unermesslichkeit“ und über die „Fetischisierung des kollektiven Bewusstseins“ (Kroutvor 1990: 70). Derartig stark metaphorisierte Formulierungen rücken uns etwas näher an die Kategorie der ästhetisierend-mythologisierenden ‚Textsuspension‘, die in der vorliegenden Arbeit als ein Kern der darstellenden Form in den Texten Stasiuks betrachtet wird.

Den melancholischen Gestus einer ‚Suspension‘, der sich in der Literatur als ein Ästhetisierungstyp der ‚Textsuspension‘ offenbart, möchte ich zunächst aus psychologischer und philosophischer Sicht definieren. Die psychologische Sicht lässt sich im Lichte der Ausführungen Antoni Kępińskis ausarbeiten. Kępiński nähert sich der Suspension mit Hilfe des Begriffs „Stoffwechsel der Information“. Dabei unterscheidet er zwei Phasen dieses „Stoffwechsels“ während der melancholischen Erkrankung bzw. der Genesung. Die erste Phase zeichne sich dadurch aus, dass infolge eines Bedarfs nach Veränderung vorübergehende Vorbereitungen auf neue Herauskristallisierungen stattfinden. Angesichts der mühsamen Aufgabe stürzt die räumlich-zeitliche Struktur zusammen. Infolge dessen kommt es zur beinahe pantheistischen Vereinigung oder Auflösung des Subjekts im Umfeld. Die Gefühlslage verfügt zu diesem Zeitpunkt über keine Grenzen und die Reichweite des Kontakts mit der Wirklichkeit wird scheinbar erweitert. Jene Reichweite ist scheinbar, denn die Strukturen der Ursache und Wirkung entschwinden und das übergreifende Gefühl der Grenzenlosigkeit tritt zutage. Dieser Zustand ist mit dem beinahe ursprünglichen Chaos verbunden. Dieses Chaos beruht darauf, dass viele untereinander nicht verwandte Phänomene in Zusammenhang gebracht werden. In der zweiten Phase des „Stoffwechsels der Information“ prägen sich dann die Tätigkeitsstrukturen aus, die

<sup>50</sup> „Der fade Schein der Nichtigkeit belebt auf magische Weise das verblichene Bild.“ (Kroutvor 1990)

Antriebe werden verhandelt und die individuellen Wirklichkeitsmodelle ausgesucht. Nun findet aber die zweite Phase in der nicht zu behandelnden Melancholie nicht statt. Stattdessen vertieft sich der Sachverhalt der ersten Phase deutlich, d.h. bis zu einem Punkt, in dem der Mensch ausschließlich mit den gedanklichen Geschöpfen seines Inneren zu tun hat. Es sei ein scheinbarer Zustand – so Kępiński – der Versenkung eines Philosophen, aus der sich aber nichts ergebe (vgl. Kępiński 1974: 235-237).

Andrzej Stasiuk entscheidet sich in seinen Texten unter anderem durch seine ‚Textsuspension‘ für den Zustand der ersten Phase mit den Elementen der soeben nachgezeichneten grenzenlosen Versenkung. Diesen Zustand markiert er jedoch textuell, woraus das Postulat des ost- und mitteleuropäischen *status quo* resultiert. Den alten Aphorismus *natura horret vacuum* fürchtet der Autor nicht.

Die Problematik des sich auflösenden melancholischen Subjekts kann auch im Lichte der Philosophie erörtert werden. Das melancholische Subjekt im Kontext der vergleichenden Analyse verschiedener Subjektkonzepte zu betrachten, enthüllt den melancholischen Status *in between*. Eine der Fragen der neuzeitlichen Philosophie ist die Frage nach dem Status des Subjekts – zum Beispiel nach der Verortung des Subjekts in der Sprache. Allein im 20. Jahrhundert wird zwischen zwei äußerst verschiedenen Konzepten unterschieden: dem Subjekt Husserls und dem Subjekt Freuds. Das Subjekt Husserls bestimmt seinen Status dadurch, dass es jede Bedeutung als eine souverän hergestellte Bedeutung sieht, wodurch es die Sprache beherrscht. Das Subjekt Freuds ist darauf angewiesen, mit der Sprache und in der Sprache zu ringen. Durch die Deutungsarbeit der unterbewussten Sphäre sucht dieses Subjekt seine Grundlagen in jener Sphäre. Dadurch ist dieses Subjekt zum Zweifeln verurteilt und beschränkt seine Souveränität nachhaltig (vgl. z.B. Markowski 2007b: VI-X).

Bieńczyk sieht die Melancholie als ein Hilfsmittel, welches den Prozess einer Erosion der souveränen Bedeutung emsig unterstützt. Dabei bedient sich die Melancholie verschiedener Mittel: Zum einen ‚fragmentiert‘ sie und ‚allegorisiert‘ – zum Beispiel mittels der Vorliebe für die Erdmaterie, zum anderen, indem sie nach dem folgenden Motto handelt: „Je mehr ich denke, desto mehr gibt es mich nicht“, löst sie das Subjekt in der Nichtigkeit auf. Also nicht nur das ‚Auseinandertreiben‘ kreierte für Bieńczyk das melancholische Subjekt: Auch die Ersetzung des ‚wahren Seins‘ eines souveränen Vernunftgebäudes durch die ursprüngliche Instanz des „Nichts, das weh tut“ (Bieńczyk 1998: 21) soll an der Bewältigung jeweiliger ‚Beherrschung‘ mitwirken. In dieser Hinsicht kommt der Melancholie die *acedia* zu Hilfe. Mit ihrem unerschütterlichen Gespür für die Nichtigkeit und Gleichförmigkeit schafft sie ein Anti-System, das jede Entwicklung, Kontinuität und Tätigkeitsstrukturen (Wirkung-Konsequenz) ablehnt (vgl. ebd.:

64 und 105f). Das sich auflösende melancholische Subjekt schöpft in großem Ausmaß aus den Errungenschaften der Psychoanalyse, ohne das von Hegel geerbte Schlüsselpostulat der aktiven Beteiligung an der Sprachwirklichkeit wahrzunehmen.

Der literarische Text, sogar wenn er im Kontext des melancholischen Subjekts entsteht, kann sich jedoch der Sprache nicht entziehen, genauer gesagt, ihm muss die Hoffnung vorschweben, er möge sich durch die eigene Sprache therapieren. Eine der grundlegenden Voraussetzungen wäre dabei, jegliche Anomie, jegliches existenzielle Ressentiment nicht zu unterdrücken, sondern sie schöpferisch zu gebrauchen. Die Literatur als ein Sprechakt wird an der Grenze zwischen der entarteten Logik (das Melancholische und Dionysische) und der stabilen Bedeutung (das Apollinische) verortet. Daher entsteht in der Literatur im Kontext des melancholischen Subjekts die Kategorie einer ‚Textsuspension‘; es wäre also ein Überhang an Bedeutung, der aus der Sphäre der acedianischen Nichtigkeit stammt und sich auf diese Art ästhetisch widerspiegelt. Dieser Überhang – um sich der Terminologie Julia Kristevas zu bedienen – weicht der gesellschaftlich sanktionierten Ebene des Symbolischen (Apollinischen) aus und erlaubt dem Semiotischen (Dionysischen), eine sprachliche Wirkung auszuüben. In der von der Melancholie gebrandmarkten Literatur unterliegt im Überhang das Semiotische in Form der ‚Textsuspension‘ einer Sanktionierung bzw. Symbolisierung. Michał Paweł Markowski bezeichnet die allgemeinen Mechanismen dieses Vorgangs folgendermaßen:

Bez wymiaru symbolicznego mielibyśmy do czynienia jedynie z bezkształtnym bełkotem ciała, z kolei bez wymiaru semiotycznego pozbawieni byłibyśmy tego, co wyłącznie nasze. Semiotyczność bowiem to znak naszej nieusuwalnej idiomatyczności, która – choć nie zawsze widoczna – zabarwia nasze wypowiedzi. Gdzie jej szukać poza obszarem dziecięcej popędowości? W tonie głosu, jego barwie, „różnicy“, jakby powiedział Roland Barthes, w gestach, które towarzyszą każdej wypowiedzi, w rytmie, w jakim powstaje, w ujawnianych przez nie emocjach, czy wreszcie w niepowtarzalnym stylu. (Markowski 2007b: XXI)

Ohne symbolische Dimension hätten wir nur mit einem formlosen Geplapper zu tun. Dennoch wären wir ohne semiotische Dimension dessen beraubt, was ausschließlich als „unser“ zu bezeichnen ist. Das Semiotische ist ein Zeichen unserer Idiomatik, die nicht zu löschen sei und – obwohl sie nicht immer zu sehen ist – unsere Aussagen mit eigenem Kolorit sättigt. Wo soll sie außerhalb der Dimension der Triebhaftigkeit eines Kindes gesucht werden? In der Stimme, in ihrer Klangfarbe, im „Unterschied“, wie es Roland Barthes sagen würde, in den Gesten während unseres Redens, im Rhythmus, in dem unsere Rede entsteht, in den Emotionen, die unsere Gesten zeigen und endlich in einem Stil, der nicht nachzuahmen ist. (Markowski 2007b)

Zum tief verankerten Instinkt des Semiotischen wird bei Stasiuk in Bezug auf Ost- und Mitteleuropa die Trägheit. Die ‚Textsuspension‘, deren ästhetische Manifestation im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit besprochen wird, verkörpert bei Stasiuk eine therapeutische Antwort auf die Fixierung auf die Ebene des Semiotischen Ost- und Mitteleuropas. Wie Kristeva sagt,

kann sich die Befreiung aus der so begriffenen Melancholie nur durch den Diskurs, besonders durch den Liebesdiskurs, verwirklichen (vgl. Markowski 2007b: XXVII).

Eine der grundlegenden Voraussetzungen von Kristevas Ansatz war die Überzeugung, dass der Prozess einer Sinnproduktion in der Literaturwissenschaft unter Berücksichtigung der jeweiligen sinnstiftenden Sphäre rekonstruiert werden soll. Das einzige, was das literarische Werk zu sagen habe, wären also die verborgenen Hinweise darauf, *wie* der Sinn hervorgebracht wurde (vgl. Burzyńska 2007: 330-334). Die ‚Textsuspension‘ sehe ich als eine darstellende Nachlese, die den Sinn bei Stasiuk vermittelt.

Die ‚Textsuspension‘ sehe ich als Zeichen eines poetischen Könnens, die sich im geopolitischen Hintergrund auf geopoetische Weise für das ost- und mitteleuropäische gebrechliche und aus einer Verschmelzung von Mangel und Überdruß entstandene *opus hominis* einsetzt. Dabei kann aber nicht der Sachverhalt in Vergessenheit geraten, dass Stasiuk eine ästhetische und mythische Wirklichkeit des „schönen Scheins“ schafft. Dies kommt nach dem folgenden Motto zustande:

Die Dichtung als zweite, vom Menschen geschaffene Natur vermag [...] zwar das Vollkommene, das in der Welt zerstreut ist, in ein Werk zu versammeln und den Schein von Dingen hervorzubringen, die es so in der Wirklichkeit nicht gibt; doch wenn sie damit „die Dinge der Wirklichkeit schöner darstellt, als sie sind“, bleibt die menschliche Poiesis letztlich doch in den Grenzen der *einen* vorfindlichen Welt, die sie idealisiert und mit der ihr Produkt dann auch konkurrieren kann, [...]. (Jauß 1991: 112)

Die melancholische ‚Textsuspension‘ tritt bei Stasiuk infolge vielfältiger melancholischer Tendenzen in Erscheinung, denen der Autor treu bleibt. Auf die Spur dieser ‚Suspension‘ bin ich schon mehrmals in dieser Abhandlung gekommen, indem ich zum Beispiel von der fruchtbaren Aufnahmefähigkeit der Melancholie oder vom postmodernen Zweifel am Beschreibungsvermögen sprach. Auch kann die ‚Textsuspension‘ als ein ‚Zufluchtsort‘ infolge der gesellschaftlichen Verdichtung gesehen werden. Darüber hinaus ist es möglich, diese ‚Textsuspension‘ mit dem *délire mélancolique* oder dem Subjektivitätsmangel in Verbindung zu setzen. So kann die ‚Textsuspension‘ als ein beabsichtigter Effekt der ‚textuellen Insuffizienz‘ gekennzeichnet werden, denn die ‚Textsuspension‘ füllt die Kluft zwischen der ‚angeblich authentischen‘ Kulturversagung und den Anforderungen der Kulturtriebe aus. Als solche stellt sie also einen Versuch dar, das Dichotome in der melancholischen Wahrnehmung abzuschaffen. Denn als ein fixierendes bzw. festhaltendes „ästhetisches Echo“ richtet sie sich an das Uralte und das Unendliche im melancholischen Empfinden. Deshalb wirkt sie mit Hilfe der Wiederholbarkeit und des Aufzählens. Gerade das Aufzählen als literarisches Stilmittel verkörpert laut Bińczyk einen Ver-

weis auf die ‚Textsuspension‘. Kristeva, die die Melancholie unter anderem auf die Dysfunktion der Kommunikationsfähigkeit zurückführt, betont zugleich, dass der Melancholiker zwar einen bestimmten Diskurs führen kann, dennoch lässt sich ein gewisser Automatismus der melancholischen Rede nicht übersehen (vgl. Grisoni 1994: 6). Der Begriff ‚Textsuspension‘ soll auf die melancholische Ästhetisierung Ost- und Mitteleuropas hindeuten.

Während der Analyse wurden vier Bereiche differenziert, in denen die Strategie der ‚Textsuspension‘ bei Stasiuk zur Geltung kommt:

- 1) Eine Reihe der Metakommentare, die der Autor in Bezug auf sein Verfahren abgibt.
- 2) Diejenigen Momente im Text, in denen die Wirklichkeit unter dem Blickwinkel der bewussten Strategie als eine traumartige Fiktion empfunden wird.
- 3) Diejenigen Passagen im Text, in denen sich der Autor bemüht, den Eindruck einer Ganzheitlichkeit wiederzugewinnen. Auch die Momente der Ästhetisierung mit Hilfe solcher Elemente wie Photographie, Tod, Licht, Wasser oder Aura deuten auf die ‚Textsuspension‘ hin.

### **III.3.2. Metakommentare zur ‚Textsuspension‘**

Stasiuk ist sich darüber bewusst, dass er sein ost- und mitteleuropäisches Sujet ‚auflöst‘. Der Autor äußert es auf einer Metaebene. Folgendermaßen gibt er dieser Tendenz Ausdruck:

Tak, ze zdarzeniami, gdy już przeminą, nie ma żadnego kłopotu, pod warunkiem że nie próbujemy być mądrzejsi od nich, pod warunkiem że nie próbujemy za ich pomocą załatwiać jakichś własnych spraw. Jeśli damy im spokój, zmieniają się w cudowny roztwór, w czarodziejską tynkturę, która rozpuszcza czas i miejsce, trawi kalendarze i atlasy, przemienia w słodką nicłość współrzędne uczynków. Jaki sens ma zgadywanka? Na co komu chronologia – siostra śmierci? (Stasiuk 2004: 174)

Ja, mit vergangenen Ereignissen gibt es keine Probleme, falls wir nicht klüger sein wollen als sie, falls wir nicht versuchen, mit ihrer Hilfe unsere eigenen Dinge zu erledigen. Wenn wir sie in Ruhe lassen, verwandeln sie sich in eine Zaubertinktur, eine phantastische Lösung, die Zeit und Ort auflöst, die Kalender und Atlanten vertilgt, die Koordinaten der Handlungen in süßes Nichts verwandelt. Welchen Sinn hat ein Kreuzworträtsel? Wozu brauchen wir die Chronologie – die Schwester des Todes? (Stasiuk 2005: 164)

Dieses Zitat betrachte ich als einen Beleg dafür, dass Stasiuk die erzählerische Aufarbeitung aufgegeben hat und sich dafür für eine ereignislose, idealisierende Fabulierkunst in Form einer ‚Textsuspension‘ entschieden hat. Stasiuk fürchtet das Kreieren fiktiver Referenzräume. Wie er selber sagt, solle er sich vielleicht doch beispielsweise mit einer Griechin, der Kneipenbesitzerin und mit ihrem zurückgezogenen Mann beschäftigen. Das kann er aber nicht, denn dann würde die Erzählung für immer an dieser Stelle abstürzen bzw. zusammenbrechen, weil er „nie wieder aus dem Gewirr ihrer Schicksale herausfinden“ würde (ebd.: 273f). Die Erzählung bricht

jedoch in Form einer ‚Textsuspension‘ zusammen. An einer anderen Stelle in *Unterwegs nach Babadag* bezieht Stasiuk sein Verfahren direkt auf die Sprache:

A jakbyś napisał: „jechałem przez złotą Pragę albo „kiedyś w Budapeszcie“, „pewnego razu w Krakowie“, albo chociaż „w Sosnowcu“? Ni chu-chu, nie da się, nic tam nie ma, nie ma klucza do opisu, nie ma środków wyrazu, nie ma metafor i nie ma języka, który mógłby coś zdziałać za rogatkami tego czy tamtego miasta. (Stasiuk 2004: 250)

Und wenn man schreiben würde: „Ich bin durch das goldene Prag gefahren?“ Oder: „Als ich in Budapest war“ – „damals in Krakau“ oder wenigstens „in Sosnowiec“? Pustekuchen! Es geht nicht, dort gibt es nichts, es gibt keinen Schlüssel für die Beschreibung, keine Ausdrucksmittel, es gibt keine Metaphern und keine Sprache, die innerhalb dieser oder jener Stadtgrenze etwas bewirken könnten. (Stasiuk 2005: 236)

### III.3.3. Traumartige Fiktion

Eine der literarischen Methoden, den soeben im Zitat angeführten Zustand zu überwinden, ist, die Wirklichkeit als eine Fiktion zu empfinden. Dies kann auf der Basis der Traumforschung präsentiert werden. Der Traumforschung wird hier eine methodische Äquivalenz zur literaturwissenschaftlichen Methode zuteil. Durch die Traumdeutung beabsichtigte Freud, Souveränität über die Dinge und ihre Zusammenhänge im menschlichen psychischen Leben zu gewinnen (vgl. Freud 2010: 24). Indem Freud annahm, dass die Träume deutungsbedürftige Inhalte beinhalten, versuchte er auf dem Gebiet der Hypnose die Kontrolle über eine sehr labile Sphäre zu gewinnen. Und gerade die Hypnose – der halbwach erlebte Zustand des Halluzinatorischen wird in der Psychoanalyse als „künstlicher Traum“ bezeichnet. Ein Zustand der totalen träumerischen Isolation ist in der Hypnose beeinträchtigt – die hypnotisierte Person ist der hypnotisierenden Person überlassen (vgl. Freud 2010: 28).

Kępiński dagegen deutet darauf hin, dass der Austausch mit dem Umfeld darauf basiert, dass der Mensch zwischen zwei Polen schwankt: Einerseits sieht er sich selbst als denjenigen, der ‚herrscht‘, andererseits als denjenigen, der beherrscht wird. Auch Kępiński spricht also von zwei Instanzen – die Instanz unserer Besonderheit und die Instanz der Ordnung unseres Umfelds. Wenn diesen Wettstreit die erste Instanz gewinnt, ist der Mensch vermeintlich mehr ‚bei sich‘. Die unentbehrliche Bedingung wäre dabei die vollkommene Abgeschlossenheit. Nun kommt hier für Kępiński die Widersinnigkeit der menschlichen Lage zum Vorschein: Es gibt keine bessere Abgeschlossenheit als die des Traums. Dennoch empfindet gerade diese der Mensch als eine Sphäre der Entfremdung. Der Traum sei zu autonom, viel autonomer als die uns im Tageslicht zugängliche Wirklichkeit. Und immerhin wird im Traum unser intimster Gesang abgebildet. Diesen müssen wir jedoch durch diese entfremdete Form zur Kenntnis nehmen. Somit werden wir vom Traum beherrscht (vgl. Kępiński 1974: 164f).

Für Stasiuk verkörpert die ost- und mitteleuropäische Provinz – wie der Traum selbst – Dinge, die es gibt, von denen man aber nicht weiß, dass man von ihnen weiß. Mit dieser ‚Entdeckung‘ treibt Stasiuk ein gedankliches Spiel im Kontext des Ost- und Mitteleuropäischen. Das ‚Verräumlichen‘ der Erfahrung erreicht bei dem Autor ein Stadium, in dem er seinen Ich-Erzähler mittels des Raums ‚hypnotisiert‘. Der ost- und mitteleuropäische Raum ist für ihn 2004 ein völlig domestiziertes Traumgebiet geworden. Die Abgeschiedenheit ist perfekt und wird der einzigartigen ost- und mitteleuropäischen umfassenden Autonomie gleichgesetzt. Beide – die Abgeschiedenheit und die Autonomie – tragen keinerlei Spuren der Entfremdung. Die Kategorie der Kontrolle oder der Herrschaft, die im Kontext des Traums nach einer mühsamen Deutung, also einem gedanklichen Voranschreiten verlangt, stellt für Stasiuk keine Frage dar. Durch die Einbettung dieses „künstlichen Traums“ erreicht Stasiuk in seiner Poiesis den Effekt einer oneirischen Traum-Suspension, die aber wach geschaffen wird:

Podróż z kraju króla Ubu do kraju wampira Drakuli nie może zawierać wspomnień, w które potem można wierzyć, tak ja wierzy się na przykład w Stonehenge czy plac świętego Marka. W końcu Sygiet Marmaroski najbardziej ze wszystkiego przypominał sen. Przejechaliśmy wskroś niego szybko, bez zatrzymania, i nic nie potrafię powiedzieć o jego kształcie ponad to, że wyglądał jak wyrafinowana fikcja. W każdym razie skończył się bardzo prędko, na horyzoncie znowu podniosły się zielone góry, a ja natychmiast poczułem żal i tęsknotę. Dokładnie tak jak po przebudzeniu, gdy dotyka nas pragnienie powrotu do onirycznej konfabulacji, która pozbawia nas wolnej woli, dając w zamian absolutną wolność niespodziewanego. (Stasiuk 2004: 18f)

Die Reise vom Land des Königs Ubu ins Land des Vampirs Dracula birgt keine Erinnerungen, an die man später glauben könnte, wie man zum Beispiel an Paris, an Stonehenge oder den Markusplatz glaubt. Sighetul Marmăției erinnerte am stärksten an einen Traum. Wir sind schnell durchgefahren, ohne anzuhalten, und ich kann nichts darüber sagen – außer, dass es aussah wie eine erlesene Fiktion. Jedenfalls war der Ort bald zu Ende, am Horizont erhoben sich wieder grüne Berge, und ich spürte wieder auf der Stelle Wehmut und Sehnsucht. Genau wie nach dem Erwachen, wenn uns das Verlangen streift, in die Konfabulation des Traums zurückzukehren, die uns des freien Willens beraubt und uns dafür die absolute Freiheit des Unerwarteten gibt. (Stasiuk 2005: 18)

Das Semiotische bzw. Idiomatiche wurde für Kristeva zu einer präverbalen Ebene, die im literarischen Text einen erheblichen Beitrag zu seiner Sinnproduktion leistet. Das Vordringen des Semiotischen an die Oberfläche und seine Umwandlung ins sprachlich und gesellschaftlich sanktionierte Symbolische hat Kristeva mit Freuds Traumarbeit verglichen (vgl. den Hinweis darauf bei Burzyńska 2007: 332). Die Traumarbeit definiert Freud als einen Weg des latenten Traum Inhalts (Komplexe, Interessen, Gedankenkreise) zum manifesten Traum Inhalt. Die Traumdeutung begibt sich auf den Weg in die entgegengesetzte Richtung, d.h. sie versucht durch die Entschlüsselung des manifesten Traumstoffs zum latenten Traum Inhalt zu gelangen. Dabei wird der Traum in einzelne Elemente zergliedert. Da hierbei ein Tropenapparat aufgearbeitet wird, ähnelt diese Dekodierung der literarischen Interpretation. (Freud 2010: 93).

Der Erzähler Stasiuks ‚löst‘ sich in der Einfachheit des Chaos eines Traums auf. Stasiuks poetisches Können beruht dabei darauf, dass er den gesamten, soeben geschilderten Prozess in das Textuelle umwandelt, d.h. die Schilderung des Verlaufs dieses Prozesses in den Text einbettet. Der latente Trauminhalt liegt auf der Hand: Es ist der Wunsch, das Ost- und Mitteleuropäische festzuhalten. Das Ost- und Mitteleuropäische wird dabei für den Autor zum Präverbale. Dieser Wunsch erscheint im Text in manifester Form eines unmittelbar geäußerten Eindrucks des träumerisch Fiktionalisierten, Fiktiven und Halluzinatorischen. Daher besteht hier kein Bedarf, eine Sinnproduktion zu rekonstruieren – wo die ‚Textsuspension‘ mit Hilfe des Träumerischen zum Vorschein kommt, stellt der Autor zugleich die Traumarbeit und die Traumdeutung für seinen Leser sicher. Es ist wie in einem einfachen Wunschtraum, in dem laut Freud die leicht erkennbaren Wunschinhalte in Bilder umgesetzt werden. Die Rückbildung einer derartigen Umsetzung bereitet keine besonderen Schwierigkeiten (vgl. Freud 2010: 93).

Diesbezüglich wäre noch ein Aspekt zu erwähnen: Eine der Leistungen bzw. Techniken der Traumarbeit, die Freud differenziert, ist die Verdichtung, deren Wirkung darin besteht, dass sie die Inhalte zusammenfügt bzw. einengt und in Form des Manifesten und Bekannten an die Oberfläche kommen lässt. Also hat der manifeste Trauminhalt weniger Inhalt als der latente. Stasiuk deutet die Struktur seiner raumorientierten Vorstellungskraft folgendermaßen:

I tak się to kręci, a ja wcale nie pragnę jakichś zmian i kompletnie mnie strzyka lepsza jakość obrazu czy dźwięku. Dobrze jest żyć w krajach nieoczywistych, ponieważ ich granice zawierają w sobie więcej przestrzeni, niż wskazuje geografia. To są otchłanie nieznanego, to jest nieskończona fala domysłów, uciekający horyzont wyobrażeń i fatamorgana słodkich przesądów, którym nie sprosta rzeczywistość. (Stasiuk 2004: 219)

So geht das weiter, und ich sehne mich keineswegs nach einer Veränderung, und eine bessere Bild- und Tonqualität kann mir gestohlen bleiben. Es ist gut, in nicht selbstverständlichen Ländern zu leben, denn ihre Grenzen umschließen mehr Raum, als die Geographie suggeriert. Das sind die Abgründe des Unbekannten, das sind die unendlichen Weiten und Vermutungen, der fliehende Horizont der Vorstellungen und die Fata Morgana süßer Vorurteile, die von der Wirklichkeit nie widerlegt werden. (Stasiuk 2005: 207)

### **III.3.4. Wiedergewinnen des Eindrucks einer Ganzheitlichkeit: Photographie, Tod, Verlust, Licht, Wasser, Aura**

Der literarische Versuch, einen Eindruck der Ganzheitlichkeit zu schaffen, kann als ein Zeichen des Mythischen betrachtet werden. Um mit Roland Barthes zu sprechen: Der Mythos ist eine Botschaft, die unter besonderen Umständen entsteht: Die Form des Sprechens entscheide darüber, ob wir mit einem Mythos zu tun haben (vgl. Barthes 2000: 239). Der Mythos ist imstande, Gegenstände aller Art zu ‚rauben‘ und sie entsprechend auf eine von ihm vorweggenommene bedeutungstragende Funktion zu reduzieren – dies betrifft Bilder sowie Texte (vgl. ebd.: 245). Somit verfügt der Mythos über die Fähigkeit, eine bestimmte Sichtweise aufzudrängen – als

ein Bezugssystem bezieht er einen kompletten Sinn ein, hinter dem eine ‚starke‘ Entscheidung, Intention oder Motivation steht (vgl. Barthes 2000: 248).

Stasiuk teilt dem Leser in den ersten Zeilen von *Unterwegs nach Babadag* folgendes mit:

Tak, to tylko ten lęk, te poszukiwania, ślady, historie, które mają przysłonić nieosiągalną linię widnokregu. Znowu jest noc i wszystko oddala się, przepada, przykryte czarnym niebem. Jestem sam i muszę przypominać sobie zdarzenia, ponieważ dopada mnie strach przed nieskończonością. Dusza rozpuszcza się w przestrzeni jak kropla w otchłani morza, a ja jestem zbyt tchórzliwy, żeby w to uwierzyć, zbyt stary, by pogodzić się ze stratą, i wierzę, że tylko przez widzialne można zaznać ukojenia, że tylko w ciele świata moje ciało odnajdzie schronienie. (Stasiuk 2004: 7)

Ja, es ist diese Angst, die Suche, es sind die Spuren, die Geschichten: Sie sollen die unerreichbare Linie des Horizonts verdecken. Wieder ist es Nacht, und alles entfernt sich, verschwindet unter dem Deckel des schwarzen Himmels. Ich bin allein und muss mir irgendwelche Ereignisse in Erinnerung rufen, weil mich die Furcht vor der Unendlichkeit überfällt. Die Seele löst sich im Raum auf wie ein Tropfen im Abgrund des Meeres, und ich bin zu feige, um daran zu glauben, zu alt, um mich mit dem Verlust abzufinden, ich glaube, dass mein Leib nur im Leib der Welt Schutz finden kann. (Stasiuk 2005: 7)

Genauso wie mehrere melancholische Strategien basiert die Tendenz zum Wiedergewinnen einer Ganzheitlichkeit auf dem Verlustgefühl. So bildet sich das allegorische Zusammensetzen der ‚Schnipsel-Bilder der Wirklichkeit‘ im Schatten des Uralten und Stillstehenden heraus. Angesichts des Verlusts des Ost- und Mitteleuropäischen ‚raubt‘ Stasiuk semantisch die Gegenstände bzw. die Wörter – den Himmel und das Meer – und lädt sie mit dem melancholischen Gespür für die Nichtigkeit auf. Es ist eine Ankündigung der melancholischen Gemütsbewegung.

Auf der Suche nach dem essenziellen Kern der Photographie findet Barthes heraus, die Photographie sei diejenige Kunst, die auf keiner Kontingenz basiert, d.h. nie auf etwas anderes verweist. Sie besitzt „nicht den geringsten Drang nach vorn“ oder nach anderswo (Barthes 1989: 100) – der Referenzraum ist in der Photographie völlig gleichwertig zu seiner Abbildung (vgl. ebd.: 12-14). Inmitten dieses „Königreichs der Erstarrung“ ist eine individuelle Vorliebe für ein semantisches „Abenteuer“ entscheidend (vgl. Barthes 1989: 29). Dieses bediene sich zweier Kategorien – des *studium* und des *punctum*. Über das „Abenteuer“ entscheidet eine entsprechende Koexistenz dieser Kategorien. *Studium* ist ein Bereich der Wahrnehmung, in dem sich die allgemeine kulturelle Bedingtheit des *spectators* kundgibt. Es gilt zugleich als ein Beleg für die „Hingabe an eine Sache“ (ebd.: 35). *Studium* wird vom *spectator* mit den allgemeinen und zugleich souveränen Informationen ausstaffiert (vgl. ebd.). *Punctum* hingegen gilt als dasjenige Element, das das *studium* in einen bestimmten Rhythmus bringt, selbstständig zu Wort kommt und dabei den *spectator* „durchbohrt“ (ebd.: 36). Die Betrachtung des *punctum* basiert auf dem Kult des Details.

Stasiuk äußert sich ähnlich zum Thema der Rolle des Details im Raum:

No i tak to wygląda: co chwila się zbacza, potyka, zawraca, nici z czystej geografii, guzik ze spojrzenia uwolnionego od refleksji. Nic nie jest takie, jakie wydaje się na pierwszy rzut oka, wszędzie tkwią zadry znaczeń, o które myśl zaczepia się jak gacie o kolczasty drut. (Stasiuk 2004: 44)

So sieht es aus: Jeden Moment weicht man ab, stolpert, kehrt um, nichts war's mit der reinen Geographie. Ein von Reflexion befreiter Blick – von wegen! Nichts ist so, wie es im ersten Augenblick aussieht, überall stecken Bedeutungssplinter, an denen der Gedanke hängen bleibt wie die Hose am Stacheldraht. (Stasiuk 2005: 42)

In das gesamte Werk Stasiuks sind zahlreiche ‚literarische Bilder‘ eingebettet. Stasiuk bekennt sich selbst zu dieser Neigung:

[...] bo przestrzeń umiera wolniej niż ja i jest czymś na kształt nieśmiertelności, mamrocę tę geograficzną modlitwę, topograficzne zdrowaśki, klepię kartograficzną litanie, żeby ten jarmark cudów, ten diabelski młyn, ten kalejdoskop choć na chwilę zastygł, zatrzymał się ze mną w środku. (Stasiuk 2004: 181)

[...] denn der Raum stirbt langsamer als ich und ist ein Stück Unsterblichkeit, und so murmele ich dieses geographische Gebet, diesen topographischen Rosenkranz, bete die kartographische Litanei herunter – damit der Jahrmarkt der Wunder, das Karussell, das Kaleidoskop wenigstens für einen Augenblick erstarrt, mit mir mittendrin. (Stasiuk 2005: 170f)

Das Kreieren der ‚literarischen Bilder‘ zeigt sich als eine durchdachte Strategie, in der ein Zusammenhang zum Tod hergestellt wird. Die Photographie als eine Inspirationsquelle hilft hier somit, die Verlustgefühle zum Ausdruck zu bringen. Barthes interpretiert die Photographie als eine neue areligiöse und daher auch eine buchstäbliche Verkörperung des Todes bzw. des Verlusts. Obwohl die Photographie das Leben dokumentieren will, bringt sie durch ihren Charakter den Tod hervor (vgl. Barthes 1989: 103). Frühere Gesellschaften, so Barthes, konnten ein ‚Denkmal‘ der Erinnerung errichten. Dieser Ersatz des Lebens erwarb dann die Unsterblichkeit. Die Flüchtigkeit der Photographie – auch ihre physische Flüchtigkeit – beraubt die Gesellschaft der dauerhaften Inbegriffe der Unsterblichkeit (vgl. ebd.: 104).

Stasiuk scheint zu glauben, der ostmitteleuropäische Raum könne zum unsterblichen ‚Denkmal‘ werden, und zugleich ist ihm bewusst, dass er, um das Surrogat der Unsterblichkeit zu kreieren, ‚literarische Bilder‘ entstehen lassen muss. Dabei bilden das Licht und das Wasser das *studium*. Auch die ästhetische Funktion, die im Werk Stasiuks dem Licht und dem Wasser beigemessen wird, gilt hier als eine Komponente der ‚Textsuspension‘. Die textuelle Hervorhebung des Lichts und des Wassers dient der melancholischen Auflösung des Sujets. Durchflutet vom Licht tauchen die *puncta* auf. Es sind meistens Gegenstände aus dem *Vanitas*-Katalog. Dies zeigt zum Beispiel dieses Zitat:

Złoty, wilgotny pył unosił się nad równiną, nad szosą, nad mostem, nad pastwiskami, nad białymi obłokami kwitnących drzew, nad światem [...] Blaszane beczki, gumowe węże, radioaktywne błoto, cyjanek ze złotych kopalń, ołów i cynk, szmaty i nylon, zasady i kwasy, asfalt, oleiste sadzawki, sadza, dym i ostateczna dekadencja industrialu – wszystko pod świetlistym niebem. (Stasiuk 2004: 82f)

Feuchter, goldener Staub schwebte über der Ebene, über der Strasse, der Brücke, den Weiden, den weißen Wolken der blühenden Bäume, über der Welt (...) Blechfässer, Gummischläuche, radioaktiver Schlamm, Zyanid aus den Goldgruben, Blei und Zink, Lumpen und Nylon, Basen und Säuren, Asphalt, ölige Teiche, Ruß, Rauch, die äußerste Dekadenz der Industrielandschaft – alles unter dem strahlenden Himmel. (Stasiuk 2005: 79f)

Das Licht geht über das *studium* hinaus und wird zur Aura. Der Begriff einer Aura wird Walter Benjamin entnommen: In seinem bekannten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus dem Jahre 1935 nähert sich Benjamin zunächst dem Begriff Aura mit Hilfe einer Kategorie der Echtheit. Die Echtheit sei das einmalige ‚Hier und Jetzt‘ an einem Ort, an dem sich das künstlerische Artefakt, zum Beispiel ein Gebäude, befindet. Die Echtheit nimmt im Laufe der Zeit zu, indem der Gegenstand an Tradierbarkeit, an Historizität bzw. an Intertextualität gewinnt oder auch physische Veränderungen aufweist. Die Echtheit ist also durchaus wandelbar und lebendig (vgl. Benjamin 2010a: 10-21). Indem die Photographie diese Gegenstände zu ihren Objekten macht, zerstört sie ihre Echtheit, denn durch ihre technischen Eigenschaften – z.um Beispiel durch die ‚optischen Spielchen‘ oder die Vervielfältigung – verschafft sie sich eine große Souveränität der Darstellung. Dies führt zur ‚Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe‘ (ebd.: 17). Um die ursprüngliche Echtheit genauer zu definieren, ruft Benjamin den Begriff einer Aura der natürlichen Gegenstände zu Hilfe, die er als eine ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘ (ebd.: 19) beschreibt. Auch das ‚Hier und Jetzt‘ einer Form der Erdoberfläche besitzt seine Aura. Benjamin sagt: „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“ (ebd.). Benjamin beruft sich auf die Kategorie der Ferne, um den rituellen bzw. magischen Ursprung des Kunstwerks zu betonen. Ferne wird hier metaphorisch aufgefasst, d.h. als ein Gegensatz zur aufdringlichen Nähe, die vom technisch reproduzierten Kunstwerk angestrebt wird.

Die Etymologie des Wortes Aura bezieht sich auf die Luft, das Wehen und den Schimmer. Heute verweist dieses Wort auf eine besondere Ausstrahlung des jeweiligen Gegenstandes. Stasiuk identifiziert die Aura mit dem Licht und somit direkt mit der Echtheit bzw. mit dem Wesentlichen des ‚Hier und Jetzt‘ seiner Räume. Stasiuk konzentriert sich auf das ‚vorhandene Licht‘, um sich eines Terminus aus der Technik der Photographie zu bedienen. Es ist eine

Technik, die keine Veränderung und Manipulation am Licht voraussetzt. Das Licht und die Aura werden somit bei Stasiuk zum Träger des Stillstehenden und Nichtwandelbaren. Durch eine derartige Auffassung der Aura ‚liquidiert‘ also Stasiuk die Dauer der kulturgeschichtlichen Zeugenschaft von Benjamins Aura. Diese Echtheit sieht Stasiuk also in Form einer melancholisch unendlichen Tragweite. Also bleibt er Benjamins Aura der natürlichen Gegenstände in Reinkultur treu. Dies zeigt das vorliegende Zitat:

Teraz wodniste światło wypełniało wszystkie te miejsca, w których latem zalegał cień. Tokaj był pusty i płaski jak stara dekoracja. Badrog i Cisa straciły zapach. Pogoda zarządzała tymi stronami spokojnie i bezwzględnie. Właściwie niewiele zmieniło się od czasów, gdy nie było tutaj ani domów, ani miast, ani żadnych nazw. **Aura**, jak najstarsza religia, wypełniała tak samo Beskid Zemplén, bagienną nadcisańską nizinę, Erdóhát, Maramuresz, Wyżynę Siedmiogrodzką i resztę krain, w których strawiłem miesiące, ponieważ wciąż miałem nadzieję, że ujrzę je takimi, jakimi są **w istocie**. (Stasiuk 2004: 177f)

Jetzt waren all die Orte, an denen im Sommer Schatten lag, von wäßrigem Licht erfüllt. Tokaj war leer und flach wie eine alte Kulisse. Bodrog und Theiß hatten den Geruch verloren. Das Wetter regierte in dieser Gegend ruhig und rücksichtslos. Seit der Zeit, als es hier weder Häuser noch Städte, noch irgendwelche Namen gab, hatte sich eigentlich nicht viel verändert. Wie eine alte Religion erfüllte das **Klima** die Beskiden und das Zempliner Gebirge, die sumpfige Theißebene, Erdóhát, Maramureş, das Siebenbürger Hochland und die übrigen Regionen, wo ich Monate verbracht habe, weil ich ständig hoffte, ich würde sie so sehen, wie sie **in Wirklichkeit**<sup>51</sup> sind. (Stasiuk 2005: 167)

Zur Aura wird in den Texten Stasiuks auch Wasser. Auf eine derartige textuelle Strategie weist die Geopoetik hin. Im Licht und im Wasser zeigen sich direkte Bezüge zu den hydrographischen oder auch geologischen Merkmalen der Landschaften als ein mytho-poietisches Verfahren, welches in den literarischen Abbildungen die historisch prekären Räume weiter bestehen lassen will (vgl. Marszałek/Sasse 2010: 13).

#### **III.4. Zwischenfazit: der Status eines Verlustobjekts und die ‚melancholische Simulation‘**

Die Analyse der melancholischen Disposition von Stasiuks Erzähler wird in dieser Arbeit in Anlehnung an Freuds „Trauer und Melancholie“ (1917) zum Abschluss gebracht. Die zentrale Frage bezieht sich auf den psychogenen Status des Verlustobjekts. An erster Stelle wäre hier die Frage nach unterschiedlichen Charakteren des Verlusts in der Trauer und in der Melancholie aufzuhellen. Zunächst stellt Freud die Analogie zwischen der Trauer und Melancholie her. Beide gelten als Folge eines Verlusts – sei es der Verlust einer Person, der Heimat oder eines Ideals. Beide kennzeichnen sich durch mangelndes Interesse an der Außenwelt und Herabset-

<sup>51</sup> Hiermit ergibt sich die Frage, ob die von mir fett gedruckten Wörter als „Aura“ und „in ihrem Wesen“ übersetzt werden könnten.

zung der Liebes- und Leistungsfähigkeit. Nun ist in der Trauer der Verlust benannt bzw. definiert worden. Es kann zwar zu einer umwerfend starken Besetzung des verlorenen Objekts kommen, was sich in einer halluzinatorischen Wunschpsychose manifestieren kann, aber das Bild des Verlorenen bleibt während der gesamten Trauerarbeit bestehen. Im tiefsten Kern der Melancholie wird dagegen ein ideeller Verlust abgespeichert – dies sogar, wenn eine Besetzung des materiellen Objekts zum Ausdruck gebracht wird. Das Ideelle und Materielle schlingen dermaßen ineinander, so Freud, dass der Verlust nur in der Sphäre dazwischengeratener Bedeutungen zu finden wäre und deswegen auch dem Bewusstsein entgeht und nicht gedanklich erfasst werden kann (vgl. Freud 1999: 428-431).

Stasiuks Erzähler definiert sein Verlustobjekt sowohl ideell als auch räumlich. Somit wird seine Melancholie mit allen hier differenzierten diskursiven ‚Ereignissen‘ zum unnachgiebigen Erörtern des benannten Verlustgefühls. Im Lichte von Freuds kanonischem Forschungsstandpunkt gilt also dieser Sachverhalt als ein Beweis dafür, dass das melancholische Konzept in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado* als eine ‚melancholische Simulation‘ charakterisiert werden kann.

Um das Obige mit zusätzlichen Argumenten zu verfestigen: Als ein unausweichlicher Aspekt der melancholischen Disposition taucht bei Freud auch die Ichverarmung auf, die sich in Form eines ‚Kleinheitswahnes‘ offenbart. Dies wird durch die Verinnerlichung bzw. totale Besetzung des Verlustobjekts hervorgerufen. Diese Verinnerlichung beruht im Grunde genommen darauf, dass die Vorwürfe gegen das, was verloren gegangen ist – an das *Ich* gerichtet werden (vgl. ebd.: 431-435).

Stasiuks Erzähler verinnerlicht seinen ost- und mitteleuropäischen Raum und seine ost- und mitteleuropäische Gemeinschaft, ohne sie jedoch vorher gehasst zu haben. Im Gegenteil – in der Kleinheit dieser Gemeinschaft im europäischen Kontext sieht der Erzähler innerhalb seiner Indolenz-Philosophie gerade das Lebhaftige und findet darin eine tröstliche Befriedigung. Somit ist es eine Verinnerlichung aus Liebe – eine ‚vitale Verinnerlichung‘. Im Rahmen dieser Verinnerlichung wird die Leere in eine melancholische Fülle verwandelt, was wiederum das Wesen der Melancholie Lügen straft.

Somit ergibt sich die Frage, ob Stasiuks literarische Strategie als eine Trauerarbeit zu bezeichnen wäre. Dagegen spricht das Ausmaß der melancholischen Charakteristika, von denen in seinen Texten Gebrauch gemacht wird. Auf der Basis des gefundenen Verlustobjekts baut Stasiuk ein melancholisches Universum auf. Dies bezieht sich sowohl auf die weltanschauliche Ebene der Texte als auch auf ihre ästhetische Ebene.

Um den Verlust von Ostmitteleuropa beizubehalten, installiert Stasiuk in seinen Essays und Reiseskizzen ein Reservoir an melancholischen Figurationen, um dadurch den Text aufzulösen, so dass die vom Verschwinden bedrohte Welt melancholisch geborgen werden kann.

Die Kombination des Semiotischen (der Verlust) mit dem Symbolischen (die textuelle, tradierbare Melancholisierung) entscheidet über Stasiuks Stil in *Unterwegs nach Babadag* und *Fado*. Sobald es jedoch einen Stil gibt, beginnt die Selbsttherapie, die im Kontext der Literatur untrennbar mit der Melancholie in Verbindung steht (vgl. z.B. Markowski 2007b: XXXI). Wäre also die These zur überwiegenden Selbsttherapie im Kontext von Stasiuks Werken vielleicht berechtigt? Bei der Selbsttherapie jedoch gilt der zunehmende ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘ als unabdingbar. Stasiuk gründet seine und eine ost- und mitteleuropäische Gemeinschaft; sein ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘ findet also nur innerhalb des Verlusts statt.

Die Reflexion darüber, inwiefern Stasiuks melancholische Veranlagung im Bereich der Simulation situiert werden kann, mag noch in Anlehnung an die Charakteristik des manischen Pols in der Melancholie ergänzt werden. Die Manie wird in Freuds „Trauer und Melancholie“ als symptomatisch der Melancholie entgegengesetzt, doch wesentlich ihr zugehörig gekennzeichnet. Die Melancholie und die Manie beschäftigen sich mit den gleichen inhaltlichen Komplexen. Die Melancholie erliegt jedoch diesen Komplexen und die Manie schafft, sie beiseite zu schieben. Diese Verstellung ist erst dann möglich, wenn sich der psychische Aufwand der Melancholie als zu groß entpuppt. Infolge der Abweisung dieses Aufwandes zeigt sich mit dem ‚manischen Befreiungsschlag‘ die Bereitschaft zur Verwendung bzw. Verwandlung der ‚melancholischen Energie‘. Diese Bereitschaft manifestiert sich durch euphorische Zustände. In der Manie wird also der Verlust des Objekts durch einen Ausbruch, überwunden (vgl. Freud 1999: 440f).

Wie Aleksander Fiut betont, sind die Adepten des Ost- und Mitteleuropa-Diskurses von fiebrigem Reisen besessen, womit sie sich von den Diskutanten der 1980er Jahre unterscheiden. Diese textuelle Haltung im Modus ‚Bewegung‘ wird von der Affinität zum Raum bzw. zu seiner Erkundung bedingt (vgl. Fiut 2008: 165). Somit sagt Stasiuk:

No więc jechaliśmy na południowy zachód: Gura Humorului, Cîmpulung Moldovenesc, Vatra Dornei, w głąb zielonej Bukowiny, pomiędzy lesiste góry i nic właściwie nie pamiętam z tej podróży, więc muszę wszystko wymyślać na nowo. [...] Wszystko trzeba wymyślać od nowa, ponieważ dni nie mogą przepadać w przeszłości, wypełnione jedynie pejzażem, nieruchomą niezmienną materią, która w końcu strząśnie nas ze swego cielska, strzepnie jak te wszystkie drobne incydenty [...]. Być może wyrusza się w podróż po to, by nieść ocalenie faktom, by podtrzymywać ich wąty, jednorazowy błysk. (Stasiuk 2004: 50f)

Wir führen also nach Südwesten: Humorului, Cîmpulung Moldovenesc, Vatra Dornei, in die grüne Bukowina hinein, in die bewaldeten Berge, und eigentlich weiß ich gar nichts mehr von dieser Reise,

ich muß also alles neu erfinden. [...] Alles muss man neu erfinden, denn die Tage dürfen nicht in der Vergangenheit verschwinden, nur mit Landschaft ausgefüllt, mit unbewegter, unveränderlicher Materie, die uns schließlich irgendwann von ihrem riesigen Körper abschüttelt, wegschnippt wie alle kleinen Zwischenfälle [...]. Vielleicht macht man sich auf die Reise, um irgendwelche Fakten zu retten, um ihr schwaches, einmaliges Aufflackern festzuhalten. (Stasiuk 2005: 48f)

In dieser Textpassage beklagt sich Stasiuk über die Wirkung des Raums, dessen Bedeutsamkeit nicht mehr tragbar ist. Eine ‚Erlösung‘ findet er in der Reise, deren Charakter als manisch bezeichnet werden kann. Während der Reise kommt es mittels der ‚Neuerfindung der Fakten‘ zur Verwendung der ‚melancholischen Energie‘, die im Raum akkumuliert wurde.

#### IV. *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową* (2000): Andrzej Stasiuks und Jurij Andruchovyčs ost- und mitteleuropäische Ideenwelten im Vergleich

##### IV.1. Theoretische Stützen des Vergleichs

Von bestimmten theoretischen Standpunkten ausgehend entpuppte sich in dieser Arbeit das Ost- und Mitteleuropa-Konzept Andrzej Stasiuks als eine ‚melancholische Simulation‘ bzw. als eine ‚simulierte Selbsttherapie‘. Mittels der Fixierung auf die eigene, d.h. ost- und mitteleuropäische Alterität (Andersheit) wird in dieser Selbsttherapie das Dahinschwinden ost- und mitteleuropäischer Identität im europäischen Kontext verarbeitet. In der weiteren Ausführung wird die obige These verfestigt, insofern Jurij Andruchovyčs Texte als Gegenpol zu Stasiuks Werk aufgerufen werden. Andruchovyčs Zugang zur Ost- und Mitteleuropa-Problematik soll sich demnach als ein ‚bewegliches Kapital‘ im Hintergrund des ‚geborgen verorteten ost- und mitteleuropäischen Reviers‘ Stasiuks darbieten.

Die Erörterung der Dichotomie zwischen Stasiuk und Andruchovyč stützt sich auf zwei theoretische Vorschläge:

- 1) Im Allgemeinen stützt sie sich auf Ihab Hassans Darstellungsmuster von modernen und postmodernen Strategien.
- 2) Darüber hinaus stützt sie sich auf die literaturwissenschaftliche Psychoanalyse Julia Kristevas.

Zu 1) Mit seiner Gegenüberstellung einiger Schlüsselwörter wollte Hassan die Blickfelder der zeitgenössischen Kultur- und Literaturwissenschaft komprimieren. Ich führe ausgesuchte Beispiele aus der Zusammenstellung Hassans an, um eine Grundlage für die weitere Erörterung der *sui generis* literarisch-politischen Verhandlung zwischen Stasiuk und Andruchovyč zu schaffen. Ich behaupte jedoch nicht, dass sich die von Hassan erarbeiteten Dichotomien im Dialog zwischen Stasiuk und Andruchovyč komplett decken: Allein die gedanklichen Hintergründe sind bei Hassan durchaus breiter angelegt. Es wird hier in den Überlegungen ausschließlich um eine Klärung gehen, welche Tendenzen an welchen Stellen im Prozess der Konstruktion der beiden Ost- und Mitteleuropa-Visionen zu Wort kommen:

<b>Modernism</b>	<b>Postmodernism</b>
Hierarchy (Hierarchie)	Anarchy (Anarchie)
Art Object (Kunstobjekt)	Process/Performance/Happening
Synthesis (Synthese)	Antithesis (Antithese)
Centring (Zentrierung)	Dispersal (Zerstreuung)
Selection (Selektion)	Combination (Kombination)
Metaphysics (Metaphysik)	Irony (Ironie)
Determinacy (Bestimmtheit)	Indeterminacy (Unbestimmtheit)

(Hassan 1987: 91f)

Zu 2) Kristeva beschäftigt sich mit der Frage nach dem Zusammenhang menschlicher Erfahrung mit und in der Sprache (vgl. z.B. Markowski 2007b: VII). Die sich in der Sprache verwirklichende Interpretation der Lebenserfahrung sieht Kristeva als eine diskursive Grenze zwischen dem Unbewussten und Thetischen (vgl. Kristeva 2007: 25-27). An dieser Grenze kommt im Gange einer Sinn- und Bedeutungsproduktion das sprechende Subjekt zu Wort. Wenn dieser Prozess intersubjektiv inszeniert wird, dann grenzt er gleichzeitig an der Kunst.

In ihrer Forschung zur Melancholie legte Kristeva den Schwerpunkt auf die Brüche innerhalb einer symbolischen, d.h. kulturell-normativ ausgeprägten Gemeinschaft. Es handelt sich um Zustände einer kognitiven Polarität, während derer die Mediation zwischen dem Unbewussten, Geahnten bzw. Irrationalen (das Semiotische) und Thetischen, Benannten bzw. Rationalen (das Symbolische) gestört wird. Die Aufgabe einer derartigen Mediation wird in der Psychoanalyse der Figur des „liebenden Vaters“ zuteil. Dieser Vermittler soll sich im Interesse des „Kindes“ mit einer symbolisierenden Botschaft an die Figur der „rein affektiven Mutter“ wenden. Der melancholische ‚Gemeinschaftlichkeitsbruch‘ ergibt sich als ein Misstrauen gegen die Normen der Sprache nach dem Verlust der ursprünglichen Einheit mit der Mutter und impliziert eine Abschottung von der Außenwelt (vgl. ebd.: 28). Da die Identifikation mit dem Anderen (dem Symbolischen) nicht zustande kam oder unterbrochen wurde, kann keine Subjektivität festgelegt und kein Liebesdiskurs ausgelöst werden.

Nun ist aber laut Kristeva jede literarische Schreibtätigkeit programmatisch von der Liebe geprägt. Zugleich aber auch von der eben angedeuteten melancholischen Zerrissenheit, die aber durch die Aufnahme der Schreibtätigkeit zum Teil schon überwunden wurde, d.h. durch den Anlauf eines Wiederaufbaus der Verbindung zur Welt zu einer benannten Depression geworden ist:

[...] s'il n'est d'écriture qui ne soit amoureuse, il n'est d'imagination qui ne soit, ouvertement ou secrètement, mélancolique. [...] Incrédule du langage, le dépressif est un affectueux, certes blessé, mais captif de l'affect. (Kristeva 1987: 15 und 24)

Schreiben [rührt] immer von der Liebe [her] wie Phantasie immer, offen oder versteckt, von Melancholie. [...] Der Depressive glaubt nicht an die Sprache, er ist ein vom Affekt Gezeichneter, ein vom Affekt gewiss Verletzter, aber auch Gefesselter. (Kristeva 2007a: 13 und 23)

In der psychoanalytisch ausgerichteten Literaturwissenschaft erhöht diese hinter den Kulissen des Schreibprozesses weilende Zurückweisung des Wortes (des Symbolischen) das Interesse an der Funktion der Sprache in der textuellen Selbsttherapie. Somit zeigt sich die Literatur als eine Tätigkeitsdomäne, in der das eigene Unbewusste und Unerkannte nicht unterdrückt wird.

Der infolgedessen entstehende Kommunikationsdrang ist sehr oft individueller Herkunft, zugleich ist er aber auf der Suche nach dem Bindeglied einer Gemeinschaft. Solch eine Literaturwissenschaft hebt also die ästhetische Autarkie des Textes auf und ersetzt sogar den Begriff „Text“ durch den Begriff „Erfahrung“. Die „Erfahrung“ wird in den Empfindungen und Leidenschaften verankert:

La création littéraire est cette aventure du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect: de la tristesse, comme manque de la séparation et comme amorce de la dimension du symbole; [...] la création esthétique et notamment littéraire [...] sont une représentation sémiologique très fidèle de la lutte du sujet avec l'effondrement symbolique. (Kristeva 1987: 32 und 35)

Literarisches Schaffen ist jenes Abenteuer von Körper und Zeichen, das Zeugnis ablegt vom Affekt: von der Traurigkeit als Zeichen der Trennung und Beginn der Dimension des Symbols; [...] Das ästhetische und zumal das literarische Schaffen [...] [bildet] eine sehr getreue semiologische Darstellung des Kampfes des Subjekts mit dem symbolischen Zusammenbruch. (Kristeva 2007a: 30 und 33)

#### **IV.2. Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč: Koordinaten**

Stasiuk und Andruchovyč sind in Bezug auf das Europäische und Ost- und Mitteleuropäische darauf angewiesen, im Rahmen der weit gefassten semiotisch-symbolischen Dialektik ihre Geisteshaltungen darzulegen. Beiden Autoren messe ich zunächst eine melancholische Veranlagung bei. Direkt im Anschluss daran entzweien sich aber ihre Ost- und Mitteleuropa-Konzepte, denn sie gehen unterschiedlich mit dem melancholischen Konflikt um. Es werden die weltanschaulichen sowie stilbildenden bzw. darstellenden Eigenschaften verschieden gehandhabt, d.h. an entsprechenden Stellen entweder verschleiert oder offenkundig zum Ausdruck gebracht.

Der unterschiedliche Umgang mit der semiotisch-symbolischen Dialektik soll von mehreren Seiten beleuchtet werden. Es muss angenommen werden, dass der Gemeinplatz im ‚gesamteuropäischen Identitätsgrundriss‘ das Europäische positiv identifiziert, d.h. mit alldem, was mit Hilfe verschiedener gesellschaftlich-rechtlicher Übereinkommen geregelt, und somit mit klarer Bedeutung versehen wurde; das Ostmitteleuropäische hingegen mit dem, was nicht vollendet ist und einen Mangel an symbolischer Bereitschaft erweist. Diese Kontraproduktivität des Ostmitteleuropäischen im europäischen Kontext hat verschiedene Herkunft, unter anderem rührt sie von der allgemeinen Tendenz zur Idealisierung des Vergangenen (zum Beispiel der Kindheit und Jugend) her. Die Kontraproduktivität und die Idealisierung übernehmen zum Teil selbst eine symbolisierende Rolle, was das gesamte Bild verdunkelt.

Stasiuk blendet die europäisch-symbolische Instanz aus, Andruchovyč sucht auf eigenständige Weise den Zugang zu ihr: Wo sich Stasiuk um die Konstituierung des Idiomatischen bemüht und hauptsächlich an diesem Pol des Bewusstseins weilt, was zu einem ‚Gemeinschaftlichkeitsbruch‘ führt, betreibt Andruchovyč eine in größerem Umfang variierende Mikropolitik der Identität, d.h. er konstruiert eine Mischung aus dem besagten Idiomatischen und der Sphäre des Europäischen. Dabei ist schwer zu sagen, an welchem Pol er sich überwiegend aufhält. Seine Lebens- und Literaturphilosophie kann aus dieser Sicht als eine ‚unvollendete Reifung‘ bezeichnet werden. Dies kann als ein ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘ im europäischen Kontext gewichtet werden.

In seinem Beitrag zur mitteleuropäischen Identität schrieb Aleksander Fiut Mitte der 1990er Jahre, dass nach der Verwirklichung der Utopie, d.h. nach der Aufhebung des Eisernen Vorhangs, der mitteleuropäischen Literatur eine neue Aufgabe erteilt wird – sie soll auf die Idealisierungen aller Art verzichten und die Realität erkennen (vgl. Fiut 1999: 28). Dadurch, dass sich Stasiuk dem mitteleuropäischen *quotidien* und *ordinaire* widmete – zum Beispiel durch das Aufzählen der industriellen Überreste – scheint er angeblich dieser Aufgabe Genüge zu tun. Doch Realität zu erkennen, heißt bei Fiut, Bereitschaft zur Selbstreflexion zu zeigen (vgl. ebd.). Unter den beiden hier zu vergleichenden Denkhaltungen scheint sich Andruchovyčs Haltung diesem Postulat in größerem Umfang anzunähern.

Auf dieser Grundlage kann die Dichotomie zwischen Stasiuk und Andruchovyč aufgebaut werden.<sup>52</sup> Der ‚Gemeinschaftlichkeitsbruch‘ verweist darauf, dass sich Stasiuk in größerem Ausmaß der Eigenschaften melancholischer Veranlagung bedient. Dies verbindet sich mit dem Verlust der ostmitteleuropäischen Substanz. Daraus bildet sich das Gespür für die Stagnation und der starke, d.h. im Rahmen der weltanschaulichen Schärfe beinahe autoritär die Dinge bestimmende Erzähler heraus. Diese Texteseigenschaften werden bei Stasiuk mit einer darstellenden Unschärfe (‚Textuspension‘) kombiniert. So ergibt sich das ost- und mitteleuropäische Gebiet Stasiuks als ein Ort der *post-histoire* ohne Möglichkeiten (vgl. Marszałek 2010: 60) bzw. als ein ahistorischer Ort. Andruchovyčs ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘ zeigt sich als ein Prozess, in dessen Verlauf eine konstruktive Selbsttherapie betrieben wird. Daher entscheidet sich der Autor für den Humor. Es lässt sich somit behaupten, dass Andruchovyč in den Jahren 2000-2004 das endgültige Ende der Denkmuster vom (Ost-)Mitteleuropa-Diskurs der 1980er

<sup>52</sup> Als Erweiterung dieser Dichotomie betrachte ich die ‚Humor-Grammatik‘ in Andruchovyčs *Zwölf Ringe*. Unter vielen Komik-Erscheinungen (zum Beispiel Lachen, Witz, *nonsense*, Satire, Parodie, Komödie, Farce, Ironie, Sarkasmus) erweist gerade der Humor wohlwollende bzw. versöhnliche Intentionen. Diese sind der Aggressivität des Sarkasmus nicht zuzuschreiben. Nichtsdestoweniger weisen alle Komik-Erscheinungen starke „reformatorische Neigungen“ auf (vgl. Ermida 2008: 3 und 9).

Jahre bewusst war, woraus aber ein dekadenter Karneval folgte.<sup>53</sup> Die Stagnation wird also bei Andruchovyč durch die Labilität des schwachen, d.h. sich stets in einer interkulturell-weltanschaulichen Beweglichkeit konstituierenden, Erzählers ersetzt. Die ästhetisch-darstellende Ebene basiert dabei auf der Schärfe des anekdotischen Vorstellungsvermögens, in dessen Natur keine Neigung zur Stimmungsmalerei, sondern eine Vorliebe für die Dynamik liegt. Das ost- und mitteleuropäische Gebiet Andruchovyčs zeigt sich somit als ein Ort der *post-histoire* mit unzähligen und unvorhersehbaren Möglichkeiten (vgl. Marszałek 2010: 59) oder mit anderen Worten: als ein Reich des Pseudo-Historischen.<sup>54</sup>

Stasiuk und Andruchovyč zeigen sich im Lichte dessen als ‚Bewohner‘ der ost- und mitteleuropäischen literarischen Welt, die sich auf der Grundlage des hybriden Begriffs „melancholische Groteske“ entzweit. Diese beiden Welten kennzeichnete Josef Kroutvor. Auch Andruchovyč ist sich dieser Zwiespältigkeit innerhalb des Diskurses bewusst: „На щастя, я живу в

<sup>53</sup> Diese Dichotomie bemerkt auch Aleksander Fiut:

U jednego i drugiego autora wyraźnie dochodzi do głosu trauma utraty tego, co tradycyjne, ale bezpowrotnie minione. Stasiuk przezwycięża tę traumę nostalgią, Andruchowycz – prześmiewczą wizją świata na opak, absurdalnym spiętrzeniem zdarzeń, obrazów i słów. (Fiut 2008: 163)

Sowohl bei dem einem als auch dem anderen Autor kommt das Trauma nach dem Verlust all dessen, was traditionell aber/und zugleich unwiederbringlich ist. Stasiuk überwindet dieses Trauma durch seine Nostalgie, Andruchovyč – durch seine spöttische Vision der verkehrten Welt, durch die Anhäufung der Ereignisse, Bilder und Worte. (Fiut 2008)

<sup>54</sup> In Anlehnung an den Essay „Erz-Herz-Perz“ („Ерц-герц-перц“, 1994) schildert Alois Woldan das Wesen von Andruchovyčs Historizität. Im Essay wurde die Stadt Stanislaviv (Ivano-Frankivs’k) als eine historische Fläche in Bruchstücken beschrieben. Diese ‚Fragmente‘ werden bei Andruchovyč in die alltägliche Lebenspraxis einbezogen. Nichtsdestoweniger rekurriert Andruchovyč dabei nicht auf eine geschichtslose, archaische Mythologie, sondern er konzipiert selbst eine Mythologie, in der diversen Gegenständen tiefere und zeitlich bedingte Bedeutungsdimensionen zugeschrieben werden (vgl. Woldan 2005: 301).

Somit heißt in Andruchovyčs Essay:

Про нинішній Львів чи Станіславів [...] і справді можна писати як про купу руїн, царство смерті, забуття і всепереможного Хама. Але можна писати й про інше: про життя, про щоденний опір руйнації, про кохання під облупленими мурами й поїдженими фресками, про бучні пиятики та нічні пригоди в ущелинах старих фортечних провулків, про відлуння стародавніх слів, усе ж почутих і розпізнаних [...]. (Andruchovyč 2009a: 193)

Man kann das heutige Lwiw oder Stanislaviv [...] in der Tat als große Ruine, als Reich des Todes, des Vergessens und des übermächtigen Ham schildern. Aber man kann auch über etwas anderes schreiben: über das Leben, den täglichen Kampf gegen den Verfall, über die Liebe unter bröckelnden Mauern und zerfressenen Fresken, über laute Gelage und nächtliche Abenteuer in den Nischen der alten Festungsmauern, über den Nachhall von Worten aus alter Zeit, die man schon gehört und wieder erkannt hat [...].“ (Andruchovyč 2003a: 49)

такій частині світу, де страшенно багато важить минуле. Хтось називає це *закоріненістю*, а хтось інший – *зацикленістю*“ (Andruchovyč 2009: 305).<sup>55</sup>

Die 2004 in Deutschland erschienene gemeinsame Publikation Stasiuks und Andruchovyčs *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa* enthüllt eine Ost- und Mitteleuropa-Programmatik, die sich zugleich als ein Dialog zwischen diesen gerade nachgezeichneten Welten erweist. Ich nehme hier an, dass Andruchovyčs Essay eine nicht explizite, aber immer noch herausfordernde oder sogar kritische Anspielung auf Stasiuks Text ist. Im Folgenden möchte sich die Verfasserin vor allem auf drei Aspekte konzentrieren: auf das Verhältnis zum Raum, die Einstellung zu der Zeit und Zeitlichkeit und zuletzt auf die Frage nach der Identität. Den Zugang zu den obigen Kategorien vermitteln die Texte einzeln und im Dialog miteinander.

### IV.3. Der Raum

In Anlehnung an das Verhältnis zum Raum lässt sich unsere Dichotomie um neue Aspekte bereichern. Beide Essays beginnen mit Passagen, die die entsprechenden geopoetischen Programme ankündigen. Stasiuk bedient sich in seinem Essay „Logbuch“ („Dziennik okrętowy“) des Terminus Geographie. Die Geographie wird mit dem Raum und mit einer „edlen Form der Tagträumerei“ (Stasiuk 2004a: 79) in Zusammenhang gebracht. Laut Stasiuk ist das literarische Vorstellungsvermögen, das sich den Raum zum Gegenstand wählt, raffinierter, denn es hat nichts mit dem inkorrekten Glauben an die Veränderung zu tun. Dieser Glaube sei charakteristisch für diejenigen, die sich an der Zeit als einer kognitiven Kategorie orientieren. In seinem Essay bekennt sich Stasiuk dazu, er möge sich im Raum verkriechen, d.h. er möchte in ihm einen Unterschlupf entdecken (vgl. ebd.: 82).

Des Weiteren begegnen wir hier der schon analysierten und in Jahren 2000-2006 fortgesetzten Motivik: dem Meditieren über die Surrogate eines Ganzen [über eine Landkarte (vgl. 81) bzw. über ein Foto (vgl. 113)] oder auch der ‚chthonischen Vorstellungskraft‘ (vgl. 143f). Daraus lässt sich Stasiuks *topo-philosophy* herleiten.<sup>56</sup> Sie strebt die Etablierung eines Mythos an,

<sup>55</sup> „Zum Glück lebe ich in einem Teil der Welt, wo die Vergangenheit ungeheuer viel gilt. Der eine nennt es Verwurzelung, ein anderer *Besessenheit*.“ (Andruchovyč 2004: 70)

Das Wort *зацикленіть* wurde ins Polnische als *zapętenie* übersetzt. Das polnische Wort verweist uns auf die Verwicklung bzw. Wirrung und wörtlich – auf das Verschlingen. Somit erlaubt sich die Verfasserin dieser Arbeit die Wörter *закоріненість* und *зацикленість* entsprechend als Verweise auf Melancholie und Grotteske zu deuten.

<sup>56</sup> *Topo-philosophy* ist ein hier nur flüchtig angesprochener Terminus, der für die Bezeichnung von Gilles Deleuzes Methodik zur Analyse von *mise en scène* im Film benutzt wird (vgl. z.B. Colman 2011: 30). Stasiuks *topo-philosophy* wird auch im Lichte der randständigen Positionierung aufgezeigt. Die durch das Prisma der ästhetischen Wahrnehmung geschilderte Peripherie distanziert sich bei dem Autor

bei dem der Raum eine prägende Rolle ausübt. Der Raum steht am Anfang und am Ende jedes Mythos, d.h. der Raum wird in der Gründungsphase des Mythos definiert und benannt. In ihm lagert sich aber auch am längsten das Vergehende ab. Eine erhöhte Wahrnehmung des Raums erfolgt also auch im Endstadium des jeweiligen Mythos, denn die entsprechende Gestalt des Äußeren besteht als die letzte Spur der verschwindenden Aura. Somit schließt Stasiuk seinen Essay mit dem Gedanken ab, die Geographie sei diejenige, die uns am längsten aushält (vgl. Stasiuk 2004a 145). In diesem Zusammenhang kommt besonders stark die Kategorie der Dauerhaftigkeit, Ewigkeit, Leere und der Erstarrung zur Geltung. Es wird also von einer Zeit gesprochen „als die Welt noch viel größer war“ (ebd.: 103). Auch von dem „Dämon des Chaos“ und „bösen Geist der Unbestimmtheit“ (ebd.: 104) oder von den „Abgründen des Vergangenen“ (Stasiuk 2004a: 108), von der Geographie „geschenkt wie eine Offenbarung“ (ebd.: 124), vom „Firn des Nichts“ (ebd.: 142), von der „heidnischen Urgeschichte“ (ebd.: 143) und „chthonischen Erlösung“ (ebd.: 144). Diese Tendenz erreicht ihren Höhepunkt in der folgenden Textpassage:

Jeśli miałbym wymyślić dla Europy Środkowej jakiś herb, to w jednym z jego pól umieściłbym półmrok, a w jakimś innym pustkę. To pierwsze jako znak nieoczywistości, to drugie jako znak wciąż nieoswojonej przestrzeni. Bardzo piękny herb o nieco niewyraźnych konturach, które można wypełnić wyobraźnią. Albo snem. (Stasiuk 2001: 102)

Wenn ich mir für Mitteleuropa ein Wappen ausdenken müsste, würde ich in die eine Hälfte Halbdunkel und in die andere Leere tun. Das erste als Zeichen der Unselbstverständlichkeit, das zweite als Zeichen für den nach wie vor nicht gezähmten Raum. Ein schönes Wappen mit etwas undeutlichen Konturen, die man mit seiner Vorstellung ausfüllen kann. Oder mit Träumen. (Stasiuk 2004a: 105)

Seinen in 18 Stücke „zerschnittenen“ Essay „Mittelöstliches Memento“ („Центрально-східна ревізія“) und zugleich auch seine ost- und mitteleuropäische literarische ‚Schachpartie‘ mit Stasiuk eröffnet Andruchovyč anders: Auch er beginnt mit einer Versachlichung seines Verhältnisses zum Raum, doch aus seinem Idiolekt sucht er sich andere Stichwörter aus. Andruchovyč berichtet über sein Interesse an den Ruinen. Diese Neigung verzweigt sich im Text sofort: Einerseits ‚wittert‘ der Autor wie ein „Toxikomane“ (Andruchovyč 2004: 9) all das in der Landschaft Verwesende – auch er bekennt sich also zur ‚chthonischen Vorstellungskraft‘, andererseits baut er auf der Basis seiner Ruinen eine stark mit der Kulturgeschichte in Verbindung stehende Raumphilosophie auf. Es ändert sich viel – die Säuerkommunen, die die Ruinen der

vom Zentrum, d.h. von Warschau, der Stadt, in der alle polnischen Komplexe – auch die der romantischen Herkunft – situiert sind. Die Peripherie erhält dabei den Status eines alternativen Zentrums, das als eine „zeichenhafte Nullstelle“ zu betrachten ist (vgl. Prunitsch 2005: 49f).

Treppenhäuser in den Städten bewohnen, werden von der zurückkehrenden Bourgeoisie verbannt. Dabei: „[...] класова боротьба триває, первісне накопичення теж, анахронічне життя за Марксом набуває нових постмодерних розв'язок, але руїни лишаються руїнами“ (Andruchovyč 2009: 263).<sup>57</sup>

Am Beispiel dieses Zitats lässt sich schon in groben Zügen das Unterscheidungsmerkmal zwischen den Raumwahrnehmungen der literarischen Tandempartner charakterisieren: Stasiuk legt durch die chaotische Enumeration der zerfallenden Objekte ein Fundament zu seinem quasi-metaphysischen Überbau. Einer derartigen Vereinheitlichung (*centring*) mittels des Schibboleths Geographie mit ihrer offenbarten Ursprünglichkeit setzt Andruchovyč mit Hilfe der Losung Ruinen die Fragmentierung (*dispersal*) entgegen. Andruchovyč listet seine Ruinen auf oder, genauer gesagt, er katalogisiert sie akribisch. Sein Katalog der zerfallenden Objekte ist gezwungenermaßen unvollständig, aber er wird nicht in Form eines melancholisch endlosen Aufzählens aufgesetzt. In seiner Sammlung begegnen wir unter anderem den Ruinen industrieller Einrichtungen, Wegen, Brücken und Flüssen. Danach kommt Andruchovyč vom Thema ab; mit einer gewissen Widerspenstigkeit fügt er seinem Katalog die Ruinen des Glaubens, der Liebe und Hoffnung, der Sprachen und Gefühle hinzu (vgl. Andruchovyč 2004: 13-15). Sofort sagt er sich von dieser in ihrem Kitsch verdächtigen Moral los und gibt sich doch einem chaotischen Aufzählen preis – eine ähnliche Passage könnte auch Stasiuk verfassen (vgl. ebd.: 16). Dieser Versuch führt jedoch den Autor zu einer Konklusion, zu der Stasiuk niemals gelangen könnte:

Моя алергія відгукується на це болісно: пил і розпад, розпад і пил. І все ж я знову і знову поринаю в ці нетрища - ніби там є щось іще, крім безладу.

Так, усе це розпад і пил. Але слідом за багатьма адептами філософського оптимізму, традиційно званого діалектикою, чи не маю права сподіватися, що кожен розпад є насправді новим становленням? Або принаймні чимось, що не дає цьому світові застигнути. Розпад є перетворенням минулого в майбутнє, сказав би хтось, більше від мене схильний до афоризмів. (Andruchovyč 2009: 268f)

Staub und Zerfall, Zerfall und Staub – unter ihrem Einfluss macht sich meine Allergie schmerzhaft bemerkbar. Und trotzdem tauche ich immer wieder ein in dieses Dickicht – als wäre dort noch etwas anderes zu finden als Chaos.

Ja, das alles ist Zerfall und Staub. Doch darf ich denn nicht, im Gefolge zahlreicher Anhänger des philosophischen Optimismus (traditionell Dialektik genannt) darauf hoffen, dass jeder Zerfall im tiefsten Grunde auch wieder einen neuen Anfang in sich birgt. Oder zumindest etwas, das diese Welt nicht erstarren lässt. Zerfall ist Verwandlung des Vergangenen in Künftiges, würde jemand sagen, der mehr Aphorismen hat als ich. (Andruchovyč 2004: 17)

<sup>57</sup> „[...] [geht] der Klassenkampf weiter, die ursprüngliche Akkumulation des Kapitals auch, das (nach Marx) anachronistische Leben nimmt neue postmoderne Formen an, doch Ruinen bleiben Ruinen.“ (Andruchovyč 2004: 9)

Andruchovyč setzt also eine Fortbewegung oder sogar eine Transgression voraus. Die kommenden Absätze dieser Arbeit werden der Facetten dieser Transgression gewidmet, da sie einen Gegenpol zu Stasiuks Dauerhaftigkeit in der Schilderung des Raums bildet. Diese Transgression wird unter folgenden Blickwinkeln betrachtet:

- 1) Poetik des Fragments und ihre heutige und postmoderne Fortführung,
- 2) die Verwendung des Begriffs „konkrete Poesie“ und seine intertextuelle Anspielung auf Rainer Maria Rilkes (1875-1926) Metapher der „Bienen des Unsichtbaren“.

Zu 1) Die Ruinen verweisen gewöhnlich auf die Poetik des Fragments. Abgesehen von der Unvollständigkeit eines Werks sind Fragmente auch Reliquien und trümmerhafte Überbleibsel einer vollständigen Beschaffenheit (vgl. Zinn 1959: 162f). Die in der Romantik ästhetisch und philosophisch ausgearbeitete Kategorie des Fragments kommt am Anfang des Essays Andruchovyčs als ein ‚undogmatisches‘ Echo rüber. Auf der Suche nach einer Erklärung für seine Vorliebe für die Ruinen sagt der Autor: „Я не хочу пояснювати цього якимись аж надто метафізичними чи романтичними схильностями. Можливо, причиною тут усього лише запах, а ніякий не *Geist*“ (Andruchovyč 2009: 263).<sup>58</sup>

Das Zurückweisen des Geistes lenkt uns in die Richtung des heutigen *spatial turn*: Sowohl in der essayistischen Literatur als auch in der Literaturwissenschaft werden die Modelle des *spatial turn* mit einer Dekonstruktion des Konzepts *genius loci* in Verbindung gebracht, d.h. statt Ideologisierung der Räume wird ein Versuch der Entschlüsselung der mittels der Zeichen auftretenden Symbolik des Raums unternommen (vgl. Frank 2010: 29). Auch Kristeva entzieht sich der literaturwissenschaftlichen Überzeugung, dass die Literatur an einer Stimmung (*humeur*) arbeitet und deutet darauf hin, die Literatur sei eine Umwandlung der Gefühle in Rhythmen, Zeichen, Formen – in eine bestimmte „Prosodie“ – einen *humour* (vgl. Kristeva 2007: 26). Hier wäre die subtile Unterscheidung zwischen dem *humeur* und *humour* in der französischen Sprache zu betonen: Der erste bezieht sich auf die Fachterminologie der Medizin und befasst sich vor allem mit jedwedem Temperament und seinen charakterologischen Folgen, der andere dagegen mit einem rationalen oder bewusst eingesetzten Mechanismus, der auf der Basis des Temperaments aufbaut. Als einzige verfügt die französische Sprache auf der lexikalischen Ebene über diese so phonetisch nah liegende Unterscheidung zwischen dem Kognitiven und dem Intellektuellen (vgl. Ermida 2008: 4 und 6).

<sup>58</sup> „Ich will das nicht auf extreme metaphysische oder romantische Neigungen meinerseits zurückführen. Möglicherweise liegt es bloß am Geruch und nicht am *Geist*.“ (Andruchovyč 2004: 9)

Abgesehen von der diskursiven Konstruktion des Fremden und des *humeur* und *humour* der ihm zugeschriebenen Landschaften in der Zeit der Romantik, bilden einige Aspekte der Idee des Fragments einen kontinuierlichen ästhetischen Vorschlag. Verschiedene Schwerpunkte (beispielsweise die Sinnproduktion, die nur während des Rede- und Schreibaktes stattfindet, die semantische und kognitive Ratlosigkeit, die sich durch den Mangel an Schlüssigkeit bzw. durch Abschweifungen und eine breite Auswahl an losen autobiographischen Episoden manifestiert) werden heute immer noch zu Trägern der gesamten Übermittlung.

Diese Textattribute sind in der postmodernen Poetik vertieft worden. Andruchovyč bespricht es in einem Referat, dessen Auftraggeber nach einer Apologie der Postmoderne verlangte (das Referat wurde 1999 in Lemberg auf einer Konferenz zum Thema „Post-modern oder post-mortem?“ gehalten und wurde zur Grundlage des Essays „Час і місце, або моя остання територія“, 1999). Andruchovyč stellt einen Zusammenhang zwischen der postmodernen textuellen Geisteshaltung und dem Galizischen her; im besagten Essay „Zeit und Ort oder mein letztes Territorium“ werden somit zunächst die Vorwürfe gegen die Postmoderne aufgezählt: Der sich während des Schreibens herauszubildende Sinn verflüssigt sich im geläufigen Zitieren und Konstruieren, semantische und kognitive Ratlosigkeit verwandelt sich in pures Spiel. Konstruieren und Spiel tragen dazu bei, dass der Text und der Autor in eine beinahe narzisstisch herausgehobene Stellung gebracht werden. Im Essay bekennt sich Andruchovyč dazu, er verliere sich in dieser geistigen und gedanklichen Vielfalt. Somit wendet er sich von ihr ab und schaut sich im Raum, in dem er sich befindet, um – er ist in Galizien. Durch pseudo-historische Kombinationen verschiedenster Theoretiker und ‚anderer Randalierer‘ wurde Galizien zu einer ‚künstlichen Region‘, die – konzipiert als eine Quarantänestation Europas – den Hirngespinnsten österreichischer Strategen zu verdanken sei. Diese Künstlichkeit führt dazu, dass die Region besonders stark für den Zerfall ihrer eigenen Qualitäten anfällig ist. Die Idee Mitteleuropas betrachtet Andruchovyč als ein Bindeglied zum Zusammenfügen einer neuen galizischen Collage. Infolge derartiger Bemühungen soll ein neues ‚Fast-Dasein‘ entstehen. Dieses besteht aus einer „vielversprechenden nachmodernen Leere“ (Andruchovyč 2003: 68), aus dem Posttotalitarismus, aus den Spuren der Multikulturalität und aus der Mythologie, die die Geschichte kompensieren soll (vgl. ebd.: 60-71). Alois Woldan sieht die postmoderne Collage als eine Nachlese der Poetik des Fragments, die sich sehr gut für Identitätskonstruktionen eignet: „In einer solchen Situation steht das Fragment für das Ganze, die Collage für den Kosmos, die Mythologie für die Geschichte, die Provinz für das Zentrum [...]“ (Woldan 2005: 305).

Zu 2) Das Fragment als ein Baustein der Raumphilosophie und ein kognitives Hilfsmittel wird im zweiten Teil des in ‚Subfragmente‘ geteilten ‚Mittelöstlichen Mementos‘ mit der ‚konkreten Poesie‘ in Zusammenhang gebracht. Der Begriff ‚konkrete Poesie‘ evoziert zweierlei Assoziationen: Einerseits zeigen sich in ihrem Kontext die neoavantgardistischen Befürworter der konkreten Poesie der 1950er und 60er Jahre. Sie werden in der Literaturgeschichte als Fortsetzer der dadaistischen Ausarbeitung visueller und akustischer Aspekte des Niedergeschriebenen betrachtet (vgl. z.B. Gazda 2000: 462-469). Diese formalen Experimente werden als Bewegungen in die Richtung einer ästhetischen Autonomie der Poesie gewichtet. Durch diese ästhetische Autonomie, die die Dichtung in Unverständlichkeit oder ‚Unbrauchbarkeit‘ geraten ließ, beabsichtigte der Dichter seine Verachtung für die ‚Unberufenen‘ (zum Beispiel für die Bourgeoise) zu manifestieren. Andererseits impliziert der Begriff ‚konkrete Poesie‘ das Gegenteil des gerade Besagten: Czesław Miłosz skizziert den Weg der modernen Poesie in den Zustand der inhaltlichen und ästhetischen Isolation und schlägt einen Ausweg vor. Die Befreiung des Konkreten soll als eine Aufhebung der Autonomie des Subjekts und die darauffolgende Vereinigung des Subjekts mit dem Objekt verstanden werden. Infolge der Abkehr von der Subjektivität soll also der Hintergrund zur Geltung kommen. Dabei müsste sich der wahrnehmende Dichter einer gewissen ‚suchness‘, d.h. der materiellen Objektivität der Dinge bewusst machen. Die ‚suchness‘ deckt sich infolge eines scharfsinnigen Anschauens auf. Infolge – so Miłosz – einer Epiphanie des ‚privilegierten Moments‘ soll sich das entzückend Unheimliche am Äußeren enthüllen (vgl. Miłosz 1990: 154-159).

Die Nuancierung des Begriffs ‚konkrete Poesie‘ lässt sich für Andruchovyč besser erfassen, indem der alltäglich-intuitive Gebrauch in die Reflexion miteinbezogen wird: Es handelt sich doch in der ‚konkreten Poesie‘ um etwas, das als ‚konkret‘ empfunden wird. Für Andruchovyč wurde die Wanderung mit den Freunden während der Studienzeit zur ‚konkreten Poesie‘. Die Suche nach den Schlossruinen und die Entdeckung der fragmentierten Wirklichkeit mit ihren Objekten wurden für ihn zu einem Bildungsroman. Während dieser Eskapade, die unbewusst zur Nachahmung der ‚Exzesse‘ der westlichen Gegenkultur 1968 wurde (vgl. Andruchovyč 2004: 11), führte die Einsicht in die Dinge zu Ausbrüchen des Unheimlichen, dessen Schauspiele von den jungen Menschen durch die Schießscharten der Festungsmauern beobachtet wurden. Zu diesem Spektakel gehörten zum Beispiel Schwalbenflug und der Auftritt nasser Hunde (vgl. ebd.: 12).

Über das eigentliche Ziel der Wanderung berichtet der Autor mit Hilfe einer verschleierte Anspielung an Rainer Maria Rilke:

Ми хотіли бодай фрагменту, бодай натяку на щось далеке, на якусь таку італію-франціо-німеччину, та ні - ми хотіли навіть не цього а радше звістки про повноту буття. Про те, що воно складається з видимої та невидимої частин - і ця друга є головною та вирішальною. Дещо пізніше я прочитав у Рільке про "бджіл невидимого", які збирають "невидимий мед", отже, припустимо, що того дощового літа ми були цими збирачами меду. (Andruchovyč 2009: 265)

Wir hofften, zumindest ein Fragment, eine zarte Anspielung zu finden, die ein bisschen Ferne evozierte, ein bisschen Italien-Frankreich-Deutschland. Doch nein, das war es nicht, es ging eher darum, eine Ahnung von der Fülle des Daseins zu bekommen; davon, dass es eine sichtbare und eine unsichtbare Seite gibt und dass letztere fundamental und entscheidend ist. Etwas später habe ich bei Rilke von den Bienen des Unsichtbaren gelesen, die einen unsichtbaren Honig sammeln; sagen wir also, dass wir in diesem verregneten Sommer Honigsammler waren. (Andruchovyč 2004: 12)

Die Metapher der „Bienen des Unsichtbaren“ wurde von Rilke 1925 im Brief an seinen polnischen Übersetzer Witold Hulewicz verwendet; Rilke versucht, in diesem Brief eine Erklärung seiner *Duineser Elegien* (1922) zu geben. Die Periodisierung von Rilkes Gesamtwerk zählt *Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus* (1922) zur Phase des „Rühmens“, die auf die Phase des „sachlichen Sagens“ folgte (Schrader 1998: 208). Das moderne Paradigma Rilkes suchte die Einheit von verschiedenen Dichotomien zu erlangen – von Leben und Kunst, Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Außen und Innen, dem Sichtbaren und Unsichtbaren, dem Objekt und seiner Bedeutung. Dabei wurde für Rilke die Kategorie der Verwandlung tragend: die Verwandlung entweder als eine künstlerische Darstellung des Geistigen, als eine „Auflösung“ und ein „Auferstehen der Dinge“ in neuem Sprachbestand oder als eine Verkündigung des „wahren Lebens“ bzw. der „Norm des Daseins“. Denn: „unser Leben geht hin mit Verwandlung“ (Schrader 1998: 210 und 212). Zu Figuren der Verwandlung wurden bei Rilke Orpheus und Engel (vgl. ebd.: 211f). Vor allem sollte aber jeder Schöpfende selbst zur Figur der Verwandlung werden. Als „Biene des Unsichtbaren“ mag er in seiner Erzählung am Sichtbaren die Pendants des Inneren entdecken (vgl. ebd.: 212). Im Brief an Hulewicz sagt Rilke:

So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfallige Erde uns so tief, so leidenschaftlich einzuprägen, dass ihr Wesen in uns „unsichtbar“ wieder aufersteht. Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible. (Rilke 1940: 373f)

Einer der Kunstbegriffe, den Rilke im Laufe seiner literarisch-biographischen Entwicklung etabliert hat, konzentrierte sich auf die Kategorien der Oberfläche und Anschauung. Statt auf die universellen Themata konzentrierte er sich auf die „Dingwerdung“ – auf Pflanzen, Tiere und Stoffe der Mythologie. In *Duineser Elegien* leistete er zugleich eine Abkehr von der „erstarrten und gedeuteten Welt“ zur „Rühmung einer Verwandlung“, die der Mensch selbst zustande bringt (vgl. Schrader 1998: 210).

Wie bereits erwähnt, wird in dieser Arbeit der Essay Andruchovyčs als ein ‚Fehdehandschuh‘, der Stasiuk hingeworfen wird, betrachtet. Ich gehe dennoch nicht so weit, dass ich Andruchovyč essenzielle Einsicht in die Dinge beimesse. Doch die Tatsache, dass sich Andruchovyč als Rilkes „Biene des Unsichtbaren“ beschreibt, assoziiere ich mit einem Postulat der Umwandlung und der inhaltlichen Beweglichkeit innerhalb des Ost- und Mitteleuropa-Diskurses. Diese Umwandlung und Beweglichkeit stützen sich auf die fragmentierte Raumwahrnehmung: Als ob Andruchovyč Stasiuk fragen wollte, ob es ausreicht, die ost- und mitteleuropäische Substanz nicht herabzusetzen und sie in einer melancholischen Unendlichkeit erstarren zu lassen. Nicht die Krise soll also zum natürlichen und bejahten Zustand des Menschen werden, sondern die besagte Verwandlung. Diese Denkhaltung wird am Ende des Essayteils „Konkrete Poesie“ („Конкретна поезія“) dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Andruchovyč seine Sehnsucht verwirft, bis in die Ewigkeit in der Ruinenszenerie mit den Freunden zu bleiben:

Але що тоді станеться з усім моїм подальшим, після-двадцятилітнім майбутнім (минулим?) життям, з усіма віршами, книгами, вчинками? З усіма цими веснами, надіями, провалами і проваллями? Куди йому подітися, цьому життю? (Andruchovyč 2009: 266)

Aber was soll dann mit meinem weiteren, immerhin noch zwanzigjährigen zukünftigen (vergangenen) Leben geschehen, wohin mit all den Gedichten, Büchern, Taten? Mit so viel Frühling, Hoffnung, Durchfall, Reinfeld, Abfall? Wohin mit diesem Leben? (Andruchovyč 2004: 13)

Diese Verwerfung ermöglicht uns, vorwegzunehmen, dass die Wahrnehmungskategorie Zeit einen besonderen Platz in Andruchovyčs ost- und mitteleuropäischem Universum belegt.

#### **IV.4. Die Zeit**

Die Zeitwahrnehmungen der beiden Autoren korrespondieren mit Auffassungen der Zeit in der europäischen Philosophie: Die Zeit wird entweder als ein Phantom wahrgenommen, von dem der Mensch unabhängig ist oder als das ewige Vergehen, in dem der Mensch dahinschwindet. Die beiden Auffassungen beeinflussten die philosophischen Konzepte des Lemberger Phänomenologen Roman Ingarden und führten auch zu einer gedanklichen Widersprüchlichkeit in seinen Schriften (vgl. Bielawka 1995: 208f). Seine Interpretationen lassen sich mit dem Idiomatischen und Symbolischen von Kristeva in Verbindung bringen: Das Konzept der Zeit, das in der Abhandlung *Der Mensch und die Zeit* (*Człowiek i czas*, 1937) von Ingarden formuliert wurde, besagt, dass das Wissen über das Vergehen der Zeit und in der Zeit dem Menschen aufgedrängt wurde: Somit wird also die Zeit zum Symbolischen. Das existierende Wesen sollte sich laut Ingarden nur auf der Ebene der Gegenwart aufhalten – gerade dadurch steigen die

inneren Kräfte eines Menschen. Das Idiomatische wird also durch Unabhängigkeit vom symbolischen Phänomen der Zeit in dieser seiner Gestalt erreicht, die sich als ein ‚Geschehen‘ im gesellschaftlichen Bewusstsein etabliert hat. Eine idiomatische Existenz kann sich nämlich vor dem Schwund in der Welt schützen und ihre Integralität bewahren.

Zur besagten Widersprüchlichkeit im Konzept der Zeit Ingardens: In der Kriegszeit arbeitete er an dem Werk *Der Streit um die Existenz der Welt* (*Spór o istnienie świata*, Bd. 1, 2 und 3, 1947, 1948, 1981). In diesem Buch kommt das Konzept des ewigen Vergehens zu Wort: Alles, was sich gerade verwirklicht, gilt als Erfüllung einer bestimmten Zeitphase, die bald vorbei sein wird. Diesem Konzept zufolge ist man also der Zeit ausgeliefert. Indem wir stets bezeugen, wie die Dinge immer wieder einem Recht der Nichtexistenz unterliegen, zeigt sich eine Zeit, die die Dinge insofern in der Gegenwart bewahrt, als sie sie ständig ins Nicht-Sein umdisponiert. Somit hat Ingarden auch die Souveränität und die früher angekündigte Integralität des Ichs in Zweifel gezogen. Das Wissen über das Ich kann nämlich in der Gegenwart kaum erreicht werden und kristallisiert sich erst infolge der zeitlichen Distanz heraus. Also kann das Ich keine simultane Identität in und mit der Zeit bewahren und wird nicht selten auf vielen verschiedenen Zeitebenen ausgespielt. Und gerade ein Wirrwarr dieser Zeitebenen oder Zeitperspektiven – jene Überlappung dieser vielen „lichtempfindlichen Platten“, könnte zum Verbleiben in der Gegenwart führen und nicht eine ‚Zeit-Essenz‘ (vgl. Bielawka 1995: 209).

Stasiuk erklärt im „Logbuch“, was ihn dazu gebracht hat, die Zeit auf den Raum bzw. auf die ‚ewige Ursprünglichkeit‘ zurückzuführen: Im Gespräch mit einem deutschen Freund habe er auf die Frage nach der Grenze Europas eine angeblich verworrene Antwort bekommen – in der Aussage des Deutschen wurde der Raum auf der Stelle durch den geistigen Raum des ‚post-aufklärerischen‘ Geistes ersetzt. Um ein Beispiel zu nennen, sagt der Freund im Anschluss darauf, dass es Deutschland zwischen 1933 und 1945 in Europa nicht gab. Diese Passage in Stasiuks Text führt Alois Woldan in seinem Beitrag auf die Ideale der Mitteleuropa-Debatte der 1980er Jahre zurück:

Die Geographie der Namen versus die historische Erinnerung – ein solches Verständnis von Mitteleuropa steht in deutlichem Kontrast zu jenem Verständnis dieses Begriffs, das wir aus der Mitteleuropa-Diskussion der 1980er Jahre kennen. Stasiuk [...] führt den rein theoretischen, von der geographischen Basis abgehobenen Mitteleuropa-Begriff seines Gesprächspartners ad absurdum [...]. (Woldan 2005: 299)

Stasiuk fragt, wie man einen Ort verlässt und ihn doch augenfällig besetzt. Das wählerisch-willkürliche Einsetzen des Geistes und Raums in der Definition Europas ermöglicht laut Stasiuk einen zeitweiligen Ausstieg aus der Gemeinschaft (wie es beispielsweise die Evolution von Ingardens Philosophie zeigt, resultiert der Ausstieg aus der Zeit ebenso im Ausstieg aus der

Gemeinschaft). Derartige, von Stasiuk kritisierte ‚geistig-räumliche Experimente‘ sind möglich nach einem langjährigen, kontinuierlichen und wenig gestörten Einwurzeln: „Stała siedziba okazuje się warunkiem niestalej, dynamicznej refleksji, a świadomość czasu, jego kaprysów i płynności była jednym z pierwszych odkryć“ (Stasiuk 2001: 114).<sup>59</sup> So zeigt sich erneut Stasiuks Neigung zur Barbarisierung bzw. Nomadisierung der ost- und mitteleuropäischen Gemeinschaft – sie befände sich hinsichtlich jener ‚geistigen Verräumlichung‘ in einem früheren Stadium, in dem erst die Einwurzelung im physikalischen Raum zustande kommen muss. Die Zeit als Wahrnehmungskategorie ist hierbei nicht wichtig. In diesem Kontext zeigt sich Stasiuks Tendenz zur Akzeptanz der bestehenden Wirklichkeit. In Bezug auf die Widersprüchlichkeit in der Interpretation Europas seines Freundes weigert er sich, weiter die Sachverhalte zu überlegen. Er bricht an dieser Stelle ab und sagt, dass man manche Paradoxa wie Glaubenswahrheiten wahrnehmen müsste (vgl. Stasiuk 2004a: 118).

Andruchovyčs Transgression besteht im Kontext von Stasiuks Melancholie unter anderem darin, dass er eine Wendung in die Richtung Zeit vollzieht. Die Zeit gilt für ihn als eine ‚aktive‘ Wahrnehmungskategorie. Der Autor konzipiert eigene Reflexion über die Zeitlichkeit; er findet darüber hinaus den Eingang in die Zeit durch das Anekdotische.

Zu Andruchovyčs Reflexionen über die Zeitlichkeit lässt sich folgendes sagen: Eine kulturologische Skizze über die Zeitverortungen – ein Teil des Essays Andruchovyčs – gilt als eine Einleitung zu seiner ‚Zeitphilosophie‘. Die Absteckung der Verortungen in der Zeit signalisiert, dass sich der Autor sowohl mit Stasiuks zeitlicher Zeitgestaltung als auch mit der linearen, d.h. quantitativen Zeitauffassung auseinandersetzt. In erster Reihe geben für ihn die Vorstellungen und Projektionen auf Vergangenheit und Zukunft über unser Selbstbewusstsein den Ausschlag (Andruchovyč 2004: 28). Wie entscheidet der Zugang zu Zeit über die Phänomene des jeweiligen gesellschaftlichen Lebens? Wie bildet sich das Verhältnis zwischen der Zeitstruktur und der kulturellen Orientierung heraus? Andruchovyč zieht einige Varianten in Erwägung: Die erste Variante ist zukunftsorientiert und wird vom primären menschlichen Elan angetrieben. Da in dieser Variante die Vergangenheit als ein überstandener Zustand der Niederlage betrachtet wird, setzt sie die Hoffnung auf das ‚künftige Paradies‘ ein. Somit wird diese Orientierung zur Brutstätte der Utopie. Unter vielen Beispielen für eine utopische Veranlagung nennt der Autor den *Erfindungsgeist*, das Revolutionäre und auch die überladene Idee des Neuen (vereinigten?) Europas, wo jeder „schon fast unsterblich“ sei (ebd.: 30f). Das Paradoxe an der Utopie besteht

<sup>59</sup> „Eine ständige Behausung erwies sich als Voraussetzung einer unbeständigen, dynamischen Reflexion, und das Bewußtsein von der Zeit, ihre Capricen und fließenden Eigenschaften war eine der ersten Entdeckungen.“ (Stasiuk 2004a: 117)

darin, dass, obwohl sie sich nach einer ‚himmelblauen Ferne‘ richtet, als einzige unter den Zugängen zur Zeit zur realitätsbezogenen Gegenwartsbewältigung anregt. Die Hoffnung auf eine positive Entwicklung ist in der Geschichte immer wieder erweckt worden, um immer wieder vernichtet zu werden. Diese Vernichtung führte jeweils zur Gestaltung einer anderen Zeitwahrnehmung. Auch diese spricht Andruchovyč an: Diese andere Variante fragt sich ständig: *unde malum?* Dabei wird das Böse als eine zunehmende Kraft gesehen. Folglich ist die Vergangenheit idealisiert und die Zukunft dafür dämonisiert. Anstelle der Utopie tritt ihre konkrete Variante – der Arkadien-Mythos – ein. Zu den damit benachbarten Phänomenen und Lebenshaltungen wird der Weltschmerz und die Haltung eines *poète maudit* gezählt. Als ein Beispiel der zeitgenössisch bedingten Version dieser arkadisch-apokalyptischen Zeitwahrnehmung nennt Andruchovyč die post-volksdemokratische Nostalgie. Die viel beschworene Rückkehr der Vergangenheit lässt sogar diese Nostalgie in die Richtung einer gewagten Utopie gelangen – diese Utopie schöpft ihre lebensspendenden Kräfte aus dem Vergangenen, welches aber in der Tat als ein ‚Diktat der Voreingenommenheit‘ herrscht (vgl. Andruchovyč 2004: 34).

Nach diesen einleitenden Bemerkungen zu den Zeitkonzepten beider Autoren werden diese eingehender besprochen. Zunächst Stasiuk: Wir können annehmen, dass die Zeitwahrnehmung seit der Industrialisierung und seit der auf sie folgenden Medialisierung der Kultur (Photographie und Film) einem Wandel unterlegen ist. Stasiuk will diese Zäsur wegwischen und bringt Variationen zur Zeitwahrnehmung der ‚urzeitlichen‘ Gemeinschaft hervor. Die Untersuchung der Zeitwahrnehmung in der ursprünglichen Gemeinschaft verlangt danach, auf die neuzeitliche historische Perspektive zu verzichten bzw. diese Perspektive nur als ein negatives Bezugssystem zu betrachten: Für die Neuzeit ist kennzeichnend, die Ereignisfolge als unumkehrbar und eingleisig zu betrachten. Diese Kontinuität und Ordnungsmäßigkeit der Zeit wurden früher nicht vertreten. Die Ereignisse wurden als ‚Phänomene an sich‘ wahrgenommen. Es wurde nicht angestrebt, ihre Verortung in der Zeit, in einer deterministischen Aufeinanderfolge zu bestimmen (vgl. Tarkowska 1987: 55). Das Ahistorische verwirklicht sich im mythischen Denken.

Hier eine Handvoll Bemerkungen zu einem derartigen mythischen Denken: Der Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist verwischt, was sich als ein starkes Gespür für die Wiederholbarkeit und das Zyklische aufdeckt. Meistens wird eine Ahnung von mythischen Ursprüngen vermittelt, und es spielt dabei keine Rolle, womit die Zeit ‚dazwischen‘ gefüllt war (vgl. ebd.: 23). Die Projektionen auf die Zukunft werden nicht vollzogen, wodurch das Zeitsystem als verschlossen gilt. So prägt sich eine archaische Mentalität aus. Sie legt keinen Wert auf

die Autonomie des menschlichen Handelns und konzentriert ihre Reflexionsarbeit darauf, dieses Handeln als eine Wiederherstellung des archetypischen Gestus zu betrachten (vgl. Tarkowska 1987: 53). Es gelten nur die Wirklichkeit des Mythos und das gegenwärtig Vorhandene, welches am Mythischen fixiert ist. Somit entsteht eine überzeitliche Gegenwart, die sich horizontal verbreitet. In den Erörterungen zu einer derartigen ‚Zeit-Mentalität‘ wird beispielsweise in Tarkowskas Abhandlung ein Beispiel des Wortes *blema* aus der Sprache des Volkes Ewe im Süden von Ghana angeführt. Die Semantik dieses Wortes bezieht sich auf das Uralte und Entfernte; *blema* verweist jedoch gleichzeitig auf die Gegenwart. Die vergangenen Generationen erfüllen dabei eine Rolle des Zwischenglieds und werden dadurch zu Zeitgenossen (vgl. ebd.: 49). Diese Zeitauffassung trägt zur Entstehung einer parallelen Wirklichkeit bei, in der kein Bedarf an einheitlichen Maßen und Gewichten besteht.

Derartige Wahrnehmungen der Zeit resultieren in einer Verortung außerhalb der Zeit bzw. in einer selbstentworfenen Ewigkeit und in einem Verzicht auf das Wechselhafte. Dem Raum eine erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, bleibt dabei eine Form der Bekundung einer derartigen Haltung. Das Mythische findet sich zum Beispiel in der Landschaft der Seeleute von den Trobriand-Inseln. Beim rituellen *kula*-Handelsaustausch findet eine Initiationsreise statt, während derer die umsegelten Inseln wie ein Gelobtes Land – gesättigt von den Hoffnungen vergangener Generationen – wahrgenommen werden (vgl. Malinowski 1987: 297).

Stasiuks *kula* – seine Reise, die eine unaufhörliche Initiationsreise zur Gründung der ostmitteleuropäischen Gemeinschaft ist, resultiert in einer *blema* – der zeitlosen Gegenwart. Dies korrespondiert mit der Tendenz zur Fiktionalisierung der Wirklichkeit. Nun stoßen wir hier auf die folgende Frage: In der Literatur mit ihrer fiktionalisierten bzw. fiktiven Funktionalität werden abstrakte Zeitkonstrukte entwickelt – ähnlich wie in der sogenannten linearen bzw. quantitativen Zeitauffassung im neuzeitlichen Europa. Die Zeit der Ursprünglichkeit ist dagegen qualitativ: Sie soll instinktiv empfunden werden. In Stasiuks Texten, die eine archaische Zeitauffassung anstreben, entsteht also eine funktionale Widersprüchlichkeit und diese muss in abstrakten und mythischen Bildern des Raums überwunden werden:

Ciekawe do czego tęsknili dawni ludzie w taką pogodę, do jakich okolic i przestrzeni, skoro nigdy nie wypuszczali się dalej niż na jarmark i do miasteczka. W którym miejscu ich niebo niczym wielkie skrzydło opuszczało się by dotknąć ziemi. Świat był niewyobrażalny, a pejzaże zupełnie dziewicze, tknięte co najwyżej okiem tego lub owego. Z lasów wychodziły smoki, z gór wyfruwały gryfy, a w osnowę rzeczywistości wplatały się rzeczy niewidzialne, ale istniejące jak najbardziej realnie. (Stasiuk 2001: 94f)

Ich möchte wissen, wonach sich die Menschen in früheren Zeiten bei so einem Wetter sehnten, nach welchen Gegenden und Räumen, da sie doch nie weiter kamen als bis zum Jahrmarkt im nächsten Städtchen. An welchen Ort ihr Himmel wie ein großer Flügel niederglitt, um die Erde zu berühren.

Die Welt war unvorstellbar, und die Landschaften waren ganz jungfräulich, berührt höchstens von den Augen des einen oder anderen. Aus den Wäldern kamen Drachen, von den Bergen Greifen, und in die Fabel der Wirklichkeit flochten sich unsichtbare Dinge, die jedoch ganz real existierten. (Stasiuk 2004a: 97)

Ein derartiges Bekennen zur Zeitwahrnehmung wäre für Andruchovyč zwar erwünscht, aber zugleich unmöglich: In seinem Essay führt der Autor mehrmals Beschwerde gegen eine Existenz zwischen der Ewigkeit vor uns und nach uns, zwischen „plus minus Unendlichkeit“ (Andruchovyč 2004: 68) bzw. zwischen zwei „Abgründen“ oder „Massiven“, d.h. zwischen Vergangenheit und Zukunft (vgl. ebd.: 39 und 69). Es ist eine Existenz im Schatten des immanenten Todes: Hier taucht die Tendenz zu räumlichen Metaphern der Zeit auf, die in den europäischen Sprachen besonders präsent ist und zur linearen Konzeption der Zeit beiträgt (vgl. Tarkowska 1987: 39). Die Aufgabe besteht laut Andruchovyč darin, von diesen „Abgründen“ den Blick abzuwenden und die Gegenwart zu befreien: Sie sei die einzige, in der es möglich sei, mit sich selbst in Verbindung zu treten, die keine Chimären zur Verfügung stellt und auch diejenige, die stets entschlüpft (vgl. Andruchovyč 2004: 39).

Andruchovyčs Anruf an die Gegenwart bzw. an ihre bewusstere Wahrnehmung wird hier als ein weiterer versteckter Hinweis auf Stasiuks Haltung betrachtet. Andruchovyč diskutiert mit Neid die Zugehörigkeits- und Eigentumsgefühle, welche von der Verwurzelung im ‚Jetzt‘ erzeugt werden (vgl. ebd.). Aber das dauerhafte Weiterbestehen dieser Lage zeigt sich für den Autor als beinahe gefährlich – darum bringt Andruchovyč das Leben im ‚Jetzt‘ mit der dichterischen Existenzhaltung in Verbindung:

Будь-яка лірика - це завжди "тепер", це перебування не "поміж", а "всередині", а перебування "всередині" є завжди вищим, вдячнішим шляхетнішим, бо воно означає твою включеність, залученість, присутність – на відміну від окремішнього, відторгнутого, відкинутого перебування "поміж". (Andruchovyč 2009: 284)

Lyrik – das ist immer das ‚jetzt‘, das Verweilen nicht ‚zwischen‘, sondern ‚in‘, und ein Verweilen ‚in‘ ist immer höher, dankbarer und edler, weil es bedeutet, dass du eingeschlossen, einbezogen, anwesend bist, im Unterschied zum abgesonderten, abgeschobenen, zurückgewiesenen Verweilen ‚zwischen‘. (Andruchovyč 2004: 39f)

Die stark ‚barbarisierende‘ Konstruktion Stasiuks wird unterminiert, indem durch die Andeutung über das Leben ‚in‘ die Aufmerksamkeit auf die von Stasiuk gelobte ‚edle Tagträumerei‘ (Stasiuk 2004a: 79) gelenkt wird. Das ‚Jetzt‘ definiert Andruchovyč im Folgenden als eine Sackgasse bzw. eine ‚finale Konzentration des Illusionären‘ (2004: 40). Darüber hinaus wird erneut durch die Betonung der Authentizität der Lage ‚dazwischen‘ auf das eigene fragmentierte Lebensempfinden hingewiesen:

Тим часом зі мною відбуваються ті самі речі, що й з усіма нами: я живу в часі, проживаю час, мінаю в ньому [...]. І мені залишається принаймні скористатися з цього у своїх намаганнях говорити про зміни, втрати, безодні. (Andruchovyč 2009: 285)

Doch geschieht mir das, was uns allen geschieht: Ich lebe in der Zeit, ich durchlebe sie, ich vergehe mit ihr [...]. Mir bleibt nur das Bemühen, von den Veränderungen, Verlusten, Abgründen zu sprechen. (Andruchovyč 2004: 41)

Diese Verluste, so Andruchovyč, betreffen den Menschen nicht mehr, wenn er die Zukunft nicht zurückweist (vgl. ebd.: 42). Gleichzeitig gibt es den Menschen ohne Verlust nicht (vgl. ebd.: 60). Andruchovyč lässt den Tatbestand erkennen, dass nur aus der Verarbeitung des gesellschaftlichen oder geopolitischen Einsamkeitszustands, d.h. aus der aktiven Teilnahme an diesem Zustand, eine nicht gezielte Einbeziehung in die Welt hervorgehen kann (*combination*).

So wird die These aufgestellt, Andruchovyč entschlüssele Stasiuks melancholisch konstruiertes bzw. simuliertes Ost- und Mitteleuropa, und die mühsam konzipierte Platzierung innerhalb der ost- und mitteleuropäischen ‚Verlust-Gemeinschaft‘ (*selection*) seines Kollegen anprangert. Die These wird durch das folgende Zitat gestützt:

[...] я ще більше побачив, я нагромадив стільки вражень, секунд, спалахів, я вчив себе холодові і спокоєві, я знав про марноту марнот. Але чому ж тоді щось тисне на мене – ззовні? – зсередини? І повно цих примар [...]. (Andruchovyč 2009: 304)

[...] ich habe noch mehr gesehen, ich habe so viele Eindrücke gesammelt, Sekunden, Explosionen, ich brachte mir Kälte und Ruhe bei, ich wusste, dass alles eitel war. Aber warum bedrückt mich etwas – von außen? Von innen? Und um mein Haus herum gibt es jede Menge Gespenster [...]. (Andruchovyč 2004: 69)

Widersprochen wird hier also der Trübseligkeit, die sich in ein abstrahiertes ästhetisches Ideal verwandelt. Die Kälte, Ruhe und Klarheit der textkünstlerischen Vision, die als Nebenwirkung der *Vanitas*-Veranlagung entstehen kann, fällt im Wert angesichts des bedrückenden Geheimnisvollen.

Der zyklische Charakter der ursprünglichen Zeit entscheidet darüber, dass jene Zeit im Gegenteil zur linearen Zeit als „geschlossen“ bezeichnet wird (vgl. Tarkowska 1987: 56). Doch auch die ‚Offenheit‘ und Entwicklungslogik der linearen Zeit sind unvollkommen. Während die zyklische Zeit auf die qualitativen – auf das Äußere, Irdische, aber auch das Mythische bezogenen Phänomene, den Schwerpunkt legt und sich nach dem Ähnlichkeits- und Wiederholbarkeitsprinzip richtet (kategoriale Art), konzentriert sich die lineare Zeit auf die quantitativen, d.h. messbaren Elemente, die sich in einer logischen, eingleisigen und nicht umkehrbaren Folge entfalten (historische Art). Gerade die lineare Zeitkonzeption distanziiert sich von der relativierten Zeitwahrnehmung sowie von der Vielfalt der ‚Zeitwelten‘. Darüber hinaus gilt sie als einer der Antriebe für die geläufige Überzeugung über die ‚Kostbarkeit der Zeit‘ – die Zeit

müsste ‚gespart werden‘ bzw. sollte in etwas Produktives verwandelt werden. Daher wird diese objektivierte Zeit der klassischen Physik und neuzeitlichen Industriegesellschaft als homogen und unreflektiert empfunden (vgl. Tarkowska 1987: 12 und 20).

Andruchovyč schreibt über die „Grausamkeit der linearen Zeit“, die darin besteht, dass sie in ihrem Verlauf keine Wahl zur Verfügung stellt (vgl. 2004: 68). Der Essay Andruchovyčs wird von einer phantasievollen Schilderung der Wanderung mit seinem Vater gekrönt. Am Ende wird die Erzählung plötzlich zum Stillstand gebracht und wir bekommen eine von den Realien des Filmmediums inspirierte Charakterisierung der Zeitlichkeit, die alle Zeitachsen beinhaltet:

Поява райдуги! – командує режисер, себто Режисер. Нам ще страшенно довго жити – це ніби космос, ці відстані навіть не вкладаються в голову. Я зупиняю фільм і зупиняю час: теперішнє. Але це не тільки теперішнє. Це також минуле, час, коли не було смерті, а були легкість недосвідченості і змішування вина. Це так само майбутнє, звідки я на все це дивлюсь, інакший. Це повнота часів – три в одному, як зараз кажуть. Це простір співіснування часу і вічності. (Andruchovyč 2009: 306f)

Auftritt des Regenbogens! kommandiert der Regisseur, will heißen: DER REGISSEUR. Wir werden noch furchtbar lange leben – das ist wie das Weltall, diese Entfernungen gehen einem einfach nicht in den Kopf. Ich stoppe den Film und die Zeit: Gegenwart.

Doch ist es nicht nur Gegenwart. Es ist auch die Vergangenheit, die Zeit, als es den Tod nicht gab, dafür aber die Leichtigkeit der Unerfahrenen und gepanschten Wein. Es ist aber auch die Zukunft, aus der ich, ein anderer, das alles betrachte. Das ist die Fülle der Zeiten – drei in einem, wie man neuerdings sagt. Das ist ein Raum, wo Zeit und Ewigkeit zusammen existieren. (Andruchovyč 2004: 73)

Andruchovyč bemüht sich hier, der kulturellen Unterschiedlichkeit der Zeit gerecht zu werden. Er versucht, eine Anatomie bzw. Konzeptualisierung der Zeit oder eine temporale Orientierung zu schaffen und weicht dabei dem Sachverhalt nicht aus, dass die Zeit als ein aktiver Maßstab der ‚Metaphysik des Vergehens‘ Konflikte mit sich bringt, und als solche ein unverzichtbares Attribut des menschlichen Lebens bildet. Unter diesen Voraussetzungen kreiert er ein eigenes Makroniveau der Zeit, welches sich der Makroebene der ‚ewigen Gegenwart‘ sowie der linearen Zeitauffassung entzieht.

#### **IV.5. Das Anekdotische bei Jurij Andruchovyč**

Neben der selbstgestalteten Zeitphilosophie vollzieht Andruchovyč seinen ‚Einmarsch in die Zeit‘ mit Hilfe des Anekdotischen. Wie soeben in dieser Arbeit erwähnt, ermöglicht ihm das Anekdotische, sich auf das Gebiet der *post-histoire* mit unzähligen Möglichkeiten zu begeben.

Das Erzählgenre Anekdote wird etymologisch auf das griechische Wort *anekdoton* – das nicht Herausgegebene – auch eine nicht veröffentlichte *summa* des schriftstellerischen Werks

– zurückgeführt. Darüber hinaus bezog sich das Wort auf die bisher geheim gehaltenen Vorgänge. Im Lateinischen wurde es entsprechend zu *inedita*. In seiner Geburtsstunde bedeutete also das Wort etwas aus der Geschichte und der Gesellschaft Ausgeschiedenes. Die Anekdote nähert sich dem ebenfalls griechischen Apophthegma – einem pointierten Ausspruch mit der Schilderung einer Situation, in der er zustande gekommen ist (vgl. Werner 1986: 37). Fiktionalisiert oder verbürgt wurde die Anekdote zu einem beliebten Zusatz zur Geschichtsschreibung und Philosophie. In späteren Epochen korrespondierte sie gattungsmäßig mit dem Predigtmärlein und mit der Fazetie oder Satire. Im Nachhinein profilierte sich die Anekdote im Kontext von Genres wie Sage, Schwank und Fabel. Anschließend gelangte sie in die journalistische Schreibkunst. Daher wird sie heute mit einem raschen Lesekonsum in Zusammenhang gebracht. Durch diese Last der Boulevard- und Massenkultur fand sie im 20. Jahrhundert erneut ihren Eingang in die Literatur (vgl. Träger 1986: 27).

Angesichts der Historizität der Region Ostmitteleuropa erweitert Josef Kroutvor die Definition der Anekdote: Er betont die besonders ausschlaggebende Rolle des Details in der einheimischen anekdotischen Erzählung. Diese Vorliebe für Details ergibt sich aus den „kleinen Verhältnissen“, die in der Gesellschaft herrschen. Darüber hinaus zeichnet sich die mitteleuropäische Anekdote durch eine erhöhte Sensibilisierung für die Merkwürdigkeit einer bestehenden Situation aus. Der Drang zur stets auftauchenden Merkwürdigkeit lässt die „kollektive Pointe“ allmählich reifen. Diese Pointe lebt von Verleumdungen, Gerüchten und Verschwörungstheorien. Die Ereignisse spielen sich in einem „neurotisch zerstückelten“ Raum ab. So kommt es laut Kroutvor zu absurden Anhäufungen und zur Entstehung von „grotesken Labyrinthen“ (Kroutvor 1990: 78f).

Die Anekdote verfügt über viele Eigenschaften, die zur literarischen Wiedergabe beitragen können. Sie strebt dabei nach einer Vermittlung des individuellen Urteils. Dies versucht sie zu erlangen, indem sie zufällige und zugleich außergewöhnliche, noch nicht bekannt gegebene Vorkommnisse verarbeitet. Dabei behält sie aber im Auge, dass das Publikum üblicherweise ein Einleuchten musterhafter Lebenssituationen erwartet. Genauso wie *exempla* bzw. suggestive Gleichungen oder Aphorismen gilt also die Anekdote als ein Beweis dafür, dass der jeweils mangelnden Kohärenz bzw. Fragmentierung der menschlichen Rede eine innere Widersprüchlichkeit zugrunde liegt. Durch Konzentration des Paradoxen und durch die Diskrepanz von Erwartungen und faktischer Wirkung vermag die Anekdote einen Wendepunkt im Text herbeizuführen (vgl. Träger 1986: 27).

Die Wende in die Richtung einer Anekdote oder auch in die Richtung Zeit wird von Andruchovyč kurz nach der Schilderung seiner Philosophie des Zerfalls/des Wandels in die Tat

umgesetzt: Er sagt, er möge Flohmärkte, aber ebenso möge er Familiensagas. Demnach skizziert er ein Bild seines Urgroßvaters – eines Deutschböhmen, der einst die schwer nachvollziehbare Entscheidung traf, nach Ostgalizien auszuwandern. Wir sehen den Urgroßvater kurz nach dem Ausstieg aus dem Zug. Es öffnet sich vor uns ein Panorama typischer landschaftlicher Details und Dilemmata, die gewöhnlich in einem solchen Lebensmoment zutage treten. Der Protagonist sieht sich nach allen Seiten des schmutzigen Provinznestes um und atmet misstrauisch die Luft ein. Andruchovyč legt in den Kopf seines Urgroßvaters entsprechende Überlegungen und Pläne. Nun zeigt sich, dass der k.u.k.-Ankömmling gerne Ikonen für die Unierten malen würde und eine Lutheranerin mit guter Aussteuer heiraten möchte. Andruchovyčs spekulative Anekdote steuert auf keine zugespitzte Pointe zu; die Erlebnisse des Urgroßvaters sind nur ein Beispiel für eine menschliche Geschichte, und somit kann der Protagonist auf dem Bahnsteig verlassen werden (vgl. Andruchovyč 2004: 18).

In der Anekdote gibt es zwei Ordnungen: eine persönliche und eine historische. Fast jede Definition der Anekdote versucht diese zwei Ordnungen in Einklang zu bringen. Nun bemerkte ein anonymes Betrachter Ende des 18. Jahrhunderts in einer der ersten deutschen theoretischen Studien zur Anekdote, die Anekdote müsse eine „Herzens- oder Geistesäußerung einer Person“ enthalten (vgl. Grothe 1971: 6). Friedrich Schlegel sah Anfang des 19. Jahrhunderts in der immanent präsenten bisherigen Unbekanntheit des Anekdoteninhalts eine Abwendung von einer solchen Geschichte, die sich als eine große Geschichte der Nationen sah. Die Anekdote wurde für ihn zu einer Geschichte, die zu einer solchen großen Geschichte nicht gehört, bewusst an ihrem Rande weilt und sich der omnipräsenten Banalität bedient. Dank dessen und dank ihrer Ironie wird die Anekdote geläufig und beliebt (vgl. ebd.: 6f). Das ambivalente Verhältnis von Anekdote und Geschichte beschäftigt auch Kroutvor: Er konstatiert, dass die volkstümliche Tradition Ostmitteleuropas die Geschichte (*história*) in ein Histörchen (*historka*) überarbeitet (vgl. Kroutvor 1990: 64). An dieser Stelle wird die Anekdote zu einem wunden Punkt, an dem die Interpretation von ihren politischen Schwerpunkten befreit wird. An diesem Punkt – man kann es so auffassen – schlägt die Geopolitik in Richtung Geopoetik um.

Hier wäre auch Novalis zu erwähnen, der ebenso die Geschichte durch das Prisma der Anekdote sah und darüber hinaus eine Typologie der Anekdote verfasst hat. Der erste Typus beschäftigt sich mit menschlichen Eigenschaften und wird deswegen als didaktisch bezeichnet. Der zweite Typus zielt darauf ab, die Vorstellungskraft zu erregen und wird daher als poetisch klassifiziert. Ein Idealfall: Die Anekdote trägt beide Typen in sich, d.h. die Erkenntnis- sowie die Vorstellungskraft des Lesers werden angesprochen. „Poetischer“ sei es jedoch, wenn die didaktische Erkenntnis als ein zweitrangiges Phänomen gilt. Novalis zählt darüber hinaus viele

anderen Subtypen der Anekdote auf: witzige, bedeutende, sentimentale, moralische, wissenschaftliche, politische, historische, charakteristische, individuelle, drollige, lächerliche, artistische, humoristische, phantastische, philosophische oder dramatische (vgl. Novalis 1929: 354-356).

Anhand „Mittelöstliches Memento“ kann eine Typologie von Andruchovyčs Anekdote entwickelt werden. Differenziert werden hier vier Typen des anekdotischen Vorstellungsvermögens:

- 1) die aphoristische,
- 2) die humoristisch-ironische,
- 3) die spekulativ-inszenierte,
- 4) phantasmagorische.

Zu 1) Der aphoristisch-philosophische Charakter anekdotischer Einschübe zeichnet sich im Text Andruchovyčs dadurch ab, dass die Anekdote besonders stark eine moralisierende und verallgemeinernde Pointe anstrebt. Hier zeigt sich die Neigung zur Vergegenständlichung der menschlichen Erfahrung bzw. zu einer bildhaft erfassten Wahrheit durch eine knappe und inhaltlich geladene Resümierung bzw. Abgrenzung (vgl. Träger 1986: 35f). In Andruchovyčs Darstellung der Umstände und Reflexionen, die nach dem Tod seines Vaters mit der Trauer einhergehen, ist eine Prise Ironie nicht zu übersehen. Das Aphoristische bedient sich hier einer provozierenden Form:

Сусіди переконували, щоб не підпускати до *нього* Таку-то, бо вона має звичку що-небудь (шнурівки, шпильки, носовички) красти з покійників і потім підкладати живим людям, аби їм *поробити*. Ми не підпустили її.

Смерть солідаризує тих, які залишаються жити. Споглядання смерті тимчасово робить їх ближчими. Життя невдовзі знову всіх з усіма посварить. Але поки що всі за одно, це правда, що смерть очищає від несуттєвого. (Andruchovyč 2009: 302)

Die Nachbarn redeten auf uns ein, man dürfe die Soundso nicht an *ihn* ranlassen, sie habe die Gewohnheit, den Toten Gegenstände zu entwenden (Schnürsenkel, Stecknadel, Taschentuch) und diese dann später den Lebenden unterzuschieben, um ihnen Schaden zuzufügen. Wir ließen sie nicht ran. Der Tod schafft Solidarität unter den am Leben Gebliebenen. Im Angesicht des Todes kommen sie einander näher, zumindest vorübergehend. In Kürze wird das Leben sie alle wieder auseinander bringen. Aber jetzt sind sie alle einig, es stimmt, der Tod reinigt vom Unwesentlichen. (Andruchovyč 2004: 65f)

Zu 2) Die Anekdoten Andruchovyčs strahlen ironische Wärme aus. Ein Beispiel für den humoristisch-ironischen Typus finden wir ebenso in einer Passage zur Familiensage: Nach dem spurlosen Verschwinden seines Ururgroßvaters in den Vereinigten Staaten begibt sich seine Ehefrau auf die Suche. Die Kinder verteilt sie unter den Verwandten. Die Erzählung geht weiter:

Усі діти, здається, сьак-так повиживали, якось там собі радили і навіть на першій війні жоден з них не втратив ані мізинця. Чергову кризу європейського гуманізму вони теж подолали порівняно безболісно, зрештою, вони не мали університетських ступенів, а з книжок читали тільки про Чорного Тюльпана і Фантомаса, тому й ніколи не здогадувалися про такі заплутані й нереальні речі, як розбожнення, Едипів комплекс чи присмерк Європи. (Andruchovyč 2009: 271f)

Alle ihre Kinder haben überlebt, sie wussten sich zu helfen, und im Ersten Weltkrieg hat keines von ihnen auch nur den kleinen Finger verloren. Die nächste Krise des europäischen Humanismus haben sie auch verhältnismäßig schmerzfrei überstanden, schließlich hatten sie keine akademischen Grade, an Büchern kannten sie nur „Die Schwarze Tulpe“ und „Phantomas“, hatten also keine Ahnung von so verwickelten und unrealistischen Dingen wie der Entgötterung, dem Ödipuskomplex oder dem „Untergang des Abendlandes“. (Andruchovyč 2004: 21f)

Zu 3) In der spekulativ-inszenierten Anekdote kumulieren sich auf der Ebene der Schreibpraxis die meisten Elemente von Andruchovyčs Zeitphilosophie. Der Autor formuliert in diesem Kontext eine andere Losung, die als ein stiller Vorwurf gegen Stasiuk betrachtet werden kann: die *Offenheit*. Sie sei diejenige, die eine Hoffnung auf Verständigung erzeugt. Verbündet mit dem Gedächtnis erlaubt diese Offenheit „alles zu tun“, „die Zeiten zu vermischen“, „Jahrzehnte zu überspringen“, „Räume zu verlagern“, die „Schnittflächen mit Leben zu besiedeln“ (ebd.: 71). Der besagte Typus der Anekdote erfüllt in der zerstreuten Familiensage die Rolle eines Sprungbretts von ‚weißen Flecken‘, die infolge der vertrackten ostmitteleuropäischen Geschichte entstanden sind. Der Jüngste von den in Galizien zurückgebliebenen Kindern war der andere Urgroßvater des Autors. Folgendermaßen rekonstruiert Andruchovyč seine Lebensgeschichte:

Він пішов у світи. Нині кожен може щось про це вигадувати. Про переховування під лавами в потягах і диліжансах, про нічні страхи в котельнях і сторожових будах, про подертий бездомними псами одяг [...]. (Andruchovyč 2009: 272)

Er zog in die Welt hinaus. Und nun darf sich jeder selbst eine Geschichte dazu ausdenken. Von Bänken in einem Zugabteil, oder in einer Diligence, unter denen er sich versteckte, von nächtlichen Ängsten in Kesselhäusern und Wachstuben, von herrenlosen Hunden, die ihm die Kleidung zerfetzten [...]. (Andruchovyč 2004: 22)

Zu 4) Die phantasmagorische Anekdote liegt der spekulativ-inszenierten Anekdote nah. Nur bedient sie sich viel stärker der Fiktionalisierung. Hier die Abenteuer des pubertierenden Vaters während des Kriegs:

Іноді, під час чергової з незрозумілих зупинок, він вивирався до замчища на прогулянку, хоч це й заборонялося. Там йому добре думалося спостерігалось, підземні мешканці викувували для нього свої мечі, він прикладав до вуст сурму і з Герлаховського Щита скликав до себе захмарне вояцтво. (Andruchovyč 2009: 289)

Hin und wieder unternahm er während eines wie üblich grundlosen Aufenthalts einen Spaziergang hinauf zu den Burgruinen, obwohl das eigentlich verboten war. Dort konnte er gut nachdenken und beobachten, die unterirdischen Bewohner schmiedeten Schwerter für ihn, er setzte das Horn an die

Lippen und rief von der Gerldorfer Spitze herab die Himmelsarmee zusammen. (Andruchovyč 2004: 47)

Die Vaterfigur tut sich in der Familiensage und zugleich in der Zeitwahrnehmung Andruchovyčs hervor. Der Vater (*батько*) erscheint in zwei situativen Kontexten: als eine symbolisierende Figur und als ein Objekt der Trauerarbeit. Die symbolisierende Aufgabe des Vaters besteht darin, dass er den Autor während der unzähligen Kneipentouren in das anekdotische Universum einführt. Andruchovyč schildert seine frühe Abhängigkeit von den Geschichten seines Vaters, die mit der Topik aus dem Genre Western überladen waren. Er spricht auch die Befreiung von diesem Einfluss an, die später erfolgte (vgl. ebd.: 58-60). Im erwachsenen Leben erreicht jedoch sein Vaterbild den Status eines „Vaters der persönlichen Vorzeit“ – laut Kristeva löst ein derartiger imaginärer Vater eine Identifizierung aus, die als Grundlage für weitere Veränderungen im Leben gilt (vgl. Kristeva 2007a: 32).

Die von Andruchovyč geschilderte Initiation in der Kneipe erinnert an die ‚Kneipen-Philosophie‘ Bohumil Hrabals. In seinem Essay „Wer ich bin“ („Kdo jsem“, 1983) legt der Tscheche seine Lebenshaltung dar: Das Erzählen der Kurzgeschichten beim Alkoholkonsum resultiert in der Entstehung einer Widerspiegelung im Anderen und garantiert dadurch eine Verortung in der Welt. Somit werden die Anderen für Hrabal zum kollektiven ‚ihm selbst‘ bzw. zu seinen persönlichen und zugleich öffentlichen Anklägern oder Beichtvätern. Gerade diese Vorstellung erlaubt Hrabal, eine Neugierde aufrechtzuerhalten, die er bis zu seiner letzten Stunde kultivieren wolle, in der er eine Rechnung aus der „gigantischen Kneipe der Welt“ bekommen wird (vgl. Hrabal 1998: 21). Auf diese Rechnung könnte ohne Zweifel gesetzt werden, dass Hrabals Schreiben von einem Diebstahl der Geschichten der Anderen vorweggenommen wurde. Während dieses langfristigen Diebstahls füllte sich sein Kopf mit dem „Gerümpel“ [oder Ruinen?], „grenzwertigen Situationen“, „Katastrophen“ und „Fragmenten der Sätze“ an. Auch Hrabal betont in seinem Text, dass seine Lebens- und Schreibphilosophie ihren Anfang mit den gemeinsamen Kneipenaufenthalten mit seinem Vater (*tatínek*) nimmt (vgl. Hrabal 1995: 221-230).

Die Trauerarbeit verlangt nach einem kulturellen Szenario bzw. nach einem Spektakel. Ihr Gepräge wird in unserer Kultur stark von der Gender-Identität des Trauernden determiniert. Im Gegensatz zur weiblichen Trauer wird die männliche Trauer üblicherweise zurückhaltender, in der Literatur und Kunst hingegen erhaben und elegisch (vgl. Kraskowska 2008: 128) vorgestellt. Im Angesicht des Todes seines Vaters verkriecht sich Andruchovyčs Erzähler in das Anekdotische. Die Erzählung konzentriert sich auf die Formalitäten bei der Organisation des Begräbnisses (vgl. Andruchovyč 2004: 61-66). Die Kontakte mit verschiedensten Behörden und Bestattungsunternehmen sind ein erstklassiger Stoff für ironisch-humoristische Anekdoten.

Beispielsweise betont Andruchochovyč die Diskrepanz zwischen der „Medizinisierung“ bzw. „Sterilisierung“ des Todes und der volkstümlichen Tradition einer Totenwache (vgl. ebd.). Das Anekdotische übernimmt im Text erneut eine symbolisierende Rolle: Der ‚bescheidene Gestorbene‘ besucht sein Haus nicht mehr, er weilt nur in den Träumen seiner Verwandten (vgl. ebd.). Bei der Rückschau auf die Zeit, als die Leiche noch im Haus lag, bedient sich Andruchovyč eines bestimmten Bewusstseinsstroms:

*Горілки, горілки, всім по сто, всім по сім, shit, знову стакани пластикові, мені не сто, а сто п'ятдесят, а мені мінеральної на запиву, два пива, якого-небудь соку, і каву, і піццу, і піццу-шміццу, і пісю, куох-куох-куох, а мені посмішку, і все це надвір, хай ваша швабра винесе все це надвір, у-ух, курва, так ніби дотепер весь у формаліні, в горлі клубок. (Andruchovyč 2009: 302)*

*Schnaps, Schnaps, jedem hundert Gramm, jedem hundert Spam, shit, schon wieder Plastikbecher, ich will nicht 100, sondern 150, und ich will Mineralwasser zum Nachspülen, zwei Bier, irgendeinen Saft, und Kaffee, und Pizza, und Pizza-Schmizza, und Fritza, ho ho ho und für mich ein Lächeln, und all das draußen an der Luft, soll doch Ihre dürre Putze das alles raustragen, uff, verfickt noch mal, als ob ich noch immer voller Formalin, in der Kehle ein Knoten. (Andruchovyč 2004: 66)*

Die Analyse der Raum- und Zeitkonstruktionen steuert mittelbar zur Frage nach der ost- und mitteleuropäischen Identität bei.

#### **IV.6. Die Identität**

Bereits in der benutzten Metaphorik spiegeln sich entsprechende Tendenzen wider: In Bezug auf das Leben in der Mitte Europas spielt Stasiuk im „Logbuch“ mit der Metapher einer Insel, „vielleicht sogar einer schwimmenden, [...] vielleicht sogar einem Schiff“ (Stasiuk 2004a: 141). Vermeintlich könnten derartige Metaphern eine flexible ost- und mitteleuropäische Geisteshaltung suggerieren. Doch bei Stasiuk sind sie untrennbar mit dem europäischen Fatum verbunden: Die bewegliche Insel wird verortet zwischen dem „Osten, der nie existierte“ [zum Symbol und Beweis dafür wird die unvorstellbare, asiatische, imperiale und inhaltslose Grenzenlosigkeit angeführt (vgl. ebd.: 85f)] und dem „Westen, der allzu sehr existierte“ [hier wird eine „sündige Stadt“ aus Glas zum Symbol (vgl. Stasiuk 2004a: 115)]. Denn – konstatiert Stasiuk lyrisch – die „Richtungen der Welt grenzen [...] an das fatale Konkrete“ (ebd.: 141). In einem derartigen Zentrum zu leben, heißt nirgends zu leben (vgl. ebd.: 87). Das Fatale stützt sich auf die tief verankerte Kontrastivität im europäischen Kontext und Denken. Dazwischen bleibt die Mitte Europas als ein alleiniges interessantes Objekt. Stasiuk sagt:

[...] i tędy zapuszcza się moja wyobraźnia śmiertelnie znużona zachodem, wschodem i północą, w których długim cieniu spędziłem większą część życia. To historyczne pustkowie spełnia rolę memento, gdy przychodzi do głowy jakieś zdanie w trybie innym niż warunkowy. (Stasiuk 2001: 87)

[...] und dorthin wendet sich meine Vorstellungskraft, tödlich gelangweilt vom Westen, Osten und Norden, in deren langen Schatten ich den Großteil meines Lebens verbracht habe. Diese historische Einöde wirkt wie ein Memento, wenn einem ein Satz einfällt, der nicht im Konditional steht. (Stasiuk 2004a: 89)

Eine Reise gen Westen und Osten würde entsprechend bedeuten, entweder in der Zeit oder im Raum verloren gegangen zu sein (vgl. ebd.: 86). Bei einer solchen Stellungnahme verliert die Metapher der „schwimmenden Insel“ ihre bewegliche Plausibilität und wird zur Verkörperung einer melancholischen Regungslosigkeit bzw. des melancholischen ‚toten Punkts‘.

Bei Andruchovyč ist eine unwillkürliche Antwort auf Stasiuks Meeresmetaphorik zu finden: Im Kontext der Seefahrt seines in die Vereinigten Staaten emigrierenden Ururgroßvaters wird ein Zustand der Zeit geschildert, in dem sich besonders die Gegenwart manifestiert, weil durch die vage Perspektive und durch die vorübergehende schmerzvolle Unerreichbarkeit der Zukunft gerade die Zukunft die Gegenwart belastet und verschließt (vgl. Andruchovyč 2004: 19). Dabei ist man vom Großen Teich umgeben und die Schwankungen des Schiffs verursachen Übelkeit. Ein Witzbold meinte, man solle also in den Himmel schauen (vgl. ebd.). Meines Erachtens betonen diese ironischen Anspielungen, dass Stasiuks Meeresmetaphorik als eine Komponente der besonders auf die Gegenwart fixierten und unveränderbaren Ewigkeit Ost- und Mitteleuropas gilt. Andruchovyč deutet auf ein anderes, ebenfalls auf das ‚nasse Element‘ bezogenes Symbol hin: Er bedient sich eines konkreten geographischen Objekts, um die diskursive Rolle eines fließenden Gewässers zu betonen – es handelt sich um die Donau. Der Fluss ist durch die sichtbaren Ufer eingeschränkt, und dennoch sei seine Diskursivität umfangreicher: Durch ihre geopolitische Lage wird die Donau somit zu ‚Zeit, Ewigkeit, Geschichte, Mythologie, unserem Sein‘ (ebd.: 24).

Als ein Gegen-Pendant der Meeresmetaphorik Stasiuks gilt darüber hinaus bei Andruchovyč die Metapher des Zuges. In den Jahren 1944-1945 reisen mit dem Zug Vertriebene – der Vater und die Großmutter Andruchovyčs sind dabei. Diese Reise wird nicht zu einem fatalen Ereignis. Der Zug irrt zwar durch Ostmitteleuropa, aber in ihm spielt sich ein Leben *en miniature* ab (vgl. ebd.: 43-54). Die Metapher des Zuges verkörpert Andruchovyčs bewegliches Gedankengut im europäischen Kontext. Es wird zwar vermutet, dass der Zug zur Trägheit neigt (vgl. Andruchovyč 2004: 47), aber schließlich wird die Reise nach dem Motto *Jedem das Seine* beendet und eine neue Etappe von Kroutvors *história* und zugleich auch *historka* fängt an. Der Vater und die Großmutter kehren in die UdSSR zurück:

[...] комендатури, вокзали, воші, черги за перепустками – і катастрофічне меншання днів та згортання Європи. [...] і так закінчилася ця абсурдна втеча з Єгипту, подорож у майбутнє й назад. (Andruchovyč 2009: 293)

[...] Kommandanturen, Bahnhöfe, Flöhe, Schlangestehen für Reisepapiere – und katastrophal schrumpfte und verschwand in der Ferne Europa. [...] und so endete diese absurde Flucht aus Ägypten, eine Reise in die Zukunft und zurück. (Andruchovyč 2004: 53)

Als eine weitere Ebene der ideologischen Auseinandersetzung mit Stasiuk kann darüber hinaus Andruchovyčs Bericht über eine der vielen Ost-West-Tagungen betrachtet werden. An diesen hat der Autor seit Anfang der 1990er Jahre regelmäßig teilgenommen. Die anekdotisch schildernd wiedergegebene Polemik fing mit dem Beitrag eines schwedischen Wissenschaftlers an, dessen Meinung nach die „glücklichen Gesellschaften“ keine Geschichte brauchen. Die „unglücklichen Gesellschaften“ werden dagegen von der Geschichte gestillt, um sich selbst eine Rechtfertigung der eigenen Hilflosigkeit bereitzustellen. Man solle dem heutigen Tag und der bestehenden Wirklichkeit die Stirn bieten – so versuchte eine andere Teilnehmerin die Gäste zu überzeugen. Die Diskussion ging weiter: Die Vertreter der „unglücklichen Gesellschaften“ argumentierten damit, dass die Geschichte im sozialistischen System zu einer „reinen Perforation“ geworden sei und erst rekonstruiert werden müsse. Die Anderen antworteten, dass die Geschichte immer reduktionistisch wird – oft nationalistisch reduktionistisch. Reduktionistisch zu sein, heißt, sich der konsum-hedonistischen Werte preiszugeben – so die Erwiderung der „Unglücklichen“. Ihr solltet durch die geschichtlich geprägte xenophobe Haltung keine neue Mauer hochziehen – so die „Glücklichen“ (vgl. ebd.: 25f).

Im Kontext von Stasiuks Sophismen lässt sich jedoch sagen, dass ein derartiger, manchmal bissiger Bericht dem ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘ dient – dies wird von der humorvollen anekdotischen Pointe unterstützt. Es wird nämlich mitgeteilt, dass kurz vor dem Abendbrot der älteste Teilnehmer über die geistige Bereicherung durch Meinungsunterschiede sprach und ein gewisser Moskauer Radikaler die Damen gebissen hat, um dabei zu zeigen, dass keine Einheit im europäischen bzw. euroasiatischen Kontext möglich sei (vgl. ebd.: 28).

Auch diese Anekdote lässt sich als eine verschleierte Anspielung auf Stasiuks Indolenz-Philosophie ablesen. Literarisch kohärent und knapp kalkuliert setzt sich Stasiuk durch sein Lob einer Hilflosigkeit mit der Gegenwart auseinander, um durch einen derartigen *status quo* die ost- und mitteleuropäische Identität überdauern zu lassen.

## V. Jurij Andruchovyčs ost- und mitteleuropäische Ideenwelt

### V.1. Ein Weg durch die städtischen Schauplätze Andruchovyčs

#### V.1.1. Moskau und Venedig: Ekel, Genuss und Prinzipien einer Doppelcodierung

In diesem Kapitel werden zunächst die Orte Moskau und Venedig aus Andruchovyčs Romanen *Moscoviada* (*Московиада*, 1993, dt. 2006) und *Perversion* (*Перверзія*, 1996, dt. 2011) erschlossen. Durch die städtischen Schauplätze soll der durch die europäische Kultur vermittelte Zugang zu Ost- und Mitteleuropa deutlicher vorgestellt werden. Den Weg durch die beiden Städte sollen zwei ästhetische Grundbegriffe weisen, nämlich Ekel und Genuss. Somit erweitere ich das begriffsästhetische Repertoire dieser Arbeit um zwei weitere Kategorien, die anthropologisch die Arten der Reaktion auf die Wirklichkeit und die Befindlichkeit des Subjekts veranschaulichen. Durch den Ekel und den Genuss wird die Wahrnehmung der besagten Städte relativiert und ein anderer Zugang zu Andruchovyčs Philosophie der Mitte Europas signalisiert bzw. gewiesen.

Mit dem Urbanismus befassen sich Städteplaner, Architekten und Soziologen. In der Schnittmenge von Funktionalismen und Formen der Vergesellschaftung situiert sich die Ästhetik mit ihrer Betonung der menschlichen Wahrnehmung. Ekel und Genuss können im Kontext meiner Ausführungen als Zeichen einer Doppelcodierung betrachtet werden. Welche Auswirkung dies hat und wie sich das mit der Verflüssigung von *low culture* und *high culture* verbindet, wird im Verlauf des Kapitels erwogen. Die Doppelcodierung ist eine Design- bzw. – auf die Literatur übertragen – eine Erzähl- und Darstellungsart oder auch eine Fragerichtung, die sich, stilgeschichtlich betrachtet, aus der postmodernen Architektur ableitet. Ambivalenz und Doppelcodierung sind zugleich diejenigen Kriterien, nach denen die Sprache der Architektur und nachfolgend der Status der urbanen Existenz als einer bestimmten Lebensform bewertet werden kann (vgl. Paetzold 2005: 281f).

Andruchovyč hat seine Romane nach der Wende 1989 geschrieben, also lange nach dem Eintreten der Industrialisierung und nach der Ära der urbanen Experimente der Sowjetunion. Er nimmt Abschied von den modernen Stadt-Utopien. Dies aber nicht im (in diesem Kontext denkbaren) Sinne einer postmodernen Neubelebung der Naturästhetik mit dem gleichzeitigen Schwerpunkt auf Ökologie (vgl. ebd.), sondern im Sinne der seinen beiden Stadt-Schauplätzen innewohnenden Entfremdung – einer Entfremdung, die über eine bestimmte Mixtur aus Ekel und Genuss vermittelt wird. Der Ekel taucht – wenig überraschend – überwiegend in Bezug auf

Moskau auf, der Genuss in Bezug auf Venedig. Das ist ein Automatismus im östlich-westlichen Kontext, speziell aus mitteleuropäischer Sicht.

Es stellt sich aber die Frage, ob und inwiefern Andruchovyč Elemente einer erneuerten Stadt-Wahrnehmung in seine Romane einfließen lässt und wie sich das auf sein Konzept Ost- und Mitteleuropa auswirkt. Mit Moskau und Venedig, die in sehr kurzem zeitlichem Abstand zu Schauplätzen seiner Romane wurden, trägt Andruchovyč dem Leser eine interessante kultursemiotische Entzifferungsarbeit auf. Er wählt zwei Städte, deren historische Perspektiven vollkommen unterschiedlich sind. Moskau und Venedig sind allenfalls durch eine gewisse Anmaßung miteinander verwandt: In Moskau hängt diese Anmaßung mit der hauptstädtischen Schau-fensterrolle und mit dem ontologisch einer Megalopolis ähnlichen Status zusammen, Venedig nimmt sich diese Haltung aufgrund seiner Vergangenheit als Hauptstadt eines See-Imperiums heraus. Jedenfalls wurden Moskau und Venedig in ihren Ländern zu ‚Inselstädten‘. Zunächst zu Moskau: Seit dem 12. Jahrhundert als eine Holz-Festung gewachsen, wurde es durch den Brand 1812 vernichtet, was den raschen klassizistischen Neustart mit breiten Prachtstraßen und großen Plätzen ermöglichte. Nach der Oktober-Revolution wurde die Stadt von der Arbeiterklasse und den Industriebetrieben kolonisiert. Die Realien der totalitären Propaganda haben die Rolle der Identifikationsfläche ‚Moskau‘ deutlich verstärkt. Bis in die 1930er Jahre wurde Moskau noch unter dem Druck träumerischer Urbanisierungsprojekte neu gestaltet. Die Urbanisierung wurde nach dem Sieg 1945 fortgesetzt – jetzt mit Schwerpunkt auf eine psychologische Auswirkung. Hier kam mit den sieben Hochhäusern im Empire-Stil zum Beispiel der ‚Personenkult‘ Stalins zur Geltung (vgl. Karger 1997: 11-52).

Im Unterschied zu Moskau ist Venedig eine der Städte, wo die Vergangenheit und die Gegenwart friedlich miteinander koexistieren bzw. infolge des Nostalgie-Tourismus die Vergangenheit als ein luxuriöses Capriccio die Oberhand gewinnt. Dies erhält unter anderem die Form des zurechtgemachten Stadtzentrums, das wie ein Museumsexponat konserviert und gefeiert wird. Eine solche historische Kontinuität war in Osteuropa zumindest seit Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur Wende nicht möglich. Venedig wurde überwiegend von Naturkatastrophen, wie zum Beispiel vom Hochwasser, bedroht; die Planungs-Visionäre des 20. Jahrhunderts haben jedoch die Stadt als solche unbehelligt gelassen. Venedig ist zugleich ein Inbegriff der europäischen Neuzeit, und zwar als ein Inkubationsort jener frühzeitlichen Neugierde Marco Polos. Daraus ergibt sich das Bild einer Kolonialmacht oder eines Seereiches und seiner Ost-West-Exotik mit einer Reihe wirtschaftlich gebändigter Völker (hier unter anderem Türken, Dalmatiner, Albaner). In der Lagune war man geborgen, obwohl die Bebauung der verstreuten

kleinen Inseln Schwierigkeiten bereitete. An politischer Bedeutung verlor Venedig im 16. Jahrhundert, seitdem erlebt die Stadt aber immer wieder einen Aufstieg als ein Kulturzentrum. Industrialisiert wurden die Häfen Venedigs erst im Ersten Weltkrieg, als es als ein strategischer Ort erkannt wurde (vgl. Peter 1995: 8-16).

Diese beiden historischen Perspektiven können vor dem Hintergrund der gängigen urbanen Paradigmata diskutiert werden. Venedig wird als ein Beispiel für die barocke Planung gelten. Diese sorgte für den zeremoniellen Zuschnitt mit einer Anhäufung ästhetischer Objekte im Zentrum. Denn: „Deren [des Okzidents] Dichotomien von Tiefe und Oberfläche, von Wahrheit und Schein, von Zentrum und Peripherie hatten sich urbanistisch in einem »vollen« Zentrum niedergeschlagen“ (Paetzold 2005: 282). Le Corbusier hat für diese Art von Planung die Metapher eines im Zickzack laufenden Esels benutzt. Le Corbusiers drei ästhetische Richtlinien lauteten: Einförmigkeit in den Details, eine Prise Chaos und, als eine Folge dieser beiden Komponenten, die „Stadt als Symphonie“. Genau diese Formel war die unterschwellige Richtlinie für die alten „Kunststädte“ wie Venedig – nur mit einem Unterschied: Dass sie sich noch nicht restlos dem (neuen) Menschen und seiner überdurchschnittlichen Neigung zur Klarheit fügen. Denn dieser Punkt ist erst mit der Stadt der Moderne erreicht: Die moderne Stadt-Symphonie wird durch industrielle Reproduzierbarkeit erreicht, was eine Brechung der historischen Kontinuität bedeutet. Le Corbusiers avantgardistische Vorstellungen sind mit denen der utopischen Sozialisten verwandt, wobei letztere ausdrücklich auf eine neue Gesellschaftsordnung hinauswollten. Zwar sind die urbanen Projekte und die einzelnen Gebäude erneut bzw. stärker ästhetisch aufgeladen, aber die ästhetische Funktion wird in der Serialität eingefangen: Die Tortürme, mit denen Stalin Moskau einfasst, fungieren als alltägliche Orientierungspunkte für die Ideologie (vgl. ebd.: 281-293).<sup>60</sup>

Moskau wird konsequent dem sozialistisch-modernen und Venedig dem barocken Stadt-Raum-Ordnungs-Paradigma zugeordnet. Was passiert mit diesen Paradigmata in *Moscoviada* und *Per-  
version*? Um diese Frage zu beantworten, müssen zunächst die Richtlinien der Ekel-Genuss-Doppelcodierung nachgezeichnet werden. Andruchovyčs Verquickung von Erkenntnis und Ekel spiegelt eine (Selbst-)Zerstörung der illusorischen Ordnung und der schönen Form wider. Die Schnittmenge von Kunst und Ekel hat eine durchaus antizivilisatorische Dimension, und diese Dimension wurde besonders stark durch den Aufstieg der Großstadt bekräftigt. Darüber

<sup>60</sup> Um Andruchovyč direkt das Wort zu erteilen: „Місто більшовицького ампіру [...], націлене в небо закам’янілих гігантів.“ (2000: 57), was heißt: „Stadt der bolschewistischen Empirie [...], wo die Spitzen von versteinerten Giganten den Himmel ins Visier nehmen“ (Andruchovyč 2006: 90).

hinaus werden zur Quelle des Ekels alle Übergangszustände, d.h. diejenigen, die eine Auflösung der Form durchlaufen und somit einen ‚Anschein von Leben‘ suggerieren. Oft wird eine derartige Zwischenform mit dem postmortalen Leben in Verbindung gebracht. Hier taucht eine Faszination für die Verwesung und den Zerfall auf. Aus diesen Zügen entwickelt sich eine Poetik des Elends bzw. des Hässlichen. Die von Winfried Menninghaus beschriebene Kunstpraxis, die ein Drama des Ekels inszeniert (vgl. Menninghaus 2001: 142f, 152f und 157), ist in den Romanen Andruchovyčs weitgehend eingelöst.

Als deutlich ältere Kategorie der Rezeptionsästhetik verspricht der Genuss dagegen Integrität: Er bewirkt eine Erkenntnis durch ästhetisches Wohlgefallen. Der Genuss strebt danach, über die begriffliche Erkenntnis hinauszureichen. Er will sich nicht nach dem Mechanismus Ursache-Wirkung richten, sondern dem Bedürfnis nach dem ‚Wesentlichen‘ und ‚Verbleibenden‘ gerecht werden. Er bedeutet ein sinnliches und geistiges Vergnügen – und dieses Vergnügen resultiert üblicherweise aus der Vollkommenheit des Schönen. Ein Vergnügen ist aber weniger perspektivisch – denn es verweist auf eine synchrone Empfindung und auf eine Selbstauflösung im ‚Jetzt‘ (vgl. Hufnagel 2002: 709f, 719f).

### V.1.2. Doppelcodierung in *Moscoviada* (1993) und *Перверзія* (1996)

Der Ekel bezieht sich in *Moscoviada* auf die sozialistische Utopie, deren ordnende Serialität nur halbwegs verwirklicht bzw. falsch eingesetzt wurde. Anfang der 1990er Jahre unterliegt der Moskauer *junkspace*, ebenso wie das Imperium und seine Ideologie, einer augenfälligen Verwesung: Die eigene illusorische Ordnung zerfällt. Moskau erfüllt somit schon fast im Übermaß die Voraussetzungen für eine Großstadt, die Ekel im Blick des Betrachters hervorruft. Dem Abschied vom Imperium, der übrigens für Andruchovyč schon 1993 kein wirklicher Abschied war<sup>61</sup>, sind viele Passagen im Roman gewidmet: „[...] в цьому семиповерховому лабіринті

<sup>61</sup> In den Endpassagen des Romans schmieden während einer Gipfelkonferenz die toten Helden und Heldinnen russländischer Geschichte Pläne und Szenarien für die Fortführung des Imperiums. Diese gingen in den Jahren 1993-2014 in Erfüllung – dies lässt sich behaupten, wenn man *Moscoviada*-Zeilen über die erträumte Unabhängigkeit liest, die den ehemaligen Sowjetrepubliken gnädig geschenkt wird. Gleichzeitig aber wird ihnen beigebracht, wie man „Referenden“ – Marionetten an der Macht in den ehemaligen UdSSR-Staaten – gewinnt (vgl. Andruchovyč 2006: 198). Hier darüber hinaus das besonders heute aktuelle Zitat aus *Moscoviada*:

Імперія міняла свою зміїну шкіру, переглядала звичні тоталітарні уявлення, дискутувала, імітувала зміни законів та життєвого укладу, імпровізувала на тему ієрархії вартостей. Імперія заgravала зі свободою, гадаючи, що таким чином збереже оновленою саму себе. Але міняти шкіри було не варто. Вона виявилася єдиною. (Andruchovyč 2000: 22)

Das Imperium häutete sich wie eine Schlange, überdachte die gewohnten totalitären Vorstellungen, diskutierte, mimte Gesetzesänderungen und seine neue Lebensweise, improvisierte über das Thema Wertehierarchie. In der Annahme, auf diese Weise sein erneutes Ich bewahren zu

посеред жакної столиці, у загниваючому серці напівіснуючої імперії“ (Andruchovyč 2000: 18)<sup>62</sup> – sagt der Protagonist Otto von F. an einer Stelle von *Moskoviada*. An einer anderen beklagt er sich explizit: „Воно вміє тільки пожирати, це місто забльованих подвір'їв [...]. Це місто втрат“ (ebd.: 57).<sup>63</sup> In *Perversion* hingegen bezieht sich der Genuss auf Venedig auf dem Gebiet der kitschigen sinnlichen Erreichbarkeit schöner Dinge, die von der Tourismusindustrie hergestellt werden. Folgendes Zitat zeigt es: „Кілька тижнів тому мій приятель, досить знаний художник Богдан Бр. повернувся з майже піврічного стажування у Венеції, де його навчали любові до старих предметів і молодого вина“ (Andruchovyč 2000a: 20f).<sup>64</sup>

Betrachten wir zunächst diejenigen Momente in den beiden Romanen, in denen der Ekel und der Genuss in ‚reiner‘, d.h. einfach und deutlich lesbarer Gestalt zur Geltung kommen – das gescheiterte modern-sozialistische Paradigma bedeutet hier schlicht eine Entfremdung, das alte und edle Venedig dagegen eine, wenn auch momentane, Linderung und Verwurzelung. Beide Romane können unter anderem als Aufzeichnungen des städtischen Flanierens zweier ukrainischer Dichter betrachtet werden: Otto von F. in Moskau und Stach Perfec'kyj in Venedig. Das Flanieren ist übrigens in der ‚Stadt eines Esels‘ genauso verzweifelt und zwecklos wie das Flanieren in einer Stadt der halbwegs und liederlich durchgesetzten Serialität. Die Protagonisten der beiden Romanen müssen morgens erst einmal wach werden. Beide wachen mit Schwierigkeiten und inmitten vom Trübsinn auf:

Otto von F.:

[...] з вікна бачиш московські дахи, безрадісні тополинні алеї, Останкінської телевежі не бачиш – її видно з кімнат, розташованих по другий бік коридору, – але близька її присутність відчувається щохвилини; випромінює щось дуже снодійне, віруси млявості та апатії, тому вранці ніяк не можеш прокинутися [...] Спиш самовіддано, найчастіше до одинадцятої [...]. (Andruchovyč 2000: 5)

[...] vor dem Fenster die Dächer Moskaus und freudlose Pappelalleen; den Fernsehturm von Ostankino sieht man nur von den Zimmern auf der anderen Seite – aber du spürst seine Nähe; er strahlt etwas Einschläferndes aus, Viren der Kraftlosigkeit und Apathie, deswegen wachst du morgen einfach nicht auf [...]. Du schläfst hingebungsvoll, meistens bis elf [...]. (Andruchovyč 2006: 7)

Stach Perfec'kyj:

können, flirtete das Imperium mit der Freiheit. Aber es war ein Fehler, die Haut wechseln zu wollen. Die weggeworfene war, wie sich zeigte, die einzige gewesen. (Andruchovyč 2006: 34)

<sup>62</sup> „[...] in diesem siebenstöckigen Labyrinth mitten in der schrecklichen Hauptstadt, im von Fäulnis befallenen Herzen des nur noch halb existierenden Imperiums.“ (Andruchovyč 2006: 28)

<sup>63</sup> „Sie kann nur fressen, diese Stadt der vollgekotzten Hinterhöfe [...]. Stadt der Verluste.“ (Andruchovyč 2006 90)

<sup>64</sup> „Vor einigen Wochen kehrte mein Freund Bohdan Br. von einem fast sechsmonatigen Venedigaufenthalt zurück, wo man ihn alte Dinge und jungen Wein lieben lehrte.“ (Andruchovyč 2011: 21)

Я прокинувся від навколишнього ранку з таким жалем і смутком усередині, що вже навіть розплющивши очі, довго залишався непорушним [...].

A все ж порятунок є: треба лише встати з ліжка і жити далі. Completo ранкових процедур, ванна з рожевого каменю (абіссинського? мавританського?), рушники, що бидь-коли зберігають запахи лілей і помаранчів [...], оживання Великого Каналу під вікнами, переходи з мінору в мажор і навпаки [...]. (Andruchovyč 2000a: 52 und 54)

Ich wachte vom mich umgebenden Morgen auf, so voller Trauer und Bedauern, dass ich, ohne die Augen zu öffnen, noch lange reglos liegen blieb [...].

Aber es gibt eine Rettung: Ich muss nur aufstehen und weiterleben. Die morgendlichen Prozeduren completo, das Bad aus rosa Stein (abessinisch? mauretanisch?), Handtücher, die ihren Lilien- und Orangenduft nie verlieren [...], das Erwachen des Canal Grande unter dem Fenster, Übergänge von Moll nach Dur und umgekehrt [...]. (Andruchovyč 2011: 57 und 60)

Diese Ekel-Genuss-Achse durchzieht beide Romane. Im ‚Fall Moskau‘ werden die Bauqualität und ihre psychologische Wirkung immer wieder angesprochen. Ausführlich wird in dieser Hinsicht das Wohnheim dargestellt, dessen Lärm Otto von F. am frühen Morgen aus dem Halbschlaf reißt: „У нерозривній діалектичній єдності з голосами перебувають і запахи [...]“ (Andruchovyč 2000: 6).<sup>65</sup> Darüber hinaus taucht zum Beispiel auch eine Bierbar auf: „[...] якась незбагненна конструкція [...], щось наче ангар посеред великого азійського пустиря [...]. Ангар для пияків. Звідси вони вилітають на бойові чергування“ (ebd.: 26f).<sup>66</sup> Die besagte Achse wird bekräftigt von kontrapunktischen Schilderungen der Sehnsüchte nach einer kontinuierlich zunehmenden Stadt-Symphonie, beladen von wenig drastischen Assoziationen bzw. von Gemütlichkeit einer nostalgischen Mythologie:

[...] поплівшиися у хвості за старими галичанськими уявленнями, що пивбар – це обов’язково затишна і суха печера на старовинній брукованій вуличці, де на вивісці симпатичний Чортик із округлим від зловживань кендюшком [...]. (Andruchovyč 2000: ebd.)

Als alter Galizianer [...] hast du dir eine Bierbar immer als eine gemütliche und trockene Höhle in einer altertümlichen gepflasterten Straße vorgestellt, ein sympathisches Teufelchen mit wohlgerundetem Bauch auf dem Aushängeschild [...]. (Andruchovyč 2006: 41)

Als direkter Widerpart zu Andruchovyčs Schilderungen von Moskau lassen sich seine Venedig-Bilder in *Perversion* lesen. Hier funktioniert die Bekräftigung der ‚reinen‘ Ekel-Genuss-Achse dadurch, dass sogar Vernichtung und Zerfall zur Quelle des Genusses werden können:

Після нічного містралю Венеція споравді виглядала свіжо сотвореною [...]. Небеса були чисті й великі, ясні будівлі віддзеркалювались у водах каналу [...]. Нічний вітер, щоправда, наробив у місті деякої шкоди, [...]. Однак найголовніше – він підняв воду і суттєво оновив її, розігнавши убесь бруд попереднього часу. (Andruchovyč 2000a: 251)

<sup>65</sup> „Eine unauflösliche dialektische Einheit mit den Stimmen bilden die Gerüche [...]“ (Andruchovyč 2006: 9)

<sup>66</sup> „[...] eine unbegreifliche Konstruktion [...], eine Art Hangar in der großen asiatischen Steppe [...]. Ein Hangar für Säufer. Hier starten sie zu ihren Kampfeinsätzen.“ (Andruchovyč 2006: 41f)

Nach dem nächtlichen Mistral sah Venedig wirklich wie neu erschaffen aus [...]. Die Himmel waren groß und rein, die hellen Gebäude spiegelten sich in den Wassern des Kanals [...]. Der nächtliche Sturm hatte in der Stadt allerdings auch Schäden verursacht [...]. Vor allem aber hatte er das Wasser steigen lassen und es erneuert, also den ganzen Dreck der vorangegangenen Zeit hinweggespült. (Andruchovyč 2011: 288)

Diese Ekel-Genuss-Achse oder, genauer gesagt, die ‚reine‘ Einordnung von Ekel und Genuss existiert ausschließlich an der Oberfläche. Diese Oberfläche lässt sich aber durchdringen, wenn die Prinzipien der Doppelcodierung in beiden Romanen beachtet werden. Die Frage wäre, auf welche Weise und an welchen Stellen der Automatismus der Ekel-Genuss-Achse zu wirken aufhört. In *Moscoviada* findet der Autor einen Ausweg aus der Ekel-Spirale durch die geopoetischen Einschübe. In der Geopoetik wird die nach der Wende neu erwachende „Lust am Lesen, Interpretieren und Entwerfen [...] einer fiktiven Landeskunde“ (Marszałek/Sasse 2010: 7) betont. In *Moscoviada* wird diese <fiktive Landeskunde> zum ‚fiktiven Urbanismus‘. Otto von F. hält es an der Oberfläche Moskaus nicht aus, verlässt den durch das Prisma des Ekels fiktionallisierten Raum und steigt hinunter in den Untergrund der Stadt. Er verfolgt einen Taschendieb, der ihm das Ticket für seinen Rückflug in die Ukraine gestohlen hat. Von seinem Verfolger bedrängt, stürzt der Dieb in eine Abwassergrube und ertrinkt in den Moskauer Exkrementen. Die Szene kann als Höhepunkt der Ekel-Linie im Roman gesehen werden. Nach diesem Tod fängt für Otto von F. eine phantasmagorische Wanderung in der Moskauer Unterwelt an. Dem Protagonisten begegnen folgende Bilder:

Цікаво, в якому співвідношенні за рівнями розташування перебувають у Москві метро та каналізація? Що від чого вище? Чи вони утворюють якесь єдине й неподільне ціле? Бо імперські архітектори полюбили всілякі такі штучки. Кажуть, ніби тут є ціле відгалуження метро, що було призначене тільки для Сталіна. [...]  
Коля метро, якою возили Сталіна! Катівні з прозорими стінами! А бананових плантацій для верхівки чека не було? [...] Басейнів, гаражів, ресторанів, аеродромів? [...] Акваріумів з дельфінами й крокодилами [...]. (Andruchovyč 2000: 87)

In welchem Verhältnis sich in Moskau wohl Metro und Kanalisation zueinander befinden? Liegen sie übereinander? Oder bilden sie ein einziges, unteilbares Ganzes? Die Architekten des Imperiums lieben ja solche Kunststückchen. Es soll hier eine ganze Metrolinie geben, die nur für Stalin bestimmt war. [...]

Metrogleise, auf denen Stalin fuhr! Folterkammern mit durchsichtigen Wänden! Und Bananenplantagen für die Tscheka-Führung hat es wohl auch gegeben? [...] Schwimmbäder, einen Fuhrpark, Restaurants, Flugplätze? [...] Aquarien mit Delphinen und Krokodilen [...]. (Andruchovyč 2006: 137f)

Die Geopoetik vermittelt den Genuss. Die Parteisekretäre genießen in der Unterwelt Moskaus einen exotischen Luxus. Es ergibt sich somit die beiläufige Frage, warum in der Welt Andruchovyčs überwiegend der Luxus zur Quelle eines Genusses werden kann. Der Luxus kann als ein

gesellschaftliches Phänomen unter unzähligen Aspekten ausgenommen werden: Abgesehen zunächst von der moralisch-theologischen Wahrnehmung genießt der Luxus als ein Bezugspunkt einen besonderen Status in der Wissenschaft von den schönen Künsten. Insofern wird über den „Leseluxus“, über den Luxus der Autonomie bzw. Autarkie der Kunst, über die Ornamentik der textuellen Aussage, über die Verbindungen zwischen dem Luxus und der Phantasie gesprochen (vgl. Bergengruen/Weder 2011: 17-26). Der Luxus (lat. üppige Fruchtbarkeit) musste einen in seinen Mechanismen ähnlichen Weg zurücklegen wie die *acedia* – bis zur Frühen Neuzeit wahrgenommen als der Verwandte einer Todsünde (*luxuria* – Wollust, Unkeuschheit), wurde er dann im 17. Jahrhundert durch die sich neu etablierenden Wirtschaftsverhältnisse aufgewertet, d.h. als einer der Beweggründe für den Fortschritt und somit für eine intensiviertere Menschenaktivität und selbstverständlich für die Prosperität anerkannt (vgl. Bergengruen/Weder 2011: 9). Die Milderung der Wahrnehmung der *luxuria* erfolgte also im Namen des Fortschritts und Erfindungsgeistes – somit wird *luxuria* zur Kehrseite der *acedia*, die doch gerade als ein Linderungsmittel gegen das Leiden angesichts des Fortschritts galt. Diese beiden Prozesse schildern jedenfalls die moderne Entzweiung der ökonomischen und moralisch-theologischen Perspektive.

Der Luxus als ein gesellschaftliches Phänomen unterliegt dem Prinzip des Überflusses. In der Debatte zu diesem Phänomen wird betont, dass die Luxuswaren vermehrt in Zeiten der Krise produziert und konsumiert werden. Dies hat verschiedene Gründe: Die Reichen verarmen in der Wirtschaftskrise insofern nicht, als sie auf die Luxusgüter verzichten müssten. In einem dekadenten Drang, der angesichts jeder Krise sich herauskristallisieren mag, neigen sie sogar dazu, mehr Luxuswaren zu konsumieren. Einen besonderen Status hat der Luxus auch in der Arbeiterklasse, die die Luxusgüter in der Regel produziert, diese Güter zugleich begehrt und sich auch manchmal um jeden Preis verschafft (es reicht, sich den heutigen ‚Markenkult‘ anzuschauen). Laut einer menschenrechtsphilosophischen Erörterung aus dem 18. Jahrhundert bildet die Bewahrung und Herstellung des Luxus eine moralisch höhere existenzielle Art und Weise des Reichtums als die Philanthropie – so wird den Armen auf Dauer eine Beschäftigung ermöglicht (vgl. 10).

Im sozialistischen System wurde der Bevölkerung der Zugriff auf die Luxusgüter verweigert (desto gieriger wurde die Gesellschaft nach ihnen nach der Wende). Die Luxus-Existenz der reichen Parteisekretäre war nicht offiziell gehalten, sie hatte beinahe einige Samisdat-Züge. Somit konnte sie zur Quelle eines märchenhaften Mythos werden. Dieser Luxus brachte Gewinne ein und verschaffte Arbeitsplätze, obwohl er im Untergrund existierte, d.h. obwohl es

ihn offiziell nicht gab. Diese Züge schildert Andruchovyč durch seine Figurationen des Moskauer Untergrundes. Der Luxus im sozialistischen System wurde weder zum allgemein erkannten Ansporn für die ökonomische Vitalität, noch war er in der Propaganda-Öffentlichkeit ein Zeichen des dekadenten Konsums. Nichtsdestoweniger erfüllte er eine Rolle in der Gesellschaft – er entfachte eine Phantasie. Dieser Zustand einer Nicht-Existenz, in der die für den Luxus prägnante Ostentation entfiel, relativierte vollkommen das Überflüssige.

Die Geopoetik paart sich in *Moscoviada* jedoch auch mit dem Ekel. Es kommt dazu in Form einer *urban legend*, eines *faktoids*, also eines Phänomens, das der Soziologie des 20. Jahrhunderts gut bekannt ist. Otto von F. erinnert sich an die Gerüchte, die längst in Moskau umgehen, die Moskauer Unterwelt sei von aggressiven Ratten in der Größe von Hunden bewohnt. Dieses Motiv korrespondiert mit der alten Vorstellung, die das Ekel-Paradigma in der Kunst auch eingeleitet hat. Es handelt sich um das Motiv der ‚Umkehrung‘ der Stadt Paris, „so dass das Unterste zu oberst käme [...] auch die lichtscheuen Thiere [...], die von Verwesung leben“ (zit. nach Menninghaus 2001: 153).

Eine Erholung vom Ekel verschafft sich Otto von F., indem er sich „bei der zuständigen himmlischen Kanzlei einen Venedig-Traum [bestellt]“ (Andruchovyč 2006: 159). Derartige Anspielungen kündigen die Wanderung des literarischen Alter Ego in Richtung Westen bzw. die Kontinuität zwischen den Protagonisten Otto von F. und Stach Perfec’kyj an. Was aber reißt die Stadt Venedig aus der Genuss-Spirale? Um die Frage direkt zu beantworten: der Tod.<sup>67</sup> Es

<sup>67</sup> Zum intertextuellen Verhältnis zwischen Andruchovyčs und Thomas Manns Venedig vgl. Martyniuk. Der Beitrag nimmt als seine Vorlage drei Werke verschiedener Nationalliteraturen: *Der Tod in Venedig* (1911), Sławomir Mrożeks (1930-2013) Erzählung „Moniza Clavier“ (1967) und *Perversion*. Zeitlich umfassen diese Werke knapp ein Jahrhundert, räumlich situiert Martyniuk sie „auf einem Vektor, der Europa von West nach Ost durchschneidet“ (ebd.). Da die Reise nach Venedig jeweils eine fatale Dimension annimmt, fragt der ukrainische Forscher nach der *mentalen* Reise zum legendären Ort auf dem Wasser. Die intertextuellen Beziehungen zum Werk Thomas Manns werden somit in Anlehnung an zwei Motive ermittelt: das Motiv der Reise und das Motiv der Liebe. Das Motiv der Reise wird anhand einer Klassifikation der vier „Geschichtentypen der mitteleuropäischen Literatur“ ausgearbeitet. Diese hat Andruchovyč in seinem Buch *Das Geheimnis (Тасмниця. Замість роману, 2007, dt. 2008)* dargelegt. Drei von ihnen untersucht Martyniuk: die Rückkehr als Suche, die Rückkehr als Suche nach den Wurzeln und die Rückkehr als das Sich-Abtrennen von den Wurzeln. Die Grundlage dafür ist eine phantasievolle Vorstellung der Stadt als einer ontologischen Kategorie. Die Stadt in den Werken Andruchovyčs – sei es Lemberg, sei es Venedig – ist eine Plattform für das Parallele bzw. eine Einladung zum privaten und öffentlichen Geheimnisvollen. Dieses Parallele wird auf der Grundlage der „atomisierten europäischen Steine“ aufgebaut (vgl. ebd.). Stach Perfec’kyj erscheint in diesem Kontext als eine Figur, die durch einen Karneval – durch die „Festival-Zone“ der neusten ukrainischen Geschichte – an die Oberfläche des kulturellen Lebens gehoben wurde. Venedig eignet sich perfekt zum Kultivieren derartiger Zustände und Prozesse. Als Handlungsvorlage eignet sich dazu genauso gut der Orpheus-Mythos. Die Verbindung jener beiden Vorlagen – Venedig und Orpheus-Mythos – resultiert laut Martyniuk in *Perversion* in einem solchen Geschichtentyp, der das Motiv der Rückkehr als eine Rückkehr in die Vergangenheit aufwertet. Zugleich erfolgt durch den Identitätsverlust und den Tod eine Befreiung von der Vergangenheit (vgl. Martyniuk).

ist ein vielschichtiger Tod: Auf der einen Seite ist es der angebliche Tod Perfec'kyjs „im von salzigen Dämpfen und jahrhundertealter Kultur durchtränkten Venedig“ (Andruchovyč 2011: 12), auf der anderen Seite ist es der Tod der Stadt selbst, welcher auf zwei Ebenen sich abhebt. Es ist in erster Reihe der organische Tod. Es wird an mehreren Stellen im Roman die Tatsache erwähnt, die Stadt versinke im Meer, dass das urbane Experiment nicht mehr fortgeführt werden kann (vgl. z.B. ebd.: 52, 135). Der andere Tod Venedigs spielt sich auf der geistigen Ebene ab. Stach Perfec'kyj nimmt in Venedig an einer wissenschaftlichen Konferenz zum Thema „Postkarnevalistischer Irrsinn der Welt: Was dräut am Horizont?“ teil. Der Karneval als ein Inbegriff des Genusses verurteilt Venedig zum Tod. Der Genuss begegnet also nicht direkt dem Ekel, wird nicht von diesem unterbrochen: Der Genuss löst sich im Tod selbst auf. Hintergrund dafür ist die Tatsache, dass dieser Genuss von der kommerzialisierten Kultur und dem Luxus nicht abzutrennen sei. Der Luxus enthüllt hier sein zum Teil grausames, postmodernes Gesicht – etwa jenes, das zur Vorlage solcher Filme wie *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) von Luis Buñuel oder *Das große Fressen* (*La Grande Bouffe*, 1973) von Marco Ferreri (1928-1997) diene. Die Protagonisten Ferreris verabreden sich zu einem bürgerlich schicken ‚gastronomischen Seminar‘. Der Verzehr soll direkt zum Tod führen. Kohelets biblisches Motiv des Windhauchs (*Vanitas*) – das Motiv des Todes, der sich unter der Maske des Schönen versteckt, wird hier in Form der Selbstvernichtung inmitten des animalischen Konsums in Beschlag genommen. Durch das ‚gastronomische Seminar‘ wird die Zerstreuung des menschlichen Sinns medialisiert (vgl. Miczka 1992: 30). Die Erklärung für diese Verquickung gibt in *Perversion* der uralte Vorsitzende der Stiftung La Morte di Venezia wieder, welche die von Perfec'kyj besuchte Konferenz organisiert hat:

Її розпаду вже нічим не зупиниш, бо то – розпад людського в людях (...) <sup>68</sup>. Найпростіше це висловити так: буття позбувається свого віковічного драматизму (...). Люди цілком задоволені тим, як вони живуть. Їм здається, що вони живуть. Їм подобається те, що вони п'ють і їдять, те, в що зодягаються, вони звикли до вільного вибору сексуального партнера чи телевізійного каналу, вони призвичаїлися до зручностей, приємностей, комфорту, ранкової газети і нічного порно (...). Жива кров дедалі повільніше плине в безумовно сонних артеріях. Вона щораз більше блякне і все частіше втрачає своє червоне забарвлення. Лейкемія – так, звається, називається це помарніння? (Andruchovyč 2000a: 65)

Der Verfall der Stadt ist nicht mehr aufzuhalten, denn es handelt sich um den Verfall des Menschlichen im Menschlichen (...). Am besten drückt man es so aus: Das Sein verliert seine ursprüngliche Dramatik (...). Die Menschen sind völlig zufrieden, wie sie leben. Es scheint ihnen, als lebten sie. Ihnen gefällt, was sie essen und trinken, was sie anziehen, sie haben die Gewohnheit, Sexualpartner und Fernsehkanäle frei zu wählen, sind gewöhnt an all die Bequemlichkeiten, Annehmlichkeiten, den Komfort, die Zeitung zum Frühstück und den Porno zur guten Nacht (...). In den zweifellos

<sup>68</sup> Diese Kombination von Klammern und Punkten – als Wiedergabe des ausgeklammerten Textes in der Aussage des Patriarchen – ist ein ‚diakritisches Experiment‘ des Autors.

schläfrigen Arterien fließt das Blut langsamer. Es bleicht und verliert die rote Färbung, Leukämie, glaube ich, heißt dieses Bleichen? (Andruchovyč 2011: 73)

### V.1.3. Die städtischen Schauplätze und das Konstrukt Ost- und Mitteleuropa

An dieser Stelle wird zumindest thesenhaft umrissen, welche Bedeutung die besprochenen Stadt-Ausführungen für Andruchovyčs Philosophie der Mitte Europas haben könnten. Worauf können die beiden städtischen Schauplätze zurückgeführt werden? Und wohin begibt sich Andruchovyč danach? Die beiden Romane ebnen der Identität Ost- und Mitteleuropas je spezifische Wege; erst durch die Doppellektüre der Romane ergibt sich ein Koordinatennetz, in dem sich der Autor auf einen fraglosen Pendelausschlag zum Ekel oder zum Genuss hin *nicht* festlegt. Im Wechselspiel von Ekel und Genuss werden zwei historische Narrative angefochten, die auf der jeweiligen Region laste(te)n.

Einer genauen Erörterung des Obigen wird der Aufsatz von Jean-François Lyotard mit dem Titel „Zone“ dienen. „Zone“ ist dem Band *Postmoderne Moralitäten (Moralités postmodernes, 1993)* zu entnehmen. Der Band mit 15 ‚Geschichten‘ zur Postmoderne widmet sich der Flüchtigkeit und Vielfalt im postmodernen Leben. Dennoch behält der Band die Frage im Blick, was ein ‚gutes Leben‘ sei. Der Flüchtigkeit und Vielfalt folgt die Frage nach dem vermarkteten Lebensangebot, welches sich vieler Ästhetisierungsstrategien bedient. Der Aufsatz „Zone“ spricht viele umfassende Aspekte an. Den Ausgangspunkt bilden die metaphorisch gefassten Vorstädte – diese nehmen die postmoderne *conditio* der Philosophie („Unruhe des Denkens“ – Lyotard 1998: 24) in Anspruch.

Die Zone ist eine Anspielung auf ein Gedicht unter demselben Titel aus Guillaume Apollinaires (1880-1918) Gedichtband *Alkohol (Alcools, 1913)*. Das Gedicht beschäftigt sich mit vielen Erscheinungen einer Grenzmark. Bekanntlich leitet diese eine Poetisierung der Wirklichkeit ein. Die Poetisierung erfolgt durch freie Assoziationen und durch die Fragmentierung – auch eine derartige Fragmentierung, die durch den Bildausschnitt im Lichtspieltheater eines Kinofilmes zustande gebracht wird – „Nun bist du...“ („*Maintenant tu es...*“) – dieser ‚Refrain‘ sagt die Wanderung durch verschiedene städtische Zonen im Gedicht (Paris, Prag, Marseille, Koblenz, Rom, Amsterdam) an (vgl. Apollinaire 1969: 59 und 69). In einer Grenzmark spielt sich auch der Abschied vom *Ancien Monde* ab, welcher auf einer fiebrigen Fabrikstraße stattfindet. Zur Grenzmark wird auch die poetische Begegnung im Himmel – eine Begegnung zwischen Christus, Piloten und Vögeln aus aller Welt. In der Zone, die viele Embleme der *low culture* beinhaltet, erscheinen auch die Migrantinnen (vgl. ebd.: 61).

Für Lyotard spricht die Zone mit den Vorstädten eine Sprache der Klage über das Weder-draußen-noch-drinnen-Leben. Die Klage wird selbstverständlich ans Zentrum und auch gelegentlich vom Zentrum her erhoben, denn nur von dort aus kann sie gehört werden. Hier also ein zusätzliches Beispiel für die Strategie der Doppelcodierung – diesmal ist es eine Doppelcodierung der Zone und des Zentrums: Die Innenstadt-Sprache des Abendlandes<sup>69</sup> ist eine Sprache, die die Suche nach der Form des eigenen Seins zu ihrem Schwerpunkt gemacht hat. Die Überreste dieser konstanten Herausbildung lagern in den Vorstädten. Diese heben die Last einer nie endgültig gegründeten Lebensform – einer Übergangsform, die die unbestimmte Zone umschreibt – so Lyotard (vgl. 1998: 25). Das Zentrum bildet nämlich Lebensformen heraus und vergisst währenddessen oft die Unzulänglichkeit der eigenen Produkte. Diesen Prozessen wird in der Stadt ein Raum gegeben, und so wird das Wohnen einfach zum Denken. Dieses Denken beruht auf dem Abstecken der Grenze zwischen dem Außen und dem Innen. Der Philosoph, der ein derartiges gedankliches Universum bewohnt, ist in die Randzone verbannt worden. Von dort aus versucht er, Einfluss auf das Zentrum auszuüben (vgl. Lyotard 1998: 24).

Die beiden Protagonisten von Andruchovyčs Romanen – die beiden Dichter – können, schon aufgrund ihrer immer wieder betonten ukrainischen, ja randständigen Herkunft, als solche Philosophenfiguren gedeutet werden. Diese Deutung ermöglicht eine Annäherung an Andruchovyčs Philosophie der Mitte Europas. Die beiden für die Kultur Ost- und Mitteleuropas fremden, aber immerhin einflussreichen städtischen Zentren werden durch die oben beschriebenen Ästhetisierungsstrategien im Text vermittelt. Aus östlicher und westlicher Richtung drängen sich an Ost- und Mitteleuropa zwei urbane Paradigmata, die die entsprechenden Narrative vertreten. Die beiden ‚Philosophen‘ weilen in den Zentren der Städte und erheben von dorthier ihre ‚Klagen‘ über den ‚Weder-Noch-Zustand‘ – zum Beispiel in Form der oben ausgeführten Ekel-Genuss-Achse. Beide Protagonisten fliehen endlich in die Richtung ‚Zone‘. Die Handlung des Romans *Zwölf Ringe* ergibt sich aus einer konsequenten Fortführung dieser Auseinandersetzung mit den besagten Narrativen: Sein Schauplatz ist die Bergregion der Huzulen in der südwestlichen Ukraine, am Rande Ostmitteleuropas. Einer der Protagonisten dieses Romans ist der ‚Literat‘ Artur Pepa.

<sup>69</sup> Mit diesem Begriff wird der Begriff Westen nuanciert, d.h. es wird die Begrifflichkeit in die Richtung der *Postcolonial Studies* (*occidens* – die untergehende Sonne) und in die Richtung der deutschen Auffassung der westlichen Zivilisation verlegt (die christliche Auffassung des Abendlandes in den 1950er Jahren, aber auch zum Beispiel die Auffassung, die während des Ersten Weltkriegs entstand und sich dadurch von den anderen westlichen Auffassungen distanzierte, dass sie die liberalen Ideale des Jahres 1789 leugnete – vgl. Davies 1998: 23f).

Betrachten wir diese Fluchtumstände: Die Protagonisten fliehen nach zügellosen Partys, während derer die entsprechenden Narrative zutage gebracht wurden. Otto von F. erreicht am Ende seiner unterirdischen Wanderung einen riesigen Saal, in dem hochgestellte Imperialisten aus vielen geschichtlichen Epochen feiern. Zur Haupttätigkeit dieser Figuren wird *la grande bouffe* – die Figuren sind geblendet von einer Essens-und-Trinkens-Euphorie: „Настільки важливою, життєво необхідною, смертельною була Справа, в ім'я якої вони всі тут пиячили“ (Andruchovyč 2000: 111).<sup>70</sup> Die Sache, in deren Namen gefeiert wird, ist das Überleben des Imperiums. Während der Feier werden die Grundlagen des russisch-imperialen Denkens noch einmal vorgestellt, die Einschätzung der Lage nach dem Zerfall der UdSSR und die Lösungen für die Zukunft besprochen: Russland bildet die Einheit mit seinem Volk, die ganze Welt fürchtet sich vor dem „russischen Lied“ (Andruchovyč 2006: 182), das Imperium ist ein „tausendjähriges Ziel“ und „große Kopulation“ (ebd.: 201). Russland steht an der Schwelle einer Katastrophe: Eine Großmacht oder ein Großes Chaos, heißt es (vgl. ebd.: 195): Angesichts jeder Katastrophe kam bis jetzt immer die „mitleidlose Chirurgie“ zu Hilfe. Die „Referenden“ in den benachbarten, neugegründeten Staaten zu etablieren, stellt aber auch eine politische Lösung dar (vgl. ebd.: 197f). An die Macht in diesen Staaten sollen die von Moskau approbierten Individuen oder zur Not auch ‚Bastarde‘ kommen (vgl. Andruchovyč 2006: 199). Alles soll einer Karikatur gleichen – trotz der Bemühungen des Westens (vgl. ebd.). Allein ein so konstruiertes Chaos kann den nach dem Zerfall der UdSSR befreiten Völkern die ‚Größe des russländischen Staates‘ bewusst machen (vgl. ebd.: 200).

Die venezianische Party ist weniger ‚perspektivisch‘ und politisiert als die Moskauer Party – in Venedig geht es um das Ende der Zeit im Wirrwarr von Selbstwiederholungen, Wiederholungen, Zitaten und Collagen. Verkörpert werden diese Prozesse vom Aussterben des Karnevals selbst – dieser sei ausschließlich zum Vehikel des Konsums geworden (vgl. Andruchovyč 2011: 41), also auch zum „großen Fressen“. Die Maskierungen des Karnevals, die so reich an geschichtlichen und kulturellen Anspielungen, Zitaten und Erinnerungen sind, fallen der Vermarktung zum Opfer. Die Kultur erschöpft sich hier nämlich am Beispiel eines heidnischen Volksfestes, welches das Zitieren, die Maskierung und die Exaltiertheit selbst zu seinem Kern gemacht hat. In diesem Sinne antizipierte Venedig schon im 17. Jahrhundert das Los der abendländischen Kultur – das 17. Jahrhundert ist die Zeit, in der die Maske erlaubt wurde – die bisherige gesellschaftliche Konsolidierung durch das kirchliche Verbot entfiel, das Fest hinter der

<sup>70</sup> „So wichtig, existenziell und tödlich ist die SACHE, in deren Namen sie hier feiern.“ (Andruchovyč 2006: 175)

Maske mit der Maskenfreiheit spiegelte die Identitätskrise der Gesellschaft („Attraktion der Scheins“) nach dem Abbau der wirtschaftlichen Handelspracht Venedigs im 16. Jahrhundert wider. Diese Krise mündete schon im 18. Jahrhundert in den venezianischen Luxustourismus (vgl. Müller 1996: 74f). Venedig als ein Produkt der westlichen Kultur verkörpert also jene Frage nach der Gestalt des eigenen Seins. Und nun bringen das die Mitglieder der venezianischen Konferenz in ihrem Memorandum auf den Punkt:

Учасники та гості семінару зібралися в столиці карнавалів у перші дні великого посту з єдиною спільною метою: висловити востаннє свої припущення про дальші можливості людства залишатися, бути і ставати самим собою. (Andruchovyč 2000a: 257)

Die Teilnehmer und Gäste des Seminars versammelten sich in den ersten Tagen des großen Fastens in der Hauptstadt des Karnevals, mit einem einzigen gemeinsamen Ziel: Zum letzten Mal die eigenen Ansichten zu äußern, über die weiteren Möglichkeiten der Menschheit, sie selbst zu bleiben, zu sein und zu werden. (Andruchovyč 2011: 295)

Erdrückt von dem unter solchen Umständen etablierten Ambiente eines venezianischen *locus* hält Perfec'kyj ein Referat während der orgiastischen Konferenz. Das Referat selbst ist auch orgiastisch – es baut auf dem Motiv eines legendären Folianten auf, der Beschreibungen eines anderen Karnevals – eines Festreigs der altertümlichen Stämme auf dem ukrainischen Boden, beinhaltet. Da Perfec'kyj als ein Gast aus einem wenig bekannten Land ankommt, erlaubt er sich zu improvisieren. Um mit Kroutvor noch einmal zu sprechen: Die *história* verbindet sich in der Rede Perfec'kyjs mit *historka* – die Geopoetik verbindet sich mit einem Märchen, dem unzählige merkwürdige Gestalten und Gegenstände innewohnen („продавці повітря, послідовники цвіту папороті, дегустатори солі таємних знань“ – Andruchovyč 2000a: 215).<sup>71</sup> Über das Aufrechterhalten der ukrainischen Identität entscheidet jedoch der ewige Karneval des weiblichen und männlichen Elements. Diesen Karneval nennt Perfec'kyj „Liebe“. Diese Liebe wird – wenig überraschend – am Ende des Vortrags zum Rettungsring vor der Leere ernannt. Es folgt eine Abschlussparty; der Tisch ist mit einer „hysterischen Üppigkeit“ gedeckt (Andruchovyč 2011: 266). Die Party driftet in einen Traum; die quasi-religiösen Praktiken der Stiftung werden immer merkwürdiger. Während der Party sucht Perfec'kyj nach seiner Reiseführerin in Venedig, Ada Cytryna, in die er sich verliebt hat.

Entscheidend ist auch die Form der jeweiligen Flucht – der Selbstmord. Otto von F. nimmt die Versammlung unter Beschuss, stellt fest, die Figuren waren einfach nur Popanze – somit Symbole – und richtet dann den Revolver gegen sich selbst. Der Roman endet mit einem Monolog seiner lebendigen Leiche im Zug, der sich nach Kyjiv begibt. Stach Perfec'kyj begeht

<sup>71</sup> „Lufthändler, Anhänger der Farnblüte, Degustatoren des Salzes geheimen Wissens [...]“ (Andruchovyč 2011: 245)

einen mysteriösen Selbstmord. Der Selbstmord von F.s ist nolens volens ein politischer Akt; Stach Perfec'kyj dagegen begeht einen ‚ästhetischen Selbstmord‘ (vgl. Andruchovyč 2000: 325). Beide Protagonisten erklären sich: „Бо я сьогодні не втікаю, а повертаюся“ – rechtfertigt sich Otto von F. (ebd.: 138)<sup>72</sup>, Stach Perfec'kyj aber erklärt: „Напря́м польоту: по череви́ках. [...] Додо́му. До води. Риба хоче плавати“ (ebd: 284)<sup>73</sup>.

Die zwei Narrative – das imperialistische und das kulturologische – werden also während der zwei parallelen, traumartigen Festmähler in den beiden Romanen angefochten. Die Suizide gelten als Manifestationen dieses Einspruchs – die ‚Philosophen‘ kehren dorthin, wo die wahre „Unruhe des Denkens“ herrscht – in die „Zone“ Ost- und Mitteleuropas.

Zu dieser „Zone“ sei folgende abschließende Bemerkung angefügt: In einer Rundfunksendung von 1963 bezeichnete Hannah Arendt diese als „Gürtel gemischter Völkerschaften“ (vgl. Arendt 1963). Die Philosophin ging von der Erörterung aus, der Nationalstaat sei mit der Demokratie verwandt, denn beide entspringen der Französischen Revolution. Den Nationalstaat zählte sie zu den überholten, aber legitimen Staatsformen und betonte die Voraussetzung für seine nicht-pathologische Existenz: die Einheit zwischen Volk, Territorium und Staat. Diese so herausgebildete Form des Seins fand im ehemaligen Jugoslawien und findet immer noch gerade in der Ukraine eine bekannte Verwirklichung. Mit dieser knappen Feststellung schlagen wir einen Bogen um den Aufsatz Lyotards und begegnen auf der rein geschichtspolitischen Ebene der „Unruhe des Denkens“ und dem ‚Weder-Noch-Sein‘.

## V.2. Humor in *Дванадцять обручів* (2003)

*There is no greater cause of melancholy  
than idleness, no better cure than business [...].*

*Es gibt nämlich keine gewichtigere Ursache der Schwermut als den Müßiggang  
und kein besseres Heilmittel, als sich zu beschäftigen [...].*

Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*

Die Dichotomie zwischen Andrzej Stasiuks und Jurij Andruchovyčs Veranlagungen in Bezug auf Ost- und Mitteleuropa wird jetzt durch die gezielte Analyse von Andruchovyčs Werken und Texten weiter erörtert. Stasiuks sujetlose und ausdrucksvolle *nonstory* wird somit mit den Narrativen Andruchovyčs konfrontiert. So verlassen wir den Essay bzw. die Reiseskizze als eine

<sup>72</sup> „Denn ich fliehe nicht, sondern kehre heim.“ (Andruchovyč 2006: 215)

<sup>73</sup> „Flugrichtung: immer den Füßen nach. [...] Nach Hause. Ins Wasser. Fisch will schwimmen.“ (Andruchovyč 2011: 325)

mögliche Plattform für die Mitteleuropa-Reflexion. Die dargestellte Welt, die sich nur stellenweise fikionalisierten Komponenten zu bedienen vermochte, wird mit einer dargestellten Welt verglichen, die in der Gestaltung ihrer Räume und Protagonisten auf der fikionalisierten sowie fiktiven Dimension basiert. Vor dem Hintergrund von Stasiuks Variationen zum Genre Essay deckt sich somit ein anderes ost- und mitteleuropäisches Realitätsprinzip auf, das die Vorstellungskraft (*make-believe*) nicht nur durch die meditativ-argumentative Tagträumerei, sondern auch beispielsweise durch die Gaukelei mit den Protagonisten anregt. Der Roman *Zwölf Ringe* dient also als ein Textbeispiel, welches vom Prinzip der fikionalisierten und fiktiven Repräsentation bestimmt wird. Es wird darauf eingegangen, welche Gegenstände repräsentiert sind und mit welchen Codes und Mitteln dies vollzogen wird.

### **V.2.1. *Zwölf Ringe* – Zusammenhänge**

Unter den zahlreichen Motiven des Romans *Zwölf Ringe* lassen sich vorrangig das Schicksal des in die Ukraine reisenden Wiener Photographen bzw. Dokumentaristen Karl-Joseph Zumbrennen und die mit zahlreichen Situationsbeispielen illustrierten Realien der 1990er Jahre im Land ausdifferenzieren. Zumbrennen, der sich mit nicht immer vollendeten photographischen Projekten beschäftigt, verliebt sich in eine verheiratete Lembergerin, Übersetzerin für Deutsch-Ukrainisch, Roma Voronyč. Ihr Ehemann – ein mittelmäßig erfolgreicher ‚Literat‘, Artur Pepa, macht gerade eine Identitätskrise durch und verzehrt dabei zu viel Alkohol. Kurz vor Ostern begibt sich Zumbrennen mit den Eheleuten und deren achtzehnjähriger Tochter Kolomeja in den Ostkarpaten-Gebirgszug Čornohora. In einem Gebäude auf der Alm Dzyndzul, in dem sich früher zunächst ein Wetter- und dann ein Sportzentrum befanden, befindet sich jetzt das „Wirtshaus „Auf dem Mond“ [„*Корчма „На Місяці“* – Doppelanführungszeichen original], dessen Besitzer der Neureiche Il’ko Il’kovyč Varcabyč ist. Dort wird von ihm eine geheimnisvolle Konferenz organisiert. Zu den übrigen Teilnehmern gehören ein alter galizischer Gentleman, Professor für Literaturwissenschaft mit dem Namen Doktor, zwei aus der Gegend stammende ‚Mädchen für alles‘, Lilja und Marlena, sowie der Filmemacher Jarčyk Volšebnyk. Die drei zuletzt Genannten drehen eine Werbung für ein neues alkoholisches Getränk – das Produkt wurde gerade von Varcabyč auf den Markt geworfen. Da der Hausherr nicht erscheint, geben sich die Übrigen einem, wie es sich herausstellt, turbulenten Nichtstun hin.

Der Roman besteht aus vier Kapiteln. Das erste Kapitel „Gäste, vorübergehend nur“ („*Принагідні гості*“) beginnt mit einer Reihe von Zumbrennens Briefen aus der Ukraine. Der Ablauf von Zumbrennens ukrainischen Reisen ist in den Wirrwarr des jungen Staates hineinkomponiert: Die Briefe spiegeln bestimmte politisch-wirtschaftliche Tatsachen wider. Die erste

Reise findet Anfang der 1990er Jahre statt, kurz nach dem Erwerb der Unabhängigkeit von der Ukraine, d.h. in einer Atmosphäre enthusiastischer Erwartung in Begleitung der sich gleichzeitig einschleichenden Probleme, deren Schärfe zunächst durch die Unabhängigkeitseuphorie verschleiert wurde.

Im Roman werden die vehementen wirtschaftlichen Prozesse dieser Transformationsära dargestellt. Diese erwiesen sich als Erbe der Sowjethinterlassenschaft und als Resultat der Bindung an Russland. Im Kontrast zu ihnen steht das europäische Bildungs- und Bewusstseinsniveau der jungen Ukrainer (vgl. Andruchovyč 2005a: 19). Die Zäsur, sowohl in der neuesten Geschichte der Ukraine als auch in den Reisen Zumbrunnens, bildet das Jahr 1994. Nach diesem Wahljahr, in dem die ersten demokratischen Parlamentswahlen stattfanden und Leonid Kučma zum Präsidenten gewählt wurde, ist infolge der Einsetzung marktwirtschaftlicher Reformen die Entwicklung des Privatsektors beschleunigt worden, was jedoch immer mit bürokratischen Steuer- und Rechtshindernissen, grassierender Kriminalität, Korruption und unentwirrbarer Verwicklung von Politik und Ökonomie einherging. Durch die Einführung der Währung *Hryvna* wurde die Inflation gebremst, was eine ‚kosmetische Veränderung‘ der ukrainischen Realität ermöglichte. Dies zeigte sich zum Beispiel an der Verfügbarkeit besserer Lebensmittel und im Drang zum Be- und Umbauen der Infrastruktur. Hinter diesen Kulissen spielte sich jedoch ein Kampf zwischen dem Präsidenten, dem Parlament und der Regierung ab, was wirkliche Veränderungen verhinderte. Genauso wie in den meisten postsowjetischen Republiken gewann dabei unter nicht immer transparenten Umständen der Präsident die Oberhand. Das schleichende Präsidialregime festigte sich durch die Eroberung der Medien. Ende der 1990er Jahre stabilisierte sich die Lage der Ukraine im Rahmen eines vielschichtigen, d.h. vor allem politischen und ökonomischen Interessengleichgewichts, was die Fortbewegung hinderte, aber Kompromisse ermöglichte (vgl. Kappeler 2000: 245-274).

Der weitere Verlauf von *Zwölf Ringe* konzentriert sich – mit einigen Unterbrechungen – auf den Aufenthalt der Protagonisten auf der Alm Dzyndzul. Einige Passagen widmen sich der Ankunft der Protagonisten in Dzyndzul (mit einem Hubschrauber) und zugleich ihrer Vorstellung. Als Exkurs wird anschließend die Geschichte des Gebäudes auf der Alm erzählt. Das Gebäude gilt dabei als ein Medium für die unterschiedlichen geschichtlichen Phasen des Huzulen-Landes. Erwähnt wird die Konjunktur der Zwischenkriegszeit, in der, hoch in den Bergen,

das extravagante und von der polnischen Großmachtvorstellung gefärbte Projekt eines Wetterzentrums entstehen konnte<sup>74</sup>, die ‚heroische Zeit‘ der Sowjetrepublik, in der die Höchstleistungen im Sport zum ideologischen Futter wurden, die Zwischenphasen, in denen die Einheimischen die ganze Einrichtung plünderten, und schließlich die zwielichtige Aneignung durch Varcabyč, der sich für das Gebäude eine diffuse Funktion an der Grenze zwischen ‚Didaktik und Kommerz‘ ausgedacht hat. Im Anschluss an die drei Geschichten besichtigt der Leser die Pension und ihre Umgebung gemeinsam mit Zumbrunnen und macht sich vertraut mit den Gesundheitsproblemen Pepas und mit seinem schleichenden Niedergang im Bereich Literatur sowie im Bereich Ehe.

Im zweiten Kapitel „Aus Stein und Schlaf“ („З каменя й сну“) treffen wir erneut die gesamte Gruppe am nächsten Morgen nach der Ankunft. Das Kapitel beginnt mit der Schilderung von Pepas Traum, was die im Roman breit ausgemalte Übergangszone zwischen Wachsein und Traum plausibel repräsentiert. Auch Roma, die sich im Badezimmer einer weiblichen ‚rituellen Waschung‘ hingibt, fällt in der Badewanne in einen leichten Schlaf und erlebt die Dinge, als ob sie wach wäre. Traumartig sind auch die verschriftlichten Werbekonzepte, die Jarčyk an diesem Morgen durchblättert. Weniger mit dem Traum haben die morgendlichen Gespräche Liljas und Marlenas zu tun – diese beziehen sich auf ‚irdische Güter‘ und Verdienstmöglichkeiten in Tschechien und Polen. Kolomeja stößt an diesem Morgen auf den Professor und muss erleben, wie es ist, die Wirklichkeit durch das Prisma der Poesie des spätsymbolistischen Dichters Bohdan Ihor Antonyčs (1909-1937) wahrzunehmen. Nachfolgend kommt ein weiterer Exkurs – eine alternative Biographie Antonyčs. Deren Leitmotive sind: *le poète maudit* und das Ambivalente und ‚Nicht-Greifbare‘ an der Figur dieses modernen Dichters. Daraufhin verbringt die Gruppe einen faulen Tag – es wird gefrühstückt, der Professor fällt mit seinen plötzlichen Vorträgen (nicht nur) zu Antonyč ‚mit der Tür ins Haus‘, Volšebnyk präsentiert einen stilistisch eklektischen Videoclip zum Gothic-Rock-Lied über die Anwesenheit des Geistes Antonyčs in Lemberg. Anschließend erholt sich die Gruppe auf der Terrasse bis zu dem Zeitpunkt, als Pepa seine ‚Narrenrolle‘ ausspielt und verschiedenste Aktivitäten vorschlägt. Zumbrunnen fühlt sich herausgefordert, mit Pepa Schach zu spielen und mit ihm zu fechten. Die verlorenen Duelle

<sup>74</sup> Der existierende Prototyp des Wetterzentrums auf der Hochalm Dzyndzul bezieht sich zweifellos auf die polnische meteorologische und astronomische Beobachtungsstation auf dem dritthöchsten Gipfel Čornohoras Pip Ivan (2022 m). Das Observatorium Weißer Elefant (*Biały Słoń*) wurde 1938 auf der Bergspitze an der damaligen Grenze zur Tschechoslowakei gebaut. Nach dem Krieg verlotterte das Gebäude immer mehr und wird derzeit im Rahmen einer polnisch-ukrainischen Initiative restauriert (vgl. Klimek 2013 und Rugała 2011).

veranlassen Pepa dazu, sich ein sichereres Gebiet für den Wettbewerb auszusuchen – den Alkoholkonsum. Dieses Duell verliert Zumbrunnen und muss aufgrund der verlorenen Wette eine Flasche Vodka aus der entfernten Kneipe holen. Bevor der Leser über den Verlauf von Zumbrunnens Expedition informiert wird, taucht er wieder in die Welt von Pepas Träumen ein. Zur Krönung einer Aneinanderreihung verschiedenster Traumotive werden die Dreharbeiten zur obszönen Werbung für das alkoholische Produkt Varcabyčs – Varcabyčs Balsam.

Die Handlung wird am nächsten Morgen im dritten Kapitel „Caruso der Nacht“ („Карусо ноці“) fortgesetzt. Zumbrunnen ist nicht zurückgekommen; der Professor, Lilja und Marlana haben die Pension verlassen. Der Leser wird allmählich über den Ablauf der vergangenen Nacht informiert. Es wird vom Streit zwischen Roma und Zumbrunnen berichtet. Die anderen stellen verschiedenste Vermutungen über Zumbrunnens Schicksal an und entscheiden endlich, sich auf die Suche nach dem Vermissten zu machen. Jarčyk beabsichtigt dabei, die Gruppe heimlich zu verlassen. Auf dem Weg nach Čortopil findet er die Leiche Zumbrunnens, die sehr malerisch im Gebirgsbach platziert wurde (das Motiv des Todes wird neben dem Traum zu einem der interpretatorischen Anhaltspunkte). Die Leiche wird von den Sinti und Roma aus dem Bach herausgezogen. Die Sinti und Roma interpretieren das Erscheinen der Leiche als Erfüllung einer Prophezeiung, der zufolge irgendwann der große Donaufisch erscheint und die Sinti und Roma aus der Gegend vertreibt. Sie verlassen somit ihren Sitz und begeben sich nach Transsilvanien. Dieser Handlungsabschnitt verweist auf die märchenhafte Seite der Handlung von *Zwölf Ringe* (die Kategorie eines Märchens bildet einen weiteren interpretatorischen Anhaltspunkt).

In der Zeit, als Volšebnyk flüchtet, erforscht das Ehepaar Pepa-Voronyč den Wald, was der Erzähler zum Anlass nimmt, die Hintergründe ihrer Ehekrise zu erörtern. Der plötzliche Ausbruch eines Frühlingsgewitters zwingt die beiden, einen Zufluchtsort auf dem ‚Friedhof alter Autos‘ zu suchen. Die alten Autos lagern in einem kleinen Tal. Nach einem Gespräch, in dem sich Roma zu ihrem Verhältnis mit Zumbrunnen bekennt, erlebt das Ehepaar eine plötzliche Symbiose in ihrem vorübergehenden ‚Nest‘ Chrysler Imperial. Am nächsten Morgen, halb im Schlaf, werden sie von den Milizbeamten zum Verhör mitgenommen.

Direkt danach wird der Leser mit den Details des tragischen Schicksals von Zumbrunnen vertraut gemacht. Der Österreicher findet seinen Tod nach einer Party in der Kneipe bei Kilometer 13. Zur unmittelbaren Ursache seines Todes wird Mangel an Sprachkenntnissen – eigentlich ist Karl-Joseph damit einverstanden, dass seine zufälligen Kumpels sein Portemonnaie und sein Geld ‚kassieren‘, das Einzige, was er will, ist Romas Bild aus dem Geldbeutel rauszuholen. Da seine Intention missverstanden wird, bekommt er einen tödlichen Schlag. Artur Pepa wird als ein denkbarer Mörder Zumbrunnens bei der Miliz verhört. Infolge dieser Aufregung meldet

sich seine Tachykardie und Artur fällt in Ohnmacht. Auch dieser Zustand gibt in der Romanhandlung ein Anlass zu träumerischen Motiven: In einer Schaltzentrale voller Monitore trifft Artur endlich Herrn Varcabyč, der sich als eine mehrdimensionale Figur entpuppt. Die Beziehungen von Varcabyč machen es möglich, das Ehepaar aus den Fängen der Miliz zu befreien.

Das vierte Kapitel „Es geht zu Ende“ („Закінчуючи“) schildert die Abenteuer Zumbrunnens kurz nach dem Tode. Als ein in seinem Kern unspezifisches Wesen übt Zumbrunnen die letzten Aktivitäten aus, die noch im Zusammenhang mit seiner irdischen Existenz stehen – er besucht Kolomeja, Roma und Artur im Wirtshaus, dann fliegt er nach Wien. Die Route, die er sich auswählt, steht in enger Verbindung zur ‚Kulturgeographie‘ der europäischen Mitte.

Neben Traum, Tod und Märchen können weitere Motive in *Zwölf Ringe* ausdifferenziert werden– es sind Körper, Frühling und Dichter Antonyč selbst.

### **V.2.2. Notizen zur ‚Humor-Grammatik‘**

Dem Fiktionalisierten und Fiktiven in *Zwölf Ringe* wird eine ‚Humor-Grammatik‘ beigelesen. Der Humor gilt als eine psychische Vorbedingung, die das Weltbild prägt. Genauso wie die Melancholie zeigt sich der Humor als eine Grundeinstellung zum Dasein, auch zum menschlichen Leiden, und erweist sich somit als ein Zeichen des inneren Gemütszustands. Der Humor, betrachtet als eine der möglichen ‚Lebensphilosophien‘, ist jedoch wegen seines aus dem Mittelalter stammenden volkstümlichen Zusammenhanges im Vergleich zur Melancholie von Trivialisierungstendenzen bedroht. Durch seine semantische Flexibilität und seine inhaltliche Aufnahme-fähigkeit bereitet der Humor genauso wie die Melancholie große Definitionsschwierigkeiten. Der Humor verkompliziert seine Beschaffenheit, indem er unmittelbarer und stärker auf die soziale und kulturelle Situation zurückgeht, dabei sich dieser Situation nicht selten entzieht und sich auf kein Leitmotiv konzentriert, d.h. vielerlei Themen anspricht, mit ihnen spielt und mit den eigenen Techniken modifiziert. Im Text zeichnet sich somit der Humor durch die entsprechende Veranschaulichung und Verknüpfung der Motive ab. Demzufolge situiert sich der Humor genauso wie die Melancholie an der Grenze zwischen Philosophie und Kunst (vgl. Preisendanz 1976: 8). Der Humor in *Zwölf Ringe* wird nicht nur als eine lebensweltliche Gefühlslage in Bezug auf die Kultur und Politik Ost- und Mitteleuropas betrachtet, sondern auch als ein stilbildender Beweggrund des gesamten Plots.

In der vorliegenden Skizze werden zunächst einige Züge des Humors als Weltanschauung nachgezeichnet: Der Humor verweist primär auf die verschiedensten Körperflüssigkeiten in der Humorallehre und infolgedessen auf die Laune bzw. auch auf die Phantasie. Als eine Variante

der literarischen Kommunikationsform und der ästhetischen Wahrnehmung verweist das Humorphänomen auf die Individualität, Extravaganz und inhaltliche Aufnahmefähigkeit und kann zugleich „poetisch und realistisch, realitätssüchtig“ sein (vgl. Preisendanz: 1976:8).

Luigi Pirandello bedient sich der hegelianischen Definition des Humors, die den Humor als eine geistige Haltung sieht, in der sich der Künstler besonders in die Dinge hineinversetzt (vgl. Pirandello 1986: 155). Dieser Künstler ist imstande, die vom Anderen gesetzte Wirklichkeit zu betrachten oder selbst eine Wirklichkeit zu setzen, um den Scheincharakter dieser Wirklichkeiten zu erkennen und sie mit Hilfe der zersprengenden Kraft seines Humors aufzuheben. Oft wird darüber hinaus ein derartiger Offenbarungs- bzw. Aufhebungsprozess in Bezug auf die individuell oder kollektiv verdrängten Inhalte ausgespielt (vgl. Preisendanz 1974: 1234). Pirandello betont den Mangel an konstanten Elementen und eine große Variabilität und Vertracktheit der ‚Momente‘ in der Humor-Veranlagung – zum Beispiel der entsprechend kulturell und historisch ausgeprägten ‚nationalen Momente‘ („kollektiv verdrängte Inhalte“). Die Entschlüsselung jedwedes *umorismo* bestehe in der Enthüllung seiner versteckten Gegensätze (vgl. Pirandello 1986: 10-14).

Eine der Möglichkeiten, an die Beschaffenheit des Humors heranzukommen, ist darüber hinaus, ihn innerhalb der Triade Humor – Leichtsinns – (der) Schwermut zu betrachten (Bongart 2010: 7). Hier enthüllt sich der Humor in seiner Komplexität, d.h. der Zweifel und die Verzweiflung verbinden sich mit dem Spielerischen. An dieser Stelle wäre die Figur des lachenden Melancholikers zu erwähnen. Hippokrates wurde von den Bürgern von Abdera zu Demokrit herbeigerufen und fand ihn vor seinem abgelegenen Häuschen sitzend, lachend und Tiere zerstückelnd, um die Wirkung der schwarzen Galle in ihren Körpern zu erforschen. Das Lachen ergab sich als eine philosophische Position in Bezug auf die mangelnde Selbsterkenntnis der Menschen (vgl. Rütten 1992: 4). Mit dieser Wiedergabe schleicht sich in die Kulturgeschichte das Bild des lachenden Melancholikers ein. Dieses Bild konnte jedoch erst im späten 15. Jahrhundert etabliert werden. Dazu trug beispielsweise die erste Diagnose manisch-depressiver Polarisierung innerhalb der melancholischen Disposition bei. Die Figur des weinenden Philosophen Heraklit diente dabei zuerst zur Schwächung der melancholischen Komponenten in Demokrits Haltung und nachher zu ihrer ‚Diagnostizierung‘ im Rahmen der wellenförmigen bipolaren Störung (vgl. ebd.: 5).

Der englische Theologe Robert Burton hat in der Neuzeit das Bild des lachenden Melancholikers Demokrit schriftlich festgehalten. Indem er sich hinter der Maske<sup>75</sup> eines *Democritus Junior* versteckte, wollte er seine Obliegenheit betonen, die verschwundenen Ergebnisse von Demokrits Forschungen in einer freien Rekonstruktion wiederzugewinnen. Burton bestreitet die angeblich verrückte und demonstrative Abstrusität der Überlieferungen seines Meisters: Demokrit wandert manchmal in die Stadt, beobachtet die Menschen, um komische Inhalte zu sammeln (vgl. Burton 1990: 18). Mit einem derartigen Bezug zur Alltäglichkeit treten die anekdotischen Züge in der gesamten Biographie Demokrits hervor (vgl. Rütten 1992a: 36f).

Am Ende des gesellschaftskritischen Teils seines Werks sagt Burton, dass es fast unmöglich sei, angesichts so vieler äußerer Anreize, Gefühlswallungen und Irrtümer keine Satire zu schreiben (vgl. Burton 1990: 132). In diesem Kontext zeigt sich die Tradition einer besonderen Heiterkeit, die sich aus dieser Lebens- und Schreibgeste herausbildet. Um jedes Systemische auszuhöhlen, rückt hier keine Analyse, sondern das Gelächter in den Mittelpunkt. Das Lachen zeigt sich als ein Mittel der offensiven Selbstbehauptung, was im Gegensatz zu jeder abgeschiedenen Autarkie steht, die ein Zeugnis der defensiven Selbstbehauptung ablegt (Rütten 1992b: 38). Zwei wichtige Motive lassen sich darüber hinaus aus Burtons Überlieferung herauslesen: Burton beschreibt ausführlich krankhafte Merkmale eines Staates, die die Melancholie der Bürger auslösen und bekräftigen; darüber hinaus betont er das Gespür für die allgegenwärtige menschliche Narretei, welches den lachenden Melancholiker nie loslässt (vgl. Burton 1990: 47 und 84).

Eine der vielen möglichen Definitionen des Humors wird also aus der Melancholie abgeleitet und läuft darauf hinaus, dass sich der Erzähler über Dinge amüsiert, die ihn bekümmern. Ein solcher Humorist tut dem Drang Genüge, witzige Capricen nach außen mitzuteilen. Zugleich dämpft er aber die potenziell spöttische Kraft dieses Drangs mit seiner Nachdenklichkeit (vgl. Pirandello 1986: 154). Pirandello bezeichnet diese Nachdenklichkeit als „Stimme der menschlichen Schwächen“ (vgl. ebd.: 179). Angesichts des Zwiespalts zwischen der Realität und den Kulturidealen oder des Zwiespalts zwischen der Sehnsucht und dem Unerfüllten trifft der Melancholiker eine kategorische Entscheidung, d.h. er situiert sich auf einem der Pole. Der Humorist dagegen befindet sich im spannungsvollen Schwanken, welches mit Hilfe des Humors entladen wird. Eine der möglichen Definitionen des Humors wäre dann diejenige, die den Humor als einen Ausdruck des Gegensatzes zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit sieht (vgl. ebd.:

<sup>75</sup> Wojciech J. Burszta deutet an, dass Luigi Pirandello in seinen Theaterstücken das scheinbar Problemlose und Eindeutige an der menschlichen Wirklichkeit gerade durch die Konzeption des Gesichts und der Maske angefochten hat. Das Gesicht – die innere Maske – ist ausschließlich dem Individuum bekannt. Seine Umgebung kennt nur den Satz seiner äußerlichen Masken (Burszta 2004: 22).

187) oder – erneut auf die ‚Urhaltung‘ Demokrits bezogen – als einen Ausdruck der Dissonanz zwischen den äußeren Erscheinungsformen und dem tatsächlichen Bewusstseinszustand der Gesellschaft (vgl. Pirandello 1986: 191).

In folgenden Teilen dieser Arbeit werden einige Metamorphosen des Humors in Jurij Andruchovyčs Erzählstoffen aufgezeigt:

- 1) Zunächst wird mittels der humoristischen Vergegenwärtigung Karl Josef Zumbunnens auf jenen humoristischen Bereich eingegangen, in dem sich die kulturellen und politischen Aspekte manifestieren.
- 2) Zuletzt wird die sprachliche Facette der humoristischen Techniken von Andruchovyč besprochen.

### **V.2.3. Humor in *Zwölf Ringe*: Kultur und Politik**

Es wird die These aufgestellt, dass die ost- und mitteleuropäische Melancholie, deren Merkmale bei Stasiuk verfolgt werden konnten, Andruchovyč nicht fremd sei. Doch er zersprengt sie mit den Inszenierungen, die seinem parodistischen Temperament gemäß zustande kommen, was zum Mittel einer Offensive der Selbstbehauptung wird und zum Gemeinschaftlichkeitsaufbau im europäischen Kontext beisteuern kann. Das Obige wird hier durch die analytische Annäherung an den österreichischen Protagonisten Karl-Joseph Zumbunnen geschildert, dem Andruchovyč eine besondere Affinität zur Ukraine beimisst („Ніхто з найближчих приятелів так і не дочекався від нього виразної відповіді на запитання, чого він туди їздить“ – Andruchovyč 2005: 9).<sup>76</sup> Indem:

- 1) die Geschehnisse Zumbunnens parallel zum essayistisch inszenierten Dialog mit einem Dänen in Adam Zagajewskis Essay „Die hohe Mauer“ aus dem Jahre 1984 vorgestellt werden, wird auf die paradigmatische Auseinandersetzung mit dem Westen im Mitteleuropa-Diskurs eingegangen.
- 2) Im Nachhinein wird Pirandellos Schema der Entstehung einer humoristischen Aussage eingesetzt, um das Wesen der Humor-Veranlagung in *Zwölf Ringe* zu zeigen.

Zu 1) Zunächst lässt sich im Allgemeinen festhalten, dass der Österreicher die Rolle eines Bindeglieds zwischen dem paradigmatischen Kerneuropa und dem ‚anderen Europa‘ spielen soll. Über seinen Status als ein Bindeglied entscheidet unter anderem seine verworrene Genealogie voller exotischer und karikaturistischer Vorfahren, deren Schicksale die Geschichte des k.u.k.-Imperiums widerspiegeln. Während seines Fluges nach dem Tod (Suceava – Braşov –

<sup>76</sup> „Keiner seiner engsten Bekannten hat je klare Antwort auf die Frage erhalten, warum er dorthin reiste.“ (Andruchovyč 2007: 11)

Timișoara – Novi Sad – Pécs – Wien) will Zumbrunnen „um die Mitte Europas ein virtuelles Oval im eigenen Namen ziehen“ (Andruchovyč 2007: 282).

In Zagajewskis Text ist eine essayistische Spekulation zum Thema ‚Empfindungen eines Westeuropäers im Polen der 1980er Jahre‘ enthalten. Zagajewski denkt sich in einen Dänen hinein und schildert seine Bewunderung für die schöne „hohe Mauer des Geistes“, die angesichts der totalitären Bedrohung in den oppositionellen Kreisen zum Beispiel während geheimer Hausversammlungen errichtet werde, und als solche die wahre Verkörperung der Mentalität unter den totalitären Umständen darstelle. Mit der „hohen Mauer des Geistes“ gehe eine fade Landschaft einher, die von unförmigen, ja ‚sowjetisierten‘ Menschen bewohnt sei. Gegenteilig seien die Akzente im Westen gelegt: Das wahre Leben spiele sich auf den bunten Straßen ab, die Intellektuellen würden sich dagegen nach einer meditativen Versenkung in der häuslichen Abgeschiedenheit sehnen (vgl. Zagajewski 1986: 39-45). Die Existenz unter totalitären Umständen würde laut Zagajewski eine gewisse Art des Antitotalitären ins Leben rufen, die aus Menschen Engel macht. Diese Engel werden jedoch zu ‚unschuldigen Personen‘, die wegen ihrer stark befestigten antitotalitären Hierarchie nicht mehr ‚gegen sich selbst‘ denken können (vgl. ebd.: 74). Dagegen wehrt sich Zagajewski und deutet auf eine andere antitotalitäre Tradition hin – die anarchistische, die sich mit dem Erkunden des „eifersüchtigen Flimmerns der widerstreitenden Wirklichkeiten“ (ebd.: 63) befasst. Der Däne Zagajewskis widersetzt sich der Kritik an der antitotalitären Engelsingleichheit (vgl. Zagajewski 1986: 80-86).

Diese paradigmatische Überzeugung über die besondere ‚östliche Geistigkeit‘ lässt sich mit vielen Beispielen illustrieren. Józef Mackiewicz ärgert sich beispielsweise 1957 in einem Essay über den „sogenannten Osten Europas“: Auf dessen Bolschewismus werde nämlich als auf eine logische geschichtliche Konsequenz hingewiesen. Mackiewiczs These lautet, die unanfechtbaren geographischen, klimatischen, ethnischen, sittlichen und entwicklungsgeschichtlichen Unterschiede zwischen Ost und West seien seit 1053 durchgehend von der katholischen Propaganda dämonisiert worden – das ‚Böse‘ im Osten sei ausgeprägt bzw. als stark ausgeprägt definiert worden, das ‚Böse‘ im Westen wurde dagegen mit keinen Epitheta versehen. So zeigt sich die Pejoration des „Byzantinischen“ als einer der Beweise für diese Propaganda. Mackiewicz gibt noch mehrere Beispiele für derartige Praktiken, in denen gesellschaftliche Phänomene im pejorativen Sinne argumentativ eingesetzt wurden – zum Beispiel das Schlange-Stehen im Osten sei als ein Erbe der Leibeigenschaft betrachtet worden, im Westen dagegen – bei seltener vorkommenden Anlässen – als Zeichen der bürgerlichen Disziplin (vgl. Mackiewicz 1997: 154). Nichtsdestoweniger betont Mackiewicz, dass die Konsequenzen der zivilisatorischen Verspätung im Osten über die Unterschiede zwischen Ost und West entscheiden. Als eine der

schwerwiegenden Konsequenzen wird von Mackiewicz der Analphabetismus veranschaulicht. Gerade dieser ruft jedoch laut diesem Essayisten eine besondere unaufgeklärte Geistigkeit der niedrigen Gesellschaftsschichten im Osten hervor: Im Westen lieferte die Kenntnis des Alphabets die ungebildeten Gesellschaftsschichten auf Gedeih und Verderb einer popularisierten Kultur und Formen des oberflächlichen Wissens aus. Der abgekapselte östliche Bauer beschäftigte sich indessen intensiv mit Reflexionen über Wahrheit und Gott. Der Bolschewismus brachte ein ideologisch befrachtetes Schrifttum – „die Verse Leninschen Kanons“ – mit sich: Ihre Komplexität kann als eine „Schwester“ der popularisierten Kultur mit ihrem Kanon der einfachen Zugänglichkeit und Wiedergabe gesehen werden (vgl. Mackiewicz 1997: 150-156).

Mackiewicz's Thesen über das dämonisierte ‚Böse im Osten‘, über die Dämonisierung der Leibeigenschaft bzw. über die besondere östliche Geistigkeit als Folge des Analphabetismus wurden hier zusammengefasst, um die essayistischen Schwankungen zum Thema ‚östliche Geistigkeit‘ besser zu belegen und die Plausibilität der paradigmatischen Verkehrung in Andruchovyč's Ost- und Mitteleuropa-Diskurs eingehender darzulegen. Noch Anfang der 1990er Jahre, während Zumbrennens erster Reise in die Ukraine, legt ihm Andruchovyč die paradigmatischen Worte über die Besonderheit der östlichen Geistigkeit in den Mund. Zumbrennen ist ‚umwittert‘ vom Mythos der ‚östlichen Geistigkeit‘. Er ist sich auch der Historizität bewusst, die die östlichen Gesellschaftsstrukturen ‚auswalzte‘ und die Anhäufung von Hybriden einer popularisierten Kultur hervorbrachte. Trotzdem schreibt er noch zu Beginn der 1990er Jahre, es fehle in der Ukraine an Bedarfsgegenständen, doch man solle nicht vergessen, *es sei der Osten*, so dass das „Materielle hier niemals eine entscheidende Rolle spielen wird“ (ebd.: 12). Hier zeigt sich ein Zusammenstoß der idealistischen Überzeugungen eines Westeuropäers mit den Realien eines Staates in der Übergangsphase: Allmählich wird Zumbrennen in seinen Briefen klar, dass, genauso wie in den anderen Ländern Ostmitteleuropas, dass in der Ukraine der 1990er Jahre nicht mehr die Spuren der „geistigen hohen Mauer“ zu finden sind. Was ihm in der Ukraine begegnet, ist ein Hybrid des jungen Kapitalismus und der „oligophrenen Hilflosigkeit“ (Andruchovyč 2007: 14). Nach dem Wahljahr 1994 kommt nämlich der „schleichende Totalitarismus“ dazu (vgl. ebd.: 26), der sich unter dem Deckmantel der angekündigten Demokratisierung krimineller Methoden bedient.

In den 1990er Jahren kann also die Rede von einer zersplitterten Identität sein. Zumbrennen trifft sie in vielerlei Gestalt an: Er begegnet zum Beispiel den moralisch verkommenen Ex-Dissidenten, der infolge einer geheimen Fügung von der neuen Macht in Gnaden aufgenommen wurde und zur Kompensation einer dürftigen Gegenwart nationalistisch gefärbte Thesen über das 10 000 Jahre alte und altertümliche ukrainische Volk unterbreitet. Im Gegenzug dazu greift

Zumbrunnen zu ‚materiellen‘ Argumenten, d.h. er hält dem Gesprächspartner den Mangel an allgemeiner Kultiviertheit des öffentlichen Raums und auch der Sittlichkeit vor (vgl. Andruchovyč 2007: 18f). Aber die Sehnsucht nach ‚irgendeiner östlichen Geistigkeit‘ besteht in Zumbrunnens Bewusstsein weiterhin: Und gerade die Unvollkommenheit der ‚materiellen Kultur‘ gilt plötzlich als Quelle der östlichen Anziehungskraft. Schon die Tatsache, dass aufgrund der schlechten Eisenbahntrassen die Reisezeiten unerträglich verlängert werden, resultiert in der zwischenmenschlichen „schnapseligen, herzlichen Wahrheit“ (vgl. ebd.: 21). Von seiner ersten Reise holt Zumbrunnen einige ukrainische Embleme nach Wien: einen lackierten Holzadler, zwei traditionelle huzulische Woldecken (*ліжники*) und ein Päckchen der stärksten Zigaretten Vatra. In einem seiner Briefe beschreibt er die Bemühungen der jungen agilen Geschäftsmänner und Patrioten, die die denkmalgeschützten Altbauhäuser Lembergs mit qualitativ zweifelhaften, auf den polnischen Basaren gekauften Farben bemalen, um ihren idealistischen Aufwahrungen zu frönen.

Die Briefe Zumbrunnens, die dieses paradoxe Spiel bzw. diese Verschmelzung des Geistigen und des Materiellen in der Wahrnehmung des Ostens widerspiegeln, belegen Andruchovyčs Fähigkeit zum ‚Denken gegen sich selbst‘ bzw. zum Denken in humoristischen Gegensätzen im ukrainischen und im ost- und mitteleuropäischen Kontext.

Zu 2) Pirandello rekonstruiert einen Prozess, in dem sich das Humoristische herausbildet. Er konzentriert sich auf drei Stich- bzw. Wendepunkte: Reflexion, Urteil und Empfindung des Gegenteils. Aneinandergeschnitten bilden sie die humoristische Weltsicht. Die Reflexion – eine mentale Ausgangssituation – liegt der Konzeption jedes Kunstwerks zugrunde und bewirkt seine Ausführung. Laut Pirandello steuert die Reflexion während der Entstehung eines Textes in die Richtung einer urteilenden Position. Gerade im humoristischen Werk ist diese Richterrolle der Reflexion besonders spürbar. Dieser Zustand wird mit Hilfe einer Hervorbringung des Gegenteils zum Gesagten aufrechterhalten. Jeder Humorist ist also für Pirandello ein Kritiker, dessen Reflexionsarbeit auf dem Hervorrufen eines zwiespältigen Gefühls beruht. Dieses Gefühl zersprengt das jeweilige ursprüngliche gedankliche Konstrukt (vgl. Pirandello 1986: 160-164, 170, 178, 188).

Da die Welt aus Kontrasten besteht, verlangt ihre Darstellung nach einer Kraft, die über diesen Sachverhalt reflektieren kann, und gerade das kann das Urteil, das mit Kontrasten und angeblichen Konstanten spielt. Sigmund Freud beruft sich auf die Definition des Witzes als eines „spielende[n] Urteils“ (Freud 1970: 14). Darüber hinaus betont Freud, dass der Witz eine Aneinanderreihung von Verblüffung und Erleuchtung sei (vgl. ebd.: 16). Darüber hinaus sei

das Hervortreten des Versteckten und Hässlichen in jedem Witz von tragender Bedeutung – auf diese Weise entstehe die närrische Karikatur (vgl. Freud 1970: 14).

Betrachten wir vor dem Hintergrund von Pirandellos und Freuds Erörterungen die humoristische Darstellung Karl-Joseph Zumbunnens. Der Roman beginnt mit einem Zitat aus Zumbunnens Brief aus der Ukraine:

Усе, чого ми собі бажаємо, про що думаємо і чого сподіваємося, обов'язково з нами трапляється. Штука лише в тому, що завжди надто пізно і завжди якось не так. Отже, коли *це* постає перед нами, навіть не впізнаємо *його* в обличчя. Тому ми переважно боїмося майбутнього, боїмося подорожей, дітей, боїмося змін. Я не вмю чинити цьому опору, але з усієї сили вдаю, що чиню його. Не так давно тут знову почали надовго вимикати світло. (Andruchovyč 2005: 9)

Alles, was wir uns wünschen, vorstellen und erhoffen, trifft auch unausweichlich ein. Aber immer zu spät und nie so, wie wir es erwartet hatten. Wenn *es* uns schließlich begegnet, erkennen wir *es* nicht einmal. Deshalb fürchten wir uns meist vor der Zukunft, vor Reisen, Kindern, vor Veränderungen. Auch ich kann mich nicht dagegen wehren, ich tue nur so. Seit kurzem wird hier wieder für Stunden der Strom abgestellt. (Andruchovyč 2007: 11)

Diese von Andruchovyč zwischen 2001 und 2003 geschriebenen Worte können nicht nur als eine Anspielung auf die zum ersten Mal im bekannten Umfang erworbene Souveränität der Ukraine, sondern auch als ein Hinweis auf den Umbruch im Mitteleuropa-Diskurs gedeutet werden. Die Wünsche der Dissidenten der 1980er Jahre gingen in Erfüllung, und nun muss eine Verhaltensweise erarbeitet werden, mit der man auf die vormals ersehnte und jetzt eingetretene Realität reagieren könnte.

Dieses Zitat wird als ein Metakommentar zur Humor-Veranlagung betrachtet. Es wird auf die besagte Schwebelage zwischen der Sehnsucht und dem Erfüllten bzw. Unerfüllten hingedeutet. Durch den letzten Satz zeigt sich der Kontrast zwischen dem Existenziellen, Quasi-Philosophischen und den ‚prosaischen Dingen‘. Das Erhabene wird durch diesen plötzlichen Übergang banalisiert. Darüber hinaus verrät uns dieses Zitat, dass Zumbunnens Schicksal vom Zusammenstoß von Idealen und Klischees des Fremden mit den Realitäten eines ‚melancholischen Staates‘ Ukraine bestimmt wird.

Es wird also die These aufgestellt, dass dem Werk Andruchovyčs ein Versuch zugrunde liegt (Versuch im Sinne von Pirandellos Reflexion – der mentalen Ausgangssituation, die in die Richtung einer urteilenden Position steuert), die Ukraine der 1990er Jahre als einen ‚melancholischen Staat‘ darzustellen. Dazu trägt die in der Öffentlichkeit Europas kaum zur Kenntnis genommene randständige Existenz der Ukraine bei; darüber hinaus auch die verwirrende Mischung aus dem Posthabsburgischen, Postsozialistischen, der Re-Sowjetisierung und der aggressiven Gestalt der Popkultur, die die Volkstraditionen ‚ausnutzt‘. Beispiele dafür: *soročka*,

*oseledec*, *Wild Dances* von Ruslana Lyžyčko beim Eurovision Song Contest 2004. Zur Melancholie des ukrainischen Staates trägt auch die wirtschaftliche Transformation bei. Diese erwies sich wegen der sowjetischen Hinterlassenschaften, der turbulenten Beziehungen zu Russland, der Indolenz der einheimischen Politiker, der verhinderten Reformen, der Verwicklung zwischen Politik und Ökonomie und der grassierenden Korruption und Kriminalität als träge.

„Я пишу цього листа в самому середохресті загубленої Європи [...]“ (Andruchovyč 2005: 17)<sup>77</sup> – so Zumbrunnen. Die verwirrende Mischung aus geschichtlichen Epochen wird immer wieder spürbar: Als Zumbrunnen infolge der geschichtlichen Kataklysmen des 20. Jahrhunderts keine Spuren seines Urgroßvaters findet (eines Oberförsters, der die kahlen Karpatenhänge mit Bäumen bepflanzt hat), versichern ihm die jungen Historiker, sie kümmern sich darum, dass die Fakultät der hiesigen Forstakademie den Namen des Urgroßvaters bekommt (vgl. Andruchovyč 2007: 13f). Eine derartige Initiative entpuppt sich als Erbe der sozialistischen Mentalität und bezeugt die Überbleibsel der Sitten-Ordnung der Brežnev-Ära, die sich bis heute aufgrund der beschwichtigenden Stabilisierung in den ehemaligen Sowjetrepubliken eines guten Rufs erfreut. Gerade die Brežnev-Ära gilt als diejenige, die den *sowjetischen* Menschen – einen Menschen außerhalb des Nationalkontextes und sogar außerhalb der kommunistischen Ideale – geschaffen habe.

In Andruchovyčs Roman wird die ‚Melancholie des Staates‘ auf der Stelle zersprengt (Pirandellos Urteil und die Empfindung eines Gegensatzes), sobald ihr Zumbrunnen begegnet, sich mit ihr auseinandersetzt und sie entsprechend interpretiert. Dabei kommen oft das Gespür für die Narretei und die Vorliebe für die Erörterung der menschlichen Schwächen zu Wort, was das Urteilende mildert und dabei ein Gefühl der Ambiguität hervorruft.

Die These über den ‚melancholischen Staat‘ kann theoretisch eingehender untermauert werden: Die ‚Melancholie des Staates‘ setze ich nämlich mit dem Konzept einer Selbstkolonisierung Ostmitteleuropas in Verbindung. Worauf beruht eine Selbstkolonisierung aus kulturanthropologischer Sicht? Alexander Kiossev charakterisiert 1995 die Selbstkolonisierung als „the absence of a whole civilizational model“. Am Beispiel Bulgariens entwickelt der Forscher die Meinung, dass einige Länder Ostmitteleuropas stark vom Trauma des „Nichtpräsentseins“ geprägt wurden. Die besagte Variante der Kolonisierung besteht dabei nicht in der Zerstörung, der Ausrottung und dem Widerstand, sondern in der Präsenz einer europäischen „Order of Modernity“, in deren Schatten diese Länder stehen. Diese „Order of Modernity“ kann nämlich

<sup>77</sup> „Ich schreibe diesen Brief im Herzen des untergegangenen Europas [...].“ (Andruchovyč 2007: 19f)

nicht auf das Nationale eingeschränkt werden, sondern verlangt nach einem Austausch der Waren und Symbole innerhalb einer Gruppe der Nationen. Die Grenzen der „Order of Modernity“ waren jedoch im europäischen Kontext nur zum Teil permeabel: Die ostmitteleuropäischen Länder haben selbst ihre Authentizität durch die unvermeidliche, zugleich aber selektive Annahme der europäischen Einflüsse kolonisiert.

So tauchen verschiedenste Arten der Rationalisierung und Konditionierung dieses Sachverhalts auf. Eine von ihnen konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen den Meinigen und den Seinigen. Der Identität ostmitteleuropäischer Länder liegt zwar die Selbstverachtung bei gleichzeitiger Bewunderung für die „Order of Modernity“ zugrunde, aber diese angeblich krankhafte Binarität wird ins Gegenteil verkehrt und resultiert in einer *nativeness*. Aber auch ein supranationaler Kontext ist möglich – der eigentliche Mangel an einem zivilisatorischen Modell wird als Zeichen einer „happy presence“ gesehen. Diese läuft auf eine Verherrlichung des eigenen Daseins hinaus (vgl. Kiossev 1995).

In Kiossevs Aufsatz wird die *nativeness* von der „happy presence“ abgetrennt. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass die *nativeness* mit der „happy presence“ sehr eng einhergehen kann: So etablierte sich in den ostslawischen Ländern eine Kategorie des *narodničestvo*. Dieses russische Wort – praktisch unübersetzbar – drückt die Überzeugung der russischen Intelligenzija aus, dass die ‚Erlösung‘ im geschichtlichen Prozess vom einfachen Volk komme. Daher reichen solche Übersetzungen wie *ludowy* (pl.) oder volkstümlich nicht, um dieses Phänomen wiederzugeben (vgl. Šerech-Ševel’ov 1953: 11).

Stasiuks Werk beinhaltet beispielsweise die erfreuliche Botschaft einer „happy presence“ mit ihrer geheimen Kraft des ‚einfachen Menschen‘ (ein Komplex des Volkstums – pl. *kompleks ludowy*). Stasiuks Botschaft kann als ein post-volksdemokratisches *narodničestvo* auf polnischem Boden gesehen werden. Andruchovyč dagegen ist aufgrund seiner humoristischen Veranlagung außerstande, sich in einer derartigen Haltung zu verkriechen. Die politisch bzw. geopoetisch engagierte Botschaft bleibt im Text aufrechterhalten, doch die Hervorhebung des melancholisch-hässlich Hybrid (des Selbstkolonisierten) in der Ukraine der 1990er Jahre umfasst sowohl Kritik als auch eine liebevolle Zuneigung, die unter anderem auf einer Verlegung des Realitätsbezugs in eine märchenhafte Sphäre beruht und dadurch die Empfindung eines humoristischen Gegensatzes zur Geltung bringt:

[...] в далекому від полонину Дзинлзул місті Берліні впала Стіна, східноєвропейська географічна мапа зазнала досить радикальних змін як у кольорах, так і подекуди в контурах, натомість у молодій державі Україні з’явився *новий тип людей*, тобто виникла вузька, ніби вушко голки, можливість велми швидкого і веззастережного збагачення. [...]

І тоді постане все як є, ціла імперія з усіма складниками та чинниками [імперія Варцабича]: мережа бензозаправок, мережа пансіонатів *лісничівок*, мережа обмінних пунктів «Маржина», фірма «Гирт» з її екологічно-йогівськими йогуртами, [...] два десятки базаріб, речових і продуктових, усі *під кришею*, тобто криті [...].

(Але все це лише так, про людське око, бо насправді слід пам'ятати про *більшу економічну зону* та гру без правил, отже, про нескінченні каравани якихось ніде не зареєстрованих TIR-ів, [...]. (Хоч можна ще заїкнутися про цілком інакший, дивно-езотеричний бізнес: про цвітіння папороті, збирання метеоритних уламків, виловлювання привидів і відмивання крові зі старовинних коштовностей. (Andruchovyč 2005: 51 und 37f)

[...] im von der Hochalm Dsyndsul weit entfernten Berlin [fiel] die Mauer. Die osteuropäische Landkarte wurde, was Farben und stellenweise auch Konturen anging, radikal verändert, und im jungen Staat Ukraine tauchte *ein neuer Menschentyp* auf, dem sich, eng wie ein Nadelöhr, die Möglichkeit eröffnete, sehr schnell und vorbehaltlos zu Geld zu kommen. [...]

Denn so erscheint das ganze Imperium [das Imperium Varcabyč] mit allen seinen Elementen und Faktoren: eine Kette von Tankstellen, eine Kette von Pensionaten und Forsthäusern, eine Kette von Devisenstuben unter dem Namen „Wechselkurs“, die Firma „Gurt“ (ökologische Yogi-Yoghurts), [...] zwei Dutzend Märkte, wo Lebensmittel und sonstige Waren verkauft werden, alle *überdacht*, soll heißen: von einer *Dachgesellschaft* geschützt [...].

(Das alles ist mit bloßem Auge zu erkennen, aber natürlich muss man die *Sonderwirtschaftszone* berücksichtigen und die Regellosigkeit des Spiels, also die unendlichen Karawanen von nirgends registrierten Fernlastern [...])

(Obwohl – man könnte noch von völlig anderen, seltsam esoterischen Geschäften berichten: von der Zucht blühender Farne, dem Sammeln von Meteoritenbrocken, der Jagd auf Gespenster und dem Reinigen altertümlicher Kostbarkeiten von Blut.) (Andruchovyč 2007: 58 und 42-44)

Zumbrunnen stößt auf die selbstkolonisierte Mentalität der Ukrainer. Er schreibt über diejenigen, die, tief im Staatsapparat verborgen, für die Bewahrung des allgemeinen Stillstands sorgen (vgl. ebd.: 14). Unter den Bedingungen des jungen Kapitalismus wächst und gedeiht eine ‚Selbstkolonisierung x-ten Grades‘. Der ‚schleichende Totalitarismus‘ richtet sich ebenso wenig nach der europäischen ‚Order of Modernity‘ wie der Totalitarismus vergangener Epoche. Doch hinter der demokratischen Fassade des neuen Totalitarismus gibt es keinen Platz für das Dissidentenethos. Für ein ideologisches Beispiel sorgt hier der besagte Ex-Dissident, der die *nativeness* mit Quasi-Geschichtsphilosophie verquickt, und dem 10 000-jährigen ukrainischen Volk den unmittelbaren Kontakt mit den kosmischen Kräften des Guten zuschreibt (vgl. ebd.: 18). Der Stillstand wird jedoch von einigen Äußerlichkeiten verschleiert – zum Beispiel von der Rede über einen neuen modernen europäischen Staat Ukraine während der Eröffnung von Zumbrunnens Ausstellung ‚Memento‘. Zur Szenographie dieser Eröffnung gehören junge attraktive Damen, die den Künstler odaliskenhaft umschwärmen (vgl. Andruchovyč 2007: 16). Eine weitere Ebene der Selbstkolonisierung bestimmt tatsächlich die Art und Weise, wie Frauen behandelt werden. Andruchovyč erwähnt, dass die Ukrainerinnen schon in den 1990er Jahren im Westen nicht nur als Sexsklavinnen, sondern auch als Ehefrauen ‚benutzt wurden‘ (vgl. ebd.: 22).

Folgen wir den Begegnungen Zumbrunnens mit dem ‚melancholischen Staat‘. Sie erfolgen unter anderem in der Sphäre der Sittlichkeit und der Manieren. Die Ukraine der 1990er Jahre gilt als bürokratisch isoliert, was für Personen, die das Land dennoch gern besuchen und sich um ein Visum bemühen, einen Anlass zu regelmäßigen Begegnungen mit den herablassenden Blicken der ‚von Mal zu Mal stärker geschminkten, fülligen russischsprachigen Sekretärinnen‘ (Andruchovyč 2007: 11f) gibt. Die Autarkie und Abgeschlossenheit der Ukraine werden also von einer Armee derartiger Gestalten ‚sichergestellt‘. Das spielend Bewertende und Urteilende Pirandellos ändert sich hier ins Humoristische, Groteske und Karikaturistische. Grotesk ist auch die Begegnung Zumbrunnens mit den Sinti und Roma:

вони перетнуть йому шлях, вибігши зі своєї курної халабуди трохи вище над Рікою, вони почнуть зусебіч до нього чіплятися, далекі діти покараних брахманів з індійськими кульчиками у вухах і в носах, вони благатимуть усіма мовами цього краю (*gimme, gimme some money sir, gimme some candy, some cigarette, gimme your palm, your soul, your body!*) (Andruchovyč 2005: 59)

[Sie] entlaufen aus ihrer verräucherten Holzhütte etwas weiter oben am Fluss, sie beginnen, sich von allen Seiten an ihn zu hängen, die entfernten Nachkommen verurteilter Brahmanen mit indischen Ringen in Ohren und Nasen, sie betteln in allen Sprachen dieser Gegend (*gimme, gimme some money sir, gimme some candy, some cigarette, gimme your palm, your soul, your body!*) (Andruchovyč 2007: 67)

Das heikle Treffen mit den ‚seit Urzeiten‘ zivilisatorisch und materiell anders veranlagten Sinti und Roma wird plötzlich in eine quasi-spirituelle Sphäre verlagert („*your soul, your body!*“). Hier zeigt sich Pirandellos humoristische Aneinanderreihung von Verblüffung und Erleuchtung.

Zumbrunnen trägt darüber hinaus ein Duell mit Artur Pepa aus. Im Hintergrund steht Pepas Frau. Der blasierte Pepa beginnt an einem faulen Tag eine Art närrisches Happening. Die Initiative nimmt eine verrückte Wendung. Die verlorene Wette verurteilt Zumbrunnen dazu, dass er tiefer in die ukrainische Orpheus-Unterwelt eindringen muss. Mitten in der Nacht unternimmt er eine Tour zum Kilometer 13. Dort trifft er einige kreatürliche Bürger des selbstkolonisierten Staates. An sie wendet sich Zumbrunnen in einem jämmerlichen inneren Monolog, der vor allem Fragen der Sittlichkeit anspricht:

Ви, наприклад, цілуєтеся в губи вже при знайомстві, танцюєте з чужими партнерами, надто близько до них притискаючись, у вас майже не існує приватності особистого простору, ви дихаєте одне одному просто в обличчя і ходите в занадто коротких спідницях. (Andruchovyč 2005: 207)

Zum Beispiel küsst ihr euch schon beim Kennenlernen auf die Lippen, tanzt viel zu eng mit fremden Partnern, Privatsphäre existiert nicht, ihr atmet den anderen einfach so ins Gesicht und tragt viel zu kurze Röcke. (Andruchovyč 2007: 232)

Eine heftige Party und Vodka-Verbrüderung in der Kneipe bei Kilometer 13 mündet darin, dass die Feiernden Zumbrunnens Dollars ‚wittern‘ und ihn töten. Von der „happy presence“ bleibt nichts übrig. Nichtsdestoweniger wird auch bei Andruchovyč diese „happy presence“ angesprochen. Inmitten von Zumbrunnens Klagen und Beschwerden kommt ein weiteres Mal aphoristische Reflexion zustande: Das sozialistische System ließ die Menschen glauben, die ‚gemeinsamen Güter‘ – auch die Naturlebenswelten – können ausgebeutet oder verunreinigt werden. „До речі, ось він, вельми показовий парадокс – уседозволеність для рабів!“ (Andruchovyč 2005: 209)<sup>78</sup> – pointiert Zumbrunnen seine Charakteristik der melancholischen Bürger.

Gerade die Mörder Zumbrunnens zeigen sich als typische, beinahe ‚statistische Produkte‘ der post-volksdemokratischen Ära. Folgendermaßen wird die Erfahrung des *homo postsovieticus* charakterisiert: Nachdem der sowjetische Mensch jahrelang in einer glücklichen Abhängigkeit vom Staat lebte, in dem fragliche gesellschaftliche Regeln, aber dennoch Regeln herrschten, erlebte er plötzlich die Verarmung und Erniedrigung in einer neuen Welt ohne jedwedes Ethos und mit dem falsch gefassten Begriff der Freiheit, genauer gesagt: mit der Willkür. Gerade die Willkür, gemeinsam mit der aggressiven Massenkultur und mit ihrem Konsum-Vorbild, trug zur Erscheinung des neuen Menschen bei: des Neureichen, Lügners, Betrügers oder Banditen. Seine Existenz wurde für diejenige, die unter turbulenten Wirtschaftsumständen dem neuen Modell nicht Genüge leisten konnten, schwerer erträglich als früher die Existenz der Partei-Offiziellen mit ihrem Luxus, den sie in ihrem Samistat (zum Beispiel in dem Untergrund Moskaus) erleben (vgl. Olszański 2007: 15).

Die Mörder Zumbrunnens sind kahl, tragen Lederkappen, haben angeschwollene Fratzen. Sie sind:

себто десь між тридцяткою й сороківкою, хоч у цій країні, як уже свого часу довелося Карлові-Йозефові спостерегти, досить легко помилитися, судячи про вік людини за її зовнішність. (Andruchovyč 2005: 215)

so zwischen dreißig und vierzig, obwohl Karl-Joseph schon früher die Beobachtung gemacht hatte, dass man sich in diesem Lande leicht irren konnte, wenn man vom Äußeren der Menschen auf ihr Alter schloss. (Andruchovyč 2007: 241)

Als die beiden Mörder Zumbrunnens in der Kneipe bei Kilometer 13 zunächst für ihren Vodka zur Kasse bitten, will der Österreicher keinen Streit mit ihnen – „[...] з усього було видно, що

<sup>78</sup> „Übrigens ein sehr bezeichnendes Paradoxon – den Sklaven ist alles erlaubt!“ (Andruchovyč 2007: 234)

вони страшенні бідолахи, можливо, навіть якісь бездомні і, звичайно, голодні“ (Andruchovyč 2005: 216).<sup>79</sup> Sie nennen sich Afghane – *Dušman* (*došman*, pers. – Feind) und Pascher – *Šuchir* (ukr. *stojati na šucheri* – schießen) und erzählen in einer Art – man möchte mit den russischen Formalisten sagen – *zaimnyj jazyk*, einer „hinter dem gewöhnlichen Verstand liegenden“ Sprache (Markowski 2007: 116):

[...] я бля в афгані бля сука ротний в рот на зоні в дніпрі кому в рот кому в сраку ротний каже куда на міни синки я сходу передьорнув бля якусь шістьору запетушилу в лєнінській комнаті бля по-любому тебе опустять бетеер загорівся кранти настали [...]. (Andruchovyč 2005: 219)

Ich fuck in Afghanistan fuck beschissener Kompanieführer Knast in Dnipropetrowsk ihm in den Mund dem anderen in den Arsch Genosse Kompanieführer warum auf die Minen Jungs ich die Knarre im Anschlag fuck der letzte Dreck Leninzimmer in den Arsch gefickt shit machen dich so wie so fertig Panzer brennt zappenduster [...] (Andruchovyč 2007: 245)

Die Anspielung auf die sowjetische Intervention in Afghanistan verortet die beiden Männer in der Mentalität der Brežnev-Ära. Der Krieg, der nicht zu gewinnen war, beeinträchtigte kaum die Bindung des sowjetischen Bürgers zu seinem Staat (vgl. Olszański 2007:15).

<sup>79</sup> „[...] man sah doch, dass es furchtbar arme Schweine waren, vielleicht sogar Obdachlose, und natürlich hungrig“ (Andruchovyč 2007: 242).

## VI. Jurij Andruchovyčs Ästhetisierungstyp: humoristische Plastizität

Es wurde hier gerade darauf eingegangen, welche Spuren der Humor als eine lebensweltliche Grundlage im Roman *Zwölf Ringe* hinterlässt. Der Humor kann aber auch als eine immanente textuelle Dominante gelten, die den Text der Konventionalität und der Neutralität beraubt und einen künstlerischen *speech act* schafft. Der Humor wirkt sich also im Text nicht nur auf die Inhalts- und Mentalität-Dimension aus, sondern auch auf die Stilebene, die auf einer konkreten erzählerischen Realisation fußt. Deshalb sollen in dieser Arbeit die Humormodi auch innerhalb der Textkonstitution bzw. Darstellungstechnik aufgesucht werden.

Anders als die melancholische Disposition bildet sich die textuelle Disposition des Humors stark auf rein linguistischer Ebene des Textes ab, d.h. sie nimmt unter anderem das akustische Bild in Anspruch. Denn anders als die melancholische dient die humoristische Disposition unmittelbar dem Kommunikationsakt. Durch die humoristische Intention wird die beschriebene Wirklichkeit als sprachlicher Vollzug entfaltet. Die entsprechende sprachwissenschaftliche Analyse des Humoristischen setzt mit dem Klang an und schreitet mit dem Morphem, dem Wort und dem Satz voran, um schließlich den Text und Kontext zu beleuchten (vgl. Ermida 2008: xi). Eine derartige ‚Spurensicherung‘ des Humors im Text nennt Wolfgang Preisendanz nach Thomas Mann „plastisches Gesetz“ (Preisendanz 1976: 7).

### VI.1. Selbstthematization im Humor. Der Fall *Zwölf Ringe*

In kritischer Auseinandersetzung mit der These, dass sich im deutschen Roman des 19. Jahrhunderts die Subjektivierung der erzählerischen Struktur paradoxerweise aus dem Streben nach dem objektiven Festhalten der Wirklichkeit herausbildete, deutet Preisendanz im weitesten Sinne auf die zwiespältige Rolle des Humors im Roman hin. Den Humor sieht er als eine Facette der Subjektivierung. Seine Definition der Subjektivierung konzentriert sich auf das Uneinssein zwischen dem *erzählten Vorgang* (Erzählgegenstand, Sachverhalt, Verbindlichkeit mit der vorgegebenen Wirklichkeit) und dem *Erzählvorgang* (Erzählweise, Darbietung bzw. Vermittlung), die sich beide im Erzähler – betrachtet als ein ‚ästhetisches Moment‘ – fokussieren. Die Haltung des Humoristen beruht darauf, dass er sich nicht zu stark dem erzählten Vorgang oder Stoff mit deren immanenter Logik unterwirft. Dies macht die Souveränität des Humors aus. Das Aufgeben der Gegenwärtigkeit – wie Preisendanz die Logik des erzählten Vorgangs kennzeichnet – manifestiert sich dadurch, dass der Schreibende von den Erzählgesetzen ab-

weicht, d.h. sich beispielsweise dadurch sichtbar macht, dass er das Erzählen als Problem bewusst thematisiert. Jener Schreibgestus weist besonders auf die eigenständige Existenz des beschriebenen Gegenstandes hin (vgl. Preisendanz 1976: 11f).

Zur eingehenden Definition dieses Schreibgestus kann die Kategorie der Motivation herangezogen werden. Die Motivation sahen die Formalisten am Anfang des 20. Jahrhunderts als ein inneres Ordnungsprinzip, das die Verhältnisse zwischen dem Material (Inhalt) und dem Verfahren (Form) bestimmt. Die Formalisten differenzierten zwischen der Kompositions- und künstlerischen Motivation. Wo die kanonisierte und zweckmäßig orientierte Kompositionsmotivation scheitert bzw. aufgegeben wird, drängt sich die künstlerische Motivation in den Vordergrund und verleiht dem Erzählen ungewöhnliche Züge. Eine derartige Entblößung der Kompositionsmotivation gilt als eine Form der Selbstthematization (vgl. Markowski 2007: 121).

Durch die Problematik der Selbstthematization nähern wir uns dem grundlegenden Merkmal des modernen und postmodernen Romans: dem Sprechen über zwei Instanzen – über den ausgewählten Gegenstand und über die eigene Beschaffenheit (vgl. Dąbrowski 2000: 24). Die eigene Beschaffenheit kann im Roman verschiedenartig angesprochen werden: durch das Spiel mit den literarischen Konventionen, die Zerstückelung der Narration, Aushöhlung der Protagonisten-Identität, durch die Distanz, Diskontinuität, Selbstironie, Selbsthinterfragung und Betonung der eigenen Unvollkommenheit und Unvollständigkeit. Extreme Variante der Selbstthematization wäre also Beschäftigung mit der Sprache um ihrer selbst willen (gr. *autotelēs*) statt mit dem erzählerischen Handeln (vgl. ebd.: 27f und 31).

Diese Wendung zu sich selbst wird in *Zwölf Ringe* sehr dezent vollzogen, was jedoch den humoristischen Effekt bekräftigt. Derartige Bemühungen sind speziell dem ersten Kapitel zu entnehmen. Nach Objektivierung wird im Roman nicht gestrebt. Der manchmal auktoriale, manchmal personale, nie autoritäre, immer die schnelle Sukzession der Ereignisse anstrebende und auch den Phantasmen und Phantomen nachjagende Erzähler subjektiviert die Wirklichkeit, indem er mit Direktheit der Verpflichtung des Erzählens nachkommt. Der Leser begegnet zum Beispiel Überlegungen zur Kompositionsmotivation: „Тепер настає пора явити їх усіх. В одній з відомих мені книжок подібне місце називається »Прихід героїв«. Утім, не знаю, чи таких уже й героїв. І чи такий вже це *прихід*“ (Andruchovyč 2005: 26).<sup>80</sup> Hier wird sowohl der erzählte Vorgang als auch der Erzählvorgang hinterfragt. Der Erzähler bekennt sich

<sup>80</sup> „Jetzt ist es Zeit, sie alle erscheinen zu lassen. In einem mir bekannten Buch heißt die entsprechende Stelle »Die Helden kommen«. Ich weiß aber nicht, ob es wirklich *Helden* sind und ob sie wirklich *kommen*.“ (Andruchovyč 2007: 29)

dazu, dass ihm beide Ebenen seines Rede-Aktes entgehen und dadurch ihre ungewisse Eigenständigkeit signalisieren.

Selbstthematization und Selbsthinterfragung sind auch in anderer Hinsicht präsent: An erster Stelle wären hier die Momente im Text zu erwähnen, in denen der Erzähler eine Kritik bzw. gattungsmäßige Beeinflussung vorwegnimmt, diese thematisiert und sich anschließend gegen sie wehrt:

Однак з моменту того першого дзвінка у справах підвернутої ноги мусило минути ще майже два роки переважно ділової співпраці, [...] поки одного дня таки не відбулося неминуче (якась непрохана авторка жіночих романів зміїно вигулькнула тут – геть її, геть!). (Andruchovyč 2005: 22)

Vom Moment jenes ersten Anrufes *in Sachen des verstauchten Fußes* mussten allerdings noch fast zwei Jahre *geschäftlicher Arbeit* [...] vergehen, [...] bevor sie eines Tages *das Schicksal ereilte* (hat sich da doch ungebeten eine Autorin von Liebesromanen eingeschlichen, fort mit ihr, fort!). (Andruchovyč 2007: 25)

Zweitens wendet sich der Erzähler an seine Leser und bittet sie um Unterstützung beim Erzählvorgang: „Або повертається до джипоїда, все-таки набираючи телефонний номер. Або вмикає в кабіні музику (запитання до наших радіослухачів: яку музику він може, курва, слухати?)“ (Andruchovyč 2005: 28).<sup>81</sup> Drittens wechselt der Erzähler sehr oft seine Meinung hinsichtlich der Motive und bemüht sich um eine Aneinanderreihung anderer Varianten:

Хоч, може, то й не була виставка літографій у музеї старожитностей. Може, виставка механічних годинників у музеї патанатомії? Чи якийсь перформенс із Пластиковою Рибою та ртутними термометрами? (Andruchovyč 2005: 66)

Vielleicht war es aber auch keine Ausstellung von Lithographien im Antiquitätenmuseum. Vielleicht war es eine Ausstellung von Spieluhren im Museum der Pathologischen Anatomie? Oder eine Performance mit Plastikfisch und Quecksilberthermometern? (Andruchovyč 2007: 74)

Die Äußerungen, die Andruchovyč seinem Erzähler in den Mund legt, bekräftigen die interpretatorische Neigung, den Text nicht als ein Ergebnis, sondern als eine Praxis zu sehen. Die gerade zitierten Einschübe verweisen auf die Relation des Autors zum Text bzw. auf den in den Text eingeschriebenen Autor, der als eine der Funktionen des vorgenommenen Motivs und Materials im Text gilt (vgl. Foucault 2007: 202f, 227). Die direkten Indikatoren für den Selbstzweifel reißen den Roman aus der möglichen ‚anonymen Transzendenz‘ (ebd.: 206), in die sich Stasiuks Reiseskizzen gelegentlich entziehen.

<sup>81</sup> „Oder er geht zurück zum Jeepoid und wählt die Nummer trotzdem. Oder dreht im Wagen die Musik auf (Frage an unsere Hörer: was für Musik, wohl verdammt?).“ (Andruchovyč 2007: 31)

## VI.2. Präsenz des Autors in *Zwölf Ringe*

Der Autor zeigt sich im Werk nicht nur durch die gerade beschriebenen Einschübe. In einer der Finalszenen wird er in einem Protagonisten enttarnt, dessen Identität einer Zersplitterung unterliegt: Als Pepa während des Verhörs im Milizpräsidium in Ohnmacht fällt, begegnet er in der ‚Dunkelheit‘ Herrn Varcabyč – dem geheimnisvollen Initiator der Versammlung auf der Hochalm Dzyndzul – bis zu diesem Zeitpunkt der Handlung ausschließlich einem Vertreter des neuen Menschentypus, den die 1990er Jahre hervorgebracht haben. Der Schwindelanfall Pepas wird in der Erzählung als ein Schauplatz für die Produkte von seiner „vom Kino zerrütteten und verdorbenen Phantasie“ (Andruchovyč 2007: 213)<sup>82</sup> zunutze gemacht. Im traumartigen Schwindelanfall Pepas zeigt sich Varcabyč in seiner unerwarteten Komplexität, inmitten des Personenbestandes von vielerlei Diskursen oder, nach Foucault, „im Schnittpunkt einer Reihe von Ereignissen“ (Foucault 2007: 215).

Zu Varcabyč kommt Pepa als ein Bittsteller, einer unter Hunderten, der dann endlich aufgerufen wird. Aufgerufen wird er zu einem Regie-Studio bzw. einer Zentrale mit laufenden Monitoren am Schaltpult. Pepa spricht mit Plasma-Gestalten, die über unzählige Bildschirme vermittelt werden. Der fürsorgliche Hausherr Varcabyč – eine flimmernde, strahlende und prallgelbe Substanz – gilt dabei als eine ‚Unterermalung‘ für diese Figuren. Zentral verwaltet er die Monitore. In erster Linie meldet sich das „Nomenklatura-Söhnchen, der Komsomolführer“, nachfolgend eine „sehr voreingenommene altmodische Klatschbase“, dann ein „kleinstädtisches Computergenie“, ein „Bullterrier und Fressenpolierer“, ein „kränkliches Wunderkind“, ein „irrer Erfinder aus seinem Rollstuhl“ und ein „Giftzwerg, Bart bis zu den Knien“, schließlich die „Schlampe, die Hure, die hakennasige Hexe, die Wölfin, die Krähe, die Schlange auf dem Baum und sogar der Traum“ (Andruchovyč 2007: 260-265). Den vielfältigsten Varcabyč spricht Pepa auf den Beweggrund für die Tötung Zumbrunnens an. Diese Frage ist nur ein Vorwand, denn in der Tat handelt es sich darum, zu erfahren, wer Varcabyč ist. Die Frage kann verschieden beantwortet werden.

Doch der Austausch der Meinungen läuft darauf hinaus, die Allmacht des vielschichtigen Protagonisten zu demonstrieren. Allmächtig ist die vereinfachte, d.h. im geschichtlichen Moment verankerte Person – der neue Menschentypus, dessen gesellschaftliche Position durch seine ökonomische Stellung statuiert wird. Er kann sich bei den Behörden für den zu Unrecht verhafteten Pepa einsetzen. Im Gipfelpunkt des Gesprächs am Schaltpult sagt das amorphe Magma, der Tod Zumbrunnens sei ein Akt der freien Schöpfung gewesen. Somit wird auf einer

<sup>82</sup> „розшарпаній і зіпсованій кінематографом уяві“ (Andruchovyč 2005: 190)

Metaebene das allmächtig schöpferische Element in die Erzählung miteinbezogen. Hier geht der Dialog auf ein metaphysisches Geheimnis der Entstehung, der Herkunft und Erschaffung ein, um auf der Stelle wieder banalisiert zu werden: Auf Pepas Frage, ob der Schöpfer etwa ein Teufel sei, kommt die Antwort, er sei nur der Autor oder zumindest ein Disponent der Urheberrechte (vgl. Andruchovyč 2007: 266). Er soll jetzt als ein Deus ex machina erscheinen, um Artur Pepa vor der Aufdringlichkeit der Miliz zu bewahren. Also wird der Protagonist Varcabyč zum Autor, dessen kurz signalisierte Allmacht doch nur für pragmatische Zwecke eingesetzt wird. Es lässt sich eine These riskieren, dass die Ineinssetzung von Protagonist, Schöpfer und Autor die Position des Autors im diskursiven Feld Ost- und Mitteleuropa definiert. Der Autor entschwindet als Diskursivitäts-Begründer und wird durch den Tatmenschen ersetzt. Das Ereignis eines gewissen Diskurses wird sichtbar.

### **VI.3. Gezielte Wortauswahl, Witz, groteske Figuren und Aufzählen**

In *Zwölf Ringe* spiegeln sich die Charakteristika der humoristischen Plastizität in einigen immer wiederkehrenden stilistischen Verfahren wider.

#### **VI.3.1. Gezielte Wortauswahl: Adverbien**

Im Teilbereich ‚gezielte Wortauswahl‘ wird die plastische Funktion der Adverbien an einigen Beispielen illustriert. Die Wortart Adverb wird dazu verwendet, die anderen Wortarten im Satz näher zu bestimmen, d.h. ein Geschehen entsprechend zu situieren oder einen Kommentar zu ihm abzugeben. Es gibt also nicht nur die situierenden Adverbien, die lokal, temporal, kausal oder in Bezug auf die Art und Weise das Geschehen platzieren, sondern auch die modalen Umstandswörter, die den gefühlsgeladenen Ausdruck bekräftigen, mithin einer Hervorhebung, Nuancierung, Abtönung bzw. Übertreibung dienen und dadurch zu einer Einschätzung bzw. Graduierung der eigenen Behauptungsstärke führen oder deren Geltung insgesamt anfechten. Die Adverbien versehen die Aussage mit einem Hauch der Willkür und entscheiden somit darüber, dass diese Aussage nicht eindeutig auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen ist (vgl. Heringer 1995: 136-144).

Das Uneinssein zwischen dem erzählten Vorgang und dem Erzählvorgang fokussiert sich im Text nicht nur im Erzähler, sondern auch in der Neigung zur Hervorhebung, Nuancierung und Übertreibung. Denn gerade da, wo diese Sprachhandlungen zur Geltung kommen, entsteht auch ein natürliches Umfeld für das Humoristische. In der Schilderung der humoristischen Plastizität kommen in der vorliegenden Arbeit die Unterschiede zwischen den drei Sprachen (Ukrainisch, Polnisch, Deutsch) zu Hilfe.

Vorerst werden diejenigen Adverbien unterschieden, die bestimmte Sachverhalte im Text hervorheben und dadurch die Dissonanz zwischen dem Wort und seiner Bedeutung, zwischen den angeblichen und den realen Situationen unterstreichen. Die Beharrlichkeit Zumbrunnens, regelmäßig in die Ukraine zu reisen, wird folgendermaßen im Roman kontextualisiert: „Він так само не перестав їздити й тоді, коли український уряд **значно** ускладнив візові процедури, а також **суттєво** підвищив ціни на консульські послуги” (Andruchovyč 2005: 9).<sup>83</sup> Dieser Satz könnte ohne die Adverbien „**erheblich**“ (*značno*) und „**spürbar**“ (*suttjevo* – genauer gesagt – wesentlich – *sut’* – das Wesen, der Kern) auch ‚existieren‘. Doch gerade diese beiden synonymen und eng nebeneinander verwendeten adverbiellen Bestimmungen verweisen auf eine absurd schizophrene Haltung der neuen Staatsbehörden – auf die angebliche Öffnung auf der internationalen Ebene bei gleichzeitiger Zuspitzung der bürokratischen Schikanen. Mit Preisendanz kann hier auf eine weitere Qualität der humoristischen Vorstellungskraft hingewiesen werden: die Bearbeitung des ursprünglich nicht komischen Phänomens mit Hilfe humoristischer Erzählstruktur (vgl. Preisendanz 1976: 15). Der Hervorhebung eines Wahnsinns anderer Art dient das Adjektivadverb „fanatisch“, welches bei der Charakterisierung des Vorfahren Zumbrunnens attributiv und dabei nahezu redundant gebraucht wird – der Urgroßvater ist „**fanatisch** arbeitswütig“ (Andruchovyč 2007: 13) – „**фанатично** діяльн[ий]” (Andruchovyč 2005: 11). Auf dem Effekt des Überflusses wird auch bei der Kennzeichnung Volšebnyks aufgebaut: Sein künstlerisches Äußeres ist „**unverhohlen künstlerisch**“ – in der deutschen Übersetzung wird statt „**unverhohlen**“ das Wort „**betont**“ verwendet (Andruchovyč 2007: 38) – „**неприховано** артистичн[а] зовнішніст[ь]” (Andruchovyč 2005: 34). Ein ähnliches semantisches Gesetz wird auch bei der Beschreibung eines Angriffs der Infanterie auf den Brückenkopf Dzyndzul während des Ersten Weltkriegs befolgt – die Attacke ist „**hoffnungslos** spasmodisch“ – „**безнадійно** спазматичн[а]“ (ebd.: 41), in der deutschen Übersetzung – „**hoffnungslos und krampfhaft**“ (Andruchovyč 2007: 45). Der Staat Ukraine Anfang der 1990er Jahre ist ein „**völlig** neues Staatsgebilde“ (ebd. 12) – „**цілком** нове державне утворення“ (Andruchovyč 2005: 10).

Bei Andruchovyč geht also die Hervorhebung mit der Tendenz zur sprachlichen Überdosierung an der Grenze zur Tautologie einher. So zeigt sich das allgemeingültige Prinzip des Lächerlichen, welches besagt, dass zum Objekt des Lächerlichen das dem Guten, Schönen und

<sup>83</sup> „Auch als die ukrainische Regierung das Visumverfahren **erheblich** verkomplizierte und die Preise für konsularische Dienste **spürbar** an hob, ließ er sich nicht davon abbringen, immer wieder hinzufahren.“ (Andruchovyč 2007: 11)

Objektiven Entgegengesetzte werde. Dieses Entgegengesetzte gelte als Lächerliches unter der Bedingung, dass es zum Ordnungsgemäßen in einer schwer fassbaren oder negativen Beziehung stehe (vgl. Preisendanz 1976: 14).

Mit Hilfe der Adverbien wird darüber hinaus eine Nuancierung bzw. Abtönung der Aussage zustande gebracht. Andruchovyč weicht dabei vom Gesetz des Überflusses ab – es handelt sich in größerem Ausmaß um die Hervorkehrung von Zweifel mit Hilfe signalisierter Widersprüchlichkeit und gezielter Übertreibung. Die Sachverhalte, die als selbstverständlich gelten bzw. gelten sollten, werden im Roman mittels subtiler Einschubs- bzw. Verzierungswörter untergraben. Es handelt sich also um eine Anfechtung des Phänomens der Selbstverständlichkeit. Preisendanz thematisiert in seiner Kennzeichnung des Humors eine derartige Praxis als dichterische Einbildungskraft. Der Forscher beruft sich auf das Element des Inadäquaten, welches darin besteht, dass in der humoristischen Wiedergabe etwas Eigentliches mittels des Uneigentlichen repräsentiert wird. Preisendanz zitiert Käte Hamburger:

[...] indes seien für den Humoristen die uneigentlichen Erscheinungsformen eben deshalb uneigentlich, *weil* sie das Uneigentliche eines Eigentlichen sind. Das heißt: [...] er sieht im Uneigentlichen noch das Eigentliche, er sieht das Eigentliche noch in seinen uneigentlichsten, inadäquatesten Erscheinungsformen und dies ist der Grund dafür, dass er nicht verurteilt, sondern lächelt. (Preisendanz 1976: 14)

Somit ist etwa in den pompösen Erklärungen des hier schon erwähnten Ex-Dissidenten die Rede von dem „**fast** 10 000 Jahre alten“ ukrainischen Volk (Andruchovyč 2007: 18) – „**мало не** десять тисяч років“ (Andruchovyč 2005: 16). Die Vertreter diverser Strukturen, die die Meinung über den Staat Ukraine international beeinflussen und prägen, sind „**übertrieben** unabhängig“ (Andruchovyč 2007: 26) – genauer könnte man hier sagen: zu unparteiisch – „**надміру** безсторонні“ (Andruchovyč 2005: 22). Ein junger Infanterist, der während des „spasmischen“ Angriffs auf die Alm Dzyndzul eine Vision des künftigen Observatoriums fast sterbend erlebte und danach den Traum auch verwirklichte, musste für sein Unterfangen einflussreiche Sponsoren im gesamten Europa suchen. Dass eine Intervention derartiger Sponsoren bei Verwirklichung dermaßen teurer Träume unausweichlich sei, das wurde mit diesen Sponsoren „**ziemlich** unverblümt“ besprochen (Andruchovyč 2007: 49) – „**майже** прямим текстом“ (Andruchovyč 2005: 44). Als Zumbrennen sich an seine Vergangenheit als jugendlicher Metal-Anhänger erinnert, taucht in seiner Erinnerung „**fast von selbst** eine erste Schlampe mit blutroten Lippen“ (Andruchovyč 2007: 64) – „**майже** автоматично“ (Andruchovyč 2005: 57) – „**beinahe** automatisch“ auf. Die Pubertät Kolomejas kennzeichnet sich durch ein „**verhältnismäßig** frühes sexuelles Interesse“ (Andruchovyč 2007: 78) – „**порівняно** ранн[я] статей[а] цікавіст[ь]“ (Andruchovyč 2005: 69). Im Resümee von Pepas literarischen Projekten wird das „**ein wenig**

hellenistische Stadium“ (Andruchovyč 2007: 86) in der Geschichte von Stalins Imperium thematisiert – „дещо еліністична стадія“ (Andruchovyč 2005: 76). Im Videoclip, den Volšebnyk präsentiert, schafft die Kamera, dadurch, dass sie sich rasant vom Objekt entfernt, eine „metaphysische Raumperspektive“ (Andruchovyč 2007: 153) – „цілком метафізичну просторову перспективу“ (Andruchovyč 2005: 137f). (In der deutschen Übersetzung wurde das Adverb *cilkom* – ganz – ausgelassen).

Die Einschubswörter *malo ne, nadmiru, majže, porivnjano, deščo* und *cilkom* bilden hier das Element des Inadäquaten. Zum Eigentlichen werden hier entsprechend: die absurde Überzeugung vom Kontinuum der ukrainischen Nation ungefähr seit dem Ende der Steinzeit, die erwünschten wohlwollenden Absichten der internationalen Beobachter, die Vielschichtigkeit der Diplomatie, die Eigenständigkeit und Willkür der Beschaffenheit des menschlichen Gedächtnisses, die Unabwendbarkeit der Pubertät, die üblich geltenden Realien in einer Zeit des Untergangs und eine metaphysische Illusion in der künstlerischen Perspektive. Es sind Tatsachen, die nicht zur Diskussion gestellt werden müssten, die sogar zum Bereich Binsenwahrheiten gehören. Sogar die Suche nach den eigenen, möglichst alten Ursprüngen gehört zu den Identitätszügen einer „kleinen Nation“.

Doch das Eigentliche an ihnen erhält bei Andruchovyč mit den besagten Verzierungswörtern eine uneigentliche Erscheinungsform, die dann das für den Humoristen wahrhaft Eigentliche an diesen Sachverhalten veranschaulichen soll.

### VI.3.2. Witz

Zur „humoristischen Plastizität“ tragen in *Zwölf Ringe* auch die Witze bei. Der Witz gilt als eine der Satellitenerscheinungen des Humors, geht besonders mit der neuropsychologischen Manifestation des Humors, d.h. dem Lachen, einher, und verlangt deswegen, auch in der Literatur, nach einer Art ‚Kreislauf des Sprechens‘. Durch die Annäherung an den Witz betreten wir das Gebiet des manifestierten Sinns für Humor, welcher direkter an das Sachliche und Situationsbedingte des Alltags gebunden ist (vgl. Ermida 2008: 5-8). Somit enthüllt sich für uns der rein kommunikative Charakter des Witzes. Das Verbale am Witz bedeutet neben einem Übergang zum Alltag auch das verstärkte Gespür für den Ausdruck oder seine Konstruktionen und Kreationen.

Der klassischen Einteilung zufolge rührt also der Witz entweder von einer situativen Komik her oder von einer Komik, die im Medium der Sprache geschaffen wird. Das Situationsbedingte in Verbindung mit dem Verbalen verweist auf den affektiven Charakter und somit auf eine gewisse Aggressivität des Witzes, der innerhalb des gesamten Humorphänomens eine ‚Stachel-

bzw. Skalpelle-Rolle‘ zu erfüllen hat und dadurch die missgünstige Seite der humoristischen Veranlagung repräsentiert. Hier zeigt sich die oft vergessene Auffassung, der Witz als eine Verkörperung des Humors sei moralisch zwielfichtig, da die Freude, die er bereitet, oft ihre Vorlage im Schmerz und Unglück habe (vgl. Ermida 2008: 8-11 und 18).

In Freuds und auch Jacques Lacans theoretischen Zugängen zum Witz werden die gerade hier genannten Aspekte weiter nuanciert. In erster Linie wird der Witz als ein Ausdruck des Unbewussten bzw. als eine Verschmelzung vom Unbewussten und der Sprache gekennzeichnet, was mehrere Konsequenzen hat. Zum einen sollen mit Hilfe des Witzes die verdrängten Wünsche ‚verwaltet‘ werden, zum anderen produziert der Witz – im Gegensatz zum Traum – eine direkte Lust. Dabei basieren die beiden – der Witz sowie der Traum – auf den Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung. Doch der Witz arbeitet nicht an den Gedankenbildern, sondern an der Sprache. Die Vollziehung der Sprachspiele versetzt oft das Subjekt in einen infantilen Zustand. Hier schlägt der theoretische Reflexionsgang einen Bogen – zu einem der verdrängten Wünsche kann das Verlangen nach einer Rückkehr zur Kindheit werden, denn diese Zeit kennzeichnete sich durch einen geringen psychischen Aufwand. Der Witz soll diesen Zustand neu beleben. Freud teilt die Witze in harmlose und tendenziöse. Die Letzteren können entweder feindselig oder obszön werden. Lacan fügt dem noch Folgendes hinzu: Zu den Witzinhalten können diejenigen Inhalte werden, die man eigentlich verheimlichen wollte (vgl. Plon/Roudinesco 2004: 1150-1154).

In *Zwölf Ringe* verfestigt die Witzebene den ‚Kreislauf des Sprechens‘, d.h. den Dialog des Erzählers mit dem Leser. Die Witze, die im Text konsequent verstreut sind, spiegeln die Dilemmata des intersprachlichen und interkulturellen Alltags Zumbrunnens und nicht nur Zumbrunnens wider. Dies verschafft einen außergewöhnlichen Anlass zum Kreieren von Situationen, die nicht nur von der Sprache ausgedrückt, sondern auch von ihr geschaffen werden. Dabei bedienen sich diese Witze oft eines Verdichtungseffekts und versetzen die Romanfiguren in einen infantilen Zustand.

Die aus dem Roman extrahierten Witze habe ich in drei Kategorien eingeteilt:

- 1) Die erste Kategorie bilden Witze, die in Zumbrunnens sprachlichen Zwischenraum entstehen und die melancholische Anpassungsunfähigkeit Zumbrunnens veranschaulichen.
- 2) Im Rahmen der zweiten Kategorie wurden diejenigen Witze angesammelt, die im Medium der Sprache geschaffen worden sind.
- 3) Die dritte Kategorie verweise ich mit der Überschrift ‚Kulturelle Witze‘.

Diese obige Differenzierung kann nicht durchweg strikt vollzogen werden.

Zu 1) Betrachten wir zuerst dieses Beispiel: Eines der ersten Treffen Zumbrunnens mit seiner Dolmetscherin wird wie folgt wiedergegeben: „старі знайомі, нові знайомі, нова тимчасова перекладачка, **викладачка** («ні, пане Карле, не **розкладачка**»)“ (Andruchovyč 2005: 20).<sup>84</sup> Gewiss haben wir mit diesem Wortspiel mit den Einschränkungen der Textübersetzung zu tun. Dieser Witz bezieht sich auf einen sexistischen Inhalt: Das Nomen *vykladačka* ist aus der Sicht der ukrainischen Morphologie mit dem Nomen *rozkladačka* verwandt. Die erste Figur ist jedoch „**diejenige, die vorträgt**“, die zweite Figur ist „**diejenige, die ihre Beine breit macht**“. Der Übersetzerin gelang, eine verwandte semantische Ebene zu kreieren: Das im Deutschen entstandene Wortspiel verrät die ersten Zeichen der Zuneigung Zumbrunnens.

Dieser Witz gilt wegen seines intersprachlichen Charakters als eine Komik, die im Medium Sprache geschaffen wird. Es fokussieren sich in ihm viele Charakteristika der humoristischen Veranlagung: Zum einen die plötzliche Aufhebung einer Fassade bei gleichzeitiger Enthüllung einer verhohlenen Realität, die Vertracktheit der sprachlichen Momente und die Ausführung eines Gegensatzes; zum anderen spielt dieser Witz mit dem Urteil, welches verblüfft und erleuchtet.

Ein interessantes Interpretationsfeld eröffnet sich, wenn wir diesen Witz aus zweierlei Perspektiven betrachten: Erstens aus der Perspektive, die den Witz als eine souveräne Betätigung des Erzählers sieht, und zweitens aus der Perspektive, die den Witz als eine Art der Hervorhebung der verborgenen Gedankenwelt betrachtet. Eine gewisse interpretatorische Verwirrung entsteht, wenn nach dem Grad der Ausübung des textuell Individuellen in diesem Witz gefragt, und darüber hinaus, wenn im Kontext dieses Witzes die Haltung des lachenden Melancholikers hinterfragt wird. Zumbrunnens individuelle, d.h. auf die Sprache bezogene, Art der Anpassungsunfähigkeit wird in diesem Witz bloßgestellt. Die erste Betrachtungsperspektive besagt, der Witz sei eine Art der subjektiven Komik, die an dem Tun des über diesem Tun stehenden Subjekts haftet. Das sprechende *Ich* im Witz soll nie als ein Objekt, auch ein freiwilliges Objekt dieses Witzes dastehen (vgl. Freud 1970a: 13). Es ist eine Definition des Witzes, die die subjektive Stimme der eigenen und auch allgemeinmenschlichen Schwächen glorifiziert und stillschweigend die vom Außen eindringende Intervention des Böartigen beim Scherzen übergeht. Am Beispiel des besagten Witzes zeigt sich eher die spöttische Kraft des Erzählers, die die Romanfigur vergegenständlicht und karikiert. Wir haben es hier also mit einem Beispiel des tendenziös-obszönen Witzes zu tun.

<sup>84</sup> „[...] alte Bekannte, neue Bekannte, eine neue temporäre Dolmetscherin, eine **Lehrerin** (»nein, Herr Karl, nicht **Verehrerin**«).“ (Andruchovyč 2007: 23)

Dieses tendenziös-obszöne Element gilt jedoch in der Reihe der ‚Zumbrunnen-Witze‘ als eine Ausnahme. In den übrigen Witzen, die zwischen den beiden Sprachen entstehen und die aus dem Text exzerpiert wurden, wird auf die bissige Akzentuierung sexistischer Inhalte verzichtet. Stattdessen kommt entweder durch das Infantile oder durch die Lust am Spiel mit der Sprache wiederum die „Stimme der menschlichen Schwächen“ zu Wort: Auf der gleichen Party verstaucht sich Roma den Knöchel, Karl-Joseph hält sie fest, einem der Feiernden – einem eifrigen Architekten – gelingt es beim dritten Versuch, Roma die elastische Bandage anzulegen. Dabei sagt er: „(«бо ми старі карпатські **пластуні!**)», і до чого тут **рептилії**, не розумів Карл-Йозеф [...]“ (Andruchovyč 2005: 21).<sup>85</sup> Erneut bestand bei der Textübersetzung die Notwendigkeit, sprachlich zu improvisieren. „*Plastuny-reptylji*“ heißt wörtlich „**Pfadfinder-Reptilien**“. Der dem Witz zugrundeliegende Irrtum beruht jedoch auf der klanglichen Ähnlichkeit zwischen den ukrainischen Wörtern „**пластуні-пзуні**“ („*plastuny-plazuny*“, „**Pfadfinder-Kriechtiere**“). Doch die Hilflosigkeit Zumbrunnens wurde in der Übersetzung wiedergegeben. Auch durch diese Hilflosigkeit kommt Pirandellos „Stimme der menschlichen Schwächen“ zur Geltung. Ähnlich ist es in anderen Fällen: In der Kneipe bei Kilometer 13 hat Zumbrunnen folgendes Sprach-Abenteuer, als er der Frau hinter der Theke zuhört:

[...] була зайнята кокетуванням із кимось набагато ближчим та ріднішим, а точніше з якимись двома типами, що їм удесяте відмовлялася **давати на бороду**. Карл-Йозеф не бачив у цьому жодного сенсу, ніхто з них ніякої бороди не мав, [...]. (Andruchovyč 2005: 210)

[...] die schäkerte mit zwei Typen, die sie **Schlitzohren** nannte. Karl-Joseph konnte darin keinerlei Sinn erkennen, beide sahen ganz normal aus [...]. (Andruchovyč 2007: 235)

Um die Szene im Deutschen zu reproduzieren, verfährt hier die Übersetzerin so, als ob der deutsche Muttersprachler Zumbrunnen den übertragenen Sinn des Ausdrucks „Schlitzohr“ nicht gekannt hätte. Im ukrainischen Original läuft der intersprachliche Zusammenstoß darauf hinaus, dass Zumbrunnen die Semantik der Redewendung „*davaty na borodu*“ (wörtlich: „**etwas auf den Bart geben**“) – „**jemandem etwas umsonst geben**“ – fremd ist. Die chaotischen Zustände in der Kneipe bei Kilometer 13 werden zur Quelle derartiger Missverständnisse und zugleich zur Herausforderung für die Übersetzerin. „«ви сідайте, до вас **підійдуть**» [...] («**вас під’їбуть**»?)“ (Andruchovyč 2005: 210) – „*pidijdut’-pid’jibut*“ heißt wörtlich „**herangehen-verarschen**“, übersetzt wurde es als „**bedient-vermint**“ (Andruchovyč 2007: 235). „«[...] бутилька. Одна...». Дівчина запитала щось ніби «**з собою?**», але Карл-Йозеф не зрозумів запитання («**з водою? чому з водою?**»)“ (Andruchovyč 2005: 211). „*Z soboju-z vodoju*“

<sup>85</sup> „(«Wir alten Karpaten-**Pfadfinder!**)«, wieso denn **Bratrinder**, fragte sich Karl-Joseph [...].“ (Andruchovyč 2007: 24)

heißt „zum **Mitnehmen-mit dem Wasser**“. Das Missverständnis kommt bei der Schnaps-Bestellung zustande. Dieses Wortspiel wurde folgendermaßen übersetzt: „»zum **Mitnehmen?**« [...] (**Hyänen? Warum Hyänen?**)“ (Andruchovyč 2007: 236). Und endlich ein Witz, der an die Gruppe der kulturellen Witze grenzt: „«Далеко тобі?» [...] «На Дзиндзул» [...] «Хуйове місце» [...] «**Море по коліна**», – заперечив Шухір. Карл-Йозеф здивувався, що навіть він знає про море, яке тут було мільйони років тому“ (Andruchovyč 2005: 221). Es heißt in meiner freien Übersetzung: „»Musst du weit?“« [...] »Nach Dzyndzul« [...] »Mieser Ort« [...] »**Kinderspiel**« [im Ukrainischen eine Redewendung – „**ein Meer bis zu den Knien**“] – widersprach Šuhir. Karl-Joseph wunderte sich darüber, dass sogar er von dem Meer wusste, das hier vor Jahrmillionen gewesen war.“ Es handelt sich um ein Meer, das vor 30 Jahrmillionen zur geologischen Genese der Karpaten beigetragen hat und welches Andruchovyč als ein Nährboden zur Herstellung seiner fiktiven Landeskunde im Essay „Carpathologia Cosmophilica. Versuch einer fiktiven Landeskunde“ („Carpathologia cosmophiuca. Спроба фіктивного краєзнавства“, 1996) gedient hat.

Zum Höhepunkt der Serie derartiger sprachlicher Verwunderungen wird Zumbrunnens Projektion einer sprachlichen Unverständlichkeit auf eine weibliche Gestalt. Diese Projektion führt zur Übertragung der intersprachlichen Verwirrung auf die Realität:

[...] якісь баб'ячі голоси все повторювали «**чьо тє нада, чьо тє нада**», Карл-Йозеф подумки вирішив, що це чиясь ім'я, [...] якась така **Чьотєнада**, велике бабище з далеких степів, [...]. (Andruchovyč 2005: 219)

[...] irgendwelche Wirbelstimmen wiederholten dauernd »**tschjo tje nada, tschjo tje nada**«. Karl-Josef beschloss, dass das wohl ihr Name sei, [...] so eine **Tschjotjenada**, ein großes Weib aus der fernen Steppe, [...]. (Andruchovyč 2007: 246)

Zu 2) Das russische **Ї'otjenada** bedeutet „**Wasbrauchstduvonmir**“. Mit dieser sprachlichen Verdichtung nähern wir uns jenen Witzen an, die im Medium Sprache entstehen. Es wird hier explizit aus den polysemantischen Eigenschaften der Sprache geschöpft. Auch diese Witze variieren je nach stilistischer Technik, die bei ihrer Kreierung eingesetzt wurde. Das **Ї'otjenada** lenkt uns zum Beispiel unmittelbar in die Richtung dieser Sprachkomödie, die dadurch entsteht, dass man die Worte im Text zusammen- oder ineinanderfließen lässt. Andruchovyč bedient sich dieses Effekts einige Male in *Zwölf Ringe*. Es ist Roma, zerrissen zwischen zwei Männern, und auch der verliebte Zumbrunnen, die in ihren Gedankenkreisen dazu neigen. Während Roma ihr Bad nimmt, wird ihr innerer Monolog folgendermaßen konstruiert: „Я стою між ними двома. Я стою. Між ними. Двома. **Ясто. Ю.** Між. Нимидво. Ма“ (Andruchovyč 2005: 91).

Dieser Eintrag wurde in der deutschen Übersetzung übersprungen. Jedoch könnte es folgendermaßen wiedergegeben werden: „Ich stehe zwischen ihnen beiden. Ich stehe. Zwischen ihnen. Beiden. **Ichste. He.** Zwischen. Ihnenbei. Den.“

Die Sprachkomödie wird darüber hinaus in *Zwölf Ringe* von der Worthäufung – der Enumeratio mit der Accumulatio oder Recapitulatio hervorgerufen. Der Erzähler ist sich der komischen Wirkung dieser rhetorischen Mittel bzw. seiner Technik bewusst und spielt damit auch auf einer Metaebene: Das Aufzählen wirkt in Momenten der Hektik und Unsicherheit wie ein Zauberspruch auf die Figuren. In einem Stressmoment vor dem Abflug des Hubschraubers mit allen Protagonisten an Bord werden ihnen folgende Gedanken zugeschrieben:

[...] вібруючими задами прикипаючи до жорстких солдатських сидінь і думаючи про такі речі, як **парашути, пропелери, пелерини, паперові пакети для п(б)лювання та ще багато чого іншого на «п»...** (Andruchovyč 2005: 31)

[...] ihre vibrierenden Hintern werden in die harten Soldatensitze gepresst, und sie denken an Dinge wie **Paraglider, Propeller, Pelerinen, Papierbrechtüten** und anderes mehr... (Andruchovyč 2007: 35)

Als Volšebnyk die Pension in Eile verlässt, fällt auch ihm eine Worthäufung ein. Die Aufbauregeln einer solchen Anhäufung werden auch in diesem Fall angesprochen: „Ніщо не забуто? [...] **Касети, канапки.** Мало бути ще щось на «ка», але нічого, крім кайданів, йому не спадало на думку“ (Andruchovyč 2005: 178).<sup>86</sup> „**Kasety-kanapky**“ bedeutet „**Kassetten-Butterbrote**“ und **kajdany**-, „**Ketten**“.

Es wird jetzt hier auf den komischen Effekt eingegangen, der vom Aufzählen als einer rhetorischen Figur ausgelöst wird. Die Definition des Aufzählens besagt, dass es von einem Verknüpfungsprinzip beherrscht wird, welches die Wörter nach einer Aussageabsicht ordnet. Eine der Aussageabsichten kann die scherzhafte bzw. satirische Absicht sein. Unter vielen Formen des Aufzählens finden wir diejenige, in der ein „eröffnendes Gattungswort“ ‚verwaltet‘. Ein solches, meistens mit Hilfe der Konjunktion verbundenes Aufzählen dient also ausdrücklich einer „gedanklichen Erweiterung“; das „eröffnende Gattungswort“ kann dabei die „veranschaulichende Merkmalsfolge“ bestimmen (vgl. Krahl/Kurz 1984 und 1984a: 10 und 16f).

Folgende Beispiele für diese Praxis sind bei Andruchovyč zu finden: Die Figur des Architekten auf der Party eröffnet ein morphologisch kohärentes Assoziationsfeld: „**вусань-архітектор (проректор — директор — еректор?)**“ (Andruchovyč 2005: 21), der Zug, mit

<sup>86</sup> „Nichts vergessen? [...] **Stoff, Stullen.** Da gab es noch was auf »st«, aber außer Strang fiel ihm nichts ein.“ (Andruchovyč 2007: 200)

dem die Protagonisten in Huzulen-Land eintreffen, hat Verspätung, somit wird über die Ursachen spekuliert: „на путях лежала **корова** [...] чи справді **корова (колода? колона? корона?)**“ (Andruchovyč 2005: 21). Die Übersetzerin ersetzt die Kuh (*korova*) durch die Rinder: „Auf den Gleisen [lägen] **Rinder** [...], ob wirklich *Rinder (Kinder? Finger? Sünder?)*“ (Andruchovyč 2007: 30). Im Moment des Leichenfundes kreisen Volšebnyks Gedanken nervös um den ästhetischen Aspekt einer „Landschaft mit Leiche“:

[...] тіло у воді, гра двох текучих суб'єктів, смерть як оявлення сутності, чи то пак повернення до себе додому. Смерть як віднайдення власної **ніші, ванни, нірванни** (Ярчик Волшебник був упевнений, що це слово пишеться з двома «н»). (Andruchovyč 2005: 181)

[...] ein Körper im Wasser, Spiel zweier fließender Subjekte, der Tod als Offenbarung des Seins, oder aber Rückkehr nach Hause. Der Tod als Ankunft in der eigenen **Nische, Wanne, des Nirwana** (Jartschyk Magierski war überzeugt, dass man dieses Wort mit zwei »н« schrieb). (Andruchovyč 2007: 203)

Jedes Aufzählen beinhaltet hier ein Eröffnungswort bzw. einen übergeordneten Begriff, der den ‚Verlauf‘ der stilistischen Figur festlegt. Es sind: *architektor*, *korova* und *niša*. Das Spiel mit der denotativen sowie mit der konnotativen Ebene bei gleichzeitiger morphologischer Verwandtschaft dient der satirischen Aussageabsicht und der grotesken Erweiterung. Die Häufungen der Wörter scheinen noch nicht abgeschlossen zu sein, d.h. es könnten noch mehrere Glieder aufgerufen werden. Im Roman ist aber jedoch auch ein Beispiel für die sogenannte Recapitulatio zu finden – ein Aufzählen, das auf die Schlussbetrachtung hinauswill, seine Elemente steigen lässt und mit einer übergreifenden Bezeichnung unterbrochen wird. Es ist die Häufung der Epitheta, die sich auf die Verwirrung in Zumbrunnens Genealogie bezieht. Seine Vorfahren haben soziale Grenzen überschritten: „**станово, етнічно, конфесійно, політично, вибухово-несумісно**“ (Andruchovyč 2005: 11) – „**standesmäßig, ethnisch, konfessionell, politisch, explosiv-inkompatibel**“ (Andruchovyč 2007: 13).

Darüber hinaus lässt sich in *Zwölf Ringe* eine Gruppe von Witzen ausdifferenzieren, die von Partikeln Gebrauch machen. In gewissem Umfang stehen diese Partikel-Witze in Zusammenhang mit der Praxis des Aufzählens, denn sie werden dort eingesetzt, wo verschiedene Formen von Redundanz auftreten. Pepa scheint sich als ein guter Schauplatz für solche Operationen zu eignen. Bei der Charakterisierung von Artur Pepa passiert folgendes: Ihm wirft das Kritiker milieu eine ‚postmoderne Aushöhlung‘ bei gleichzeitiger intensiver Imagepflege vor. Die Wiedergabe dieses Sachverhalts wird von folgenden und in Klammern gesetzten Partikeln verstärkt: „**денді-бренді, тралі-валі**“ (Andruchovyč 2005: 73). Als der Erzähler gemeinsam mit Pepa Varcabyčs Einladung zu der Konferenz analysiert, wird der Stand der Unterbringung (auch in Klammern) folgendermaßen kommentiert: „**джакузі, руці-бузі, окремі спальні, те**

ce, **фуйо-муйо**“ (ebd.: 82) – „**Verpflegung, Schickimicki**, getrennte Schlafzimmer, dies und das, **blablaba**“ (Andruchovyč 2007: 92). Darüber hinaus: kommentiert Pepa einen der unerwünschten Vorträge des Professors als „**тиць-пиздиць**“ (Andruchovyč 2005: 132), was als „**Huschi-Muschi**“ übersetzt wurde (Andruchovyč 2007: 147).

Außer diesen drei Techniken (das ‚Ineinanderfließen‘, das Aufzählen und die Partikel-Technik) treten im Text auch diejenigen Spielarten des Witzes auf, die schlicht die Lust an Wortspielen und -witzen bezeugen. Wiederum fokussieren sich diese um den ‚Schauplatz Pepa‘. So heißt es zum Beispiel, dass Pepa die Skandalausbrüche um seine Bücher ‚künstlich‘, d.h. mit Gerichtsprozessen aufrechterhalten habe. Und so schrieb ein neidischer Kritiker etwas über „*schwarze Pi-Ar* [...] Obwohl es in diesem Fall wohl eher um **Pe-Ar** ging.“ (Andruchovyč 2007: 83). Im alkoholisierten Zustand hört Zumbrunnen Arturs kehlige Stimme: „**горілка не гріх на горіхах загіркла горіхка з горілів**“ (Andruchovyč 2005: 151). Wörtlich heißt es: „ein Schnaps ist keine Sünde der mit den Nüssen zubereitete und bitter gewordene **Schnüss** aus **Naps**“. Die Lust an Wortspielen bezeugen auch diejenigen Momente im Roman, in denen mit Vorbedacht und die in der entsprechenden Situation denkbaren sprachlichen Missverständnisse hervorgehoben werden. Die Protagonisten werden nach ihrer Ankunft von einem Fahrer abgeholt: „**великі вуха, міцна потилиця, чорна шкіра** — ні, не **мурин**, а куртка!“ (ebd.: 28). In der deutschen Version heißt es: „große Ohren, mächtiger Nacken, schwarzes Leder!“ (Andruchovyč 2007: 31). Die Übersetzerin war gezwungen, die hier vorhandene Nuancierung zu überspringen. In den slawischen Sprachen kann der Witz jedoch wiedergegeben werden – *škira* bedeutet in diesem Fall sowohl „**Haut**“ als auch „**Leder**“ und so konnte im ukrainischen Original gesagt werden: „**Es ist aber kein Schwarzer**<sup>87</sup>, **es ist eine Lederjacke!**“.

Zu 3) Die Betrachtung der Witzebene in *Zwölf Ringe* wird von der Gruppe der ‚kulturellen Witze‘ vervollständigt: Alle Romanfiguren werden bei ihrer Ankunft mit dem Hubschrauber vorgestellt. Darunter auch Lilja und Marlana, die in Wirklichkeit Svjetka und Marina heißen. Obwohl eine von ihnen eine gefärbte Brünette und die andere eine gefärbte Blondine ist, entziehen sie sich jeder weiteren Differenzlogik, denn sie wurden von „unserer sowjetischen Lebensweise“ (Andruchovyč 2007: 38) und der Massenkultur gleich geschaffen. „Звати їх **Ліля і Марлена** (тільки не подумайте, що **Лада і Марена**)“ (Andruchovyč 2005: 34) – so werden sie vorgestellt. Es bedeutet: „Man nennt sie **Lilja** und **Marlena** (nicht mit **Lada** und **Marena**

<sup>87</sup> Genauer gesagt tritt im ukrainischen Original das Wort *muryn* auf – ein Wort, das in den slawischen Sprachen vom lateinischen *Maurus* (der Angehöriger des nordafrikanischen Mischvolkes) kommt, die Schwarzen bezeichnet und derzeit als ein Pendant der Bezeichnung „Neger“ betrachtet wird. Derzeit stellt sich die verworrene Frage nach der politischen Korrektheit dieses Wortes (vgl. z.B. Łojek 2013), die 2003 anscheinend noch nicht so präsent war.

verwechseln)“. *Lada* und *Marena* gehören zum verkümmerten Pantheon der slawischen Gottheiten. Ihnen wurden im Laufe der Rekonstruktionsversuche der slawischen Mythologie verschiedene Funktionen zugeschrieben: Einerseits werden sie auf die Verwandtschaft mit den griechischen Göttinnen zurückgeführt, andererseits misst man ihnen einheimische Domänen bei. Unter Berücksichtigung der einheimischen Deutungsquellen kann die Lada mit dem Bereich einer Vermählung und die Marena sowohl mit dem Tod als auch mit der Fruchtbarkeit verknüpft werden (vgl. Brückner 1980: 225-227). Diese Bruchstücke der ursprünglichen Gemeinplätze sollen mit den beiden „Puppen, besser gesagt, Bräuten“ (Andruchovyč 2007: 37) nicht assoziiert werden. Nebenbei lässt sich sagen, dass diesem Witz in den Übersetzungen neue Lebenskraft verliehen wird: In der deutschen Übersetzung werden *Lilja* und *Marlena* zu *Lily* und *Marlen* (aber nicht *Marleen*), und in der polnischen Übersetzung sollen ihre Namen nicht mit *Lilla* und *Weneda* verwechselt werden (vgl. Andruchovyč 2005a: 43). *Lilla Weneda* ist die bekannte Figur aus Juliusz Słowackis (1809-1849) Drama unter demselben Titel aus dem Jahre 1840. Die Handlung dieses nach dem misslungenen polnischen Novemberaufstand 1830/1831 entstandenen Dramas wurde im Einklang mit den ossianischen Tendenzen der Romantik in der vorgeschichtlichen Zeit verortet. *Lilla Weneda* ist eine Vertreterin des heidnischen Stammes – der Weneden, deren Schicksal mit einem Bann belegt ist. Somit breitet sich der Bereich der denkbaren Anspielungen auf die zerbrochene Bindung *Liljas* und *Marlenas* zur Kultur aus – diesmal ist es die Bindung zur *high culture* in der Gestalt einer Exklusivität romantischer Allegorien.

Das zweite Beispiel aus der Reihe der ‚kulturellen Witze‘ gilt als eine Komödie, die im Medium Sprache entsteht. Hierbei handelt es sich um den Wortschatz, der in den Aussagen des Professors auftaucht. Die Rede des Professors weist viele Einflüsse des galizischen Dialekts auf – in dieser Form, in der er vor dem Zweiten Krieg auftrat. Es wundert natürlich nicht, dass diese durchaus spielerische Sprachebene des Romans in der deutschen Übersetzung keinen Wiederhall finden konnte. In der polnischen Übersetzung wurden diese sprachlichen Nuancen schöpferisch behandelt. Als beispielsweise die gesamte Gruppe an einem Morgen frühstückt, versucht der Professor die Anwesenden zu amüsieren. Seine freie Assoziation richtet sich auf die barocke Einrichtung des Gasthofs und gibt ihm Anlass zur Erörterung, wie die Gegenstände *damals* eine Seele in den Augen ihrer Besitzer besaßen. Dabei sagt er – „[...] для наших дідів та бабусь був «дім», був «колодязь», знайома їм вежа, нарешті, їхнє власне [...] убрання“

(Andruchovyč 2005: 131).<sup>88</sup> Und gerade um das Wörtchen *vlasne* (dt. eigen) handelt es sich hier, denn es folgt dann in Klammern: „(він казав [er sagte] «вуасне» [«*vuasne*»], але майже всі розуміли [aber fast alle haben verstanden], що «власне»)“ (ebd.). *Vuasne* ist eine transkribierte Imitation des polnischen Konsonanten [ɥ] und zugleich ein Spiel mit den beiden lautlichen Realisierungen dieses Konsonanten – diejenige Realisierung, die noch in den ostslawischen Sprachen weit vertreten ist, wird in Polen als der sogenannte Konsonant „*Kresy-ɥ*“ oder „*szenisches ɥ*“ („*ɥ*“ *kresowe lub sceniczne*) bezeichnet. Diese Bezeichnungen verweisen auf die geographische Reichweite dieses Konsonanten in Polen. Die Wahrnehmung von [ɥ] wurde aber im heutigen Polen überwiegend von der Tatsache determiniert, dass dieser Konsonant bis in die späteren 1960er Jahre auf der Bühne empfohlen und verbreitet wurde und dann langsam auch dort passé und vom ‚modernen‘ „*ɥ*“ verdrängt wurde. Dass sich ein ukrainischer Professor in den 1990er Jahren des [ɥ] bedient, ist eine linguistische Provokation von Andruchovyč, die die kulturelle Verflechtung der beiden Hälften Galiziens veranschaulichen soll.

### VI.3.3. Grotleske Figuren

Die grotesken menschlichen Figuren sind ein weiteres Zeugnis dafür, wie die humoristische Realisation zustande kommt. Dadurch, dass ich jetzt den Aufbau einer Reihe der grotesken menschlichen Figuren in dem Roman veranschauliche, beabsichtige ich eine Brücke zwischen den Witzen und dem Aufzählen (diesmal eindeutig als ein groteskes Stilmittel bzw. als rhetorische Figur einer Groteske definiert), zu schlagen. Es erfolgt eine Fokussierung auf die Sprachspiele, und diese müssen im Text die gesellschaftlichen Praktiken widerspiegeln und den angemessenen Kontext für ihre Verwendung aufzeigen, um wirksam sein zu können. Neben den hier gerade besprochenen Witzen ist die Anwesenheit der komischen Figuren ein Beispiel dafür, wie das *sjuzet* nicht mehr im Vordergrund des Romans steht, sondern der Erzähler – aber nicht durch eine Art von Subjektivierung oder Psychologisierung, sondern durch die Verflechtung stilistischer Verfahren, die das *sjuzet* in überwiegendem Ausmaß tragen.<sup>89</sup> Mit Boris Ejchenbaum können wir sagen, dass das *sjuzet* auf das Verfahren des *skaz* übertragen wird. Mit dem *skaz* und seiner Tradition der textuellen Sprechemotionen werden jetzt viele Elemente der humoristischen Plastizität angesprochen: Die Selbstthematization zum Beispiel, denn der *skaz* des 20. Jahrhunderts wollte den in den Text eingeschriebenen Autor sichtbar bzw. zum Träger

<sup>88</sup> „[...] für unsere Großeltern war ein »Haus«, ein »Brunnen«, ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel unendlich mehr, unendlich vertraulicher.“ (Andruchovyč 2007: 146)

<sup>89</sup> Vgl. dazu den hier schon besprochenen Status der Erzählerfiguren als einer Kluft zwischen dem *erzählten Vorgang* und dem *Erzählvorgang*.

der „sprachlichen Physiognomie“ machen, was meistens in einer Parodie bzw. in einer Witz-ebene resultierte (vgl. Freise 2012: 310-312). Der *skaz* will auf die „calembours“ oder seine eigene „Manier“ hinaus. Diese Manier heißt: Mündlichkeit, Spontaneität, Umgangssprachlichkeit, Dialogizität und – für uns von besonderer Bedeutung – die Fähigkeit des Umgangs mit den „Details“ in der Darstellung (vgl. Ejchenbaum 1994: 124).

Gerade dieser Fähigkeit verdanken die komischen Figuren im Roman *Zwölf Ringe* ihr Dasein. In seinem Beitrag „Wie Gogol’s ‘Mantel’ gemacht ist“ („Как сделана ‘Шинель’ Гоголя“, 1918) schreibt Ejchenbaum Gogol’ (dessen Erzähler er übrigens als einen reproduzierenden *skaz*-Erzähler definiert, d.h. einen *skaz*-Erzähler, der seine komischen Artikulationen in ein rekonstruierbares System verwandelt – vgl. Ejchenbaum 1994: 125) ein Verfahren zu, das darin besteht, dass auf der Basis einer flüchtigen Anekdote oder einer flüchtigen Situation eine „Hervorbringung komischer Verfahren“ (ebd.) zustande kommt. An Gogol’s Beispiel wurde dabei eine besondere Vorliebe für die Eigennamen und deren Kombinationen herausgearbeitet. Analog gestaltet sich das Verfahren in *Zwölf Ringe*: Es gibt im Vorfeld eine konkrete Erzähl-Situation: Einen Photographen, der in die Ukraine reisen mag. Daraus wird ein nicht besonders kompliziertes *sjuzet* entwickelt (ein paar ‚verrückte Tage‘ in den Karpaten). Eine große Rolle spielt dabei das humoristische *skaz*-Gewebe und, wie es bei Gogol’ die Eigennamen waren, sind es bei Andruchovyč die grotesken Figuren, die dieses Gewebe mitgestalten. Sie haben meistens nicht besonders viel mit dem *sjuzet* gemeinsam und bilden dennoch wichtige Referenzflächen im Text: Volšebnyk trägt einen „grob gestrickten Pullover aus dem Besitz einer bekannten Schauspielerin des deutschen Jugendtheaters“ (Andruchovyč 2007: 38), Artur Pepa, der der Öffentlichkeit als ein Autor von zwei „Buchprojekten“ bekannt ist, hat seinen ersten Gedichtband als eine angebliche Anthologie herausgebracht: Die zehn Nischenautoren, die er sich ausgedacht hat, bilden eine bunte Palette der grotesken Figuren: Wir begegnen dort einem „**prowestlichen Homosexuellen**“ (ebd.: 83) („**гомосексуаліст[ь]-західник**“ – Andruchovyč 2005: 73) oder einem „**ungepflegten Anarcho-Prediger narkotischer Schrankenlosigkeit**“ (Andruchovyč 2007: 83) („**розхристано-анархічний речник наркотичної вседозволеності**“ – Andruchovyč 2005: 73). Artur Pepa fantasiert über ein potenzielles außereheliches Leben seiner Frau und diese soll viel mit den „**neofreudianischen Kerlen**“ (Andruchovyč 2007: 213) zu tun gehabt haben, denen sie während wissenschaftlicher Konferenzen „als Dolmetscherin diente“ (ebd.) („**хлоп’ята-неофрейдисти**“ – Andruchovyč 2005: 190).

#### VI.3.4. Aufzählen

In der Figur des Aufzählens fokussieren sich Hauptzüge der Dichotomie zwischen Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč. Das Aufzählen wurde in dieser Arbeit schon mehrmals angesprochen: Zuerst wurde das Aufzählen als eine Technik in der Wiedergabe der Wiederholbarkeit und Serialität – mit anderen Worten: der Ermüdung im melancholischen Zustand – angesprochen. Diese Technik wurde dann auf die endlose Rekonvaleszenz in diesem Zustand bezogen. Sie wurde hier zu einer Kompromisslösung zwischen zwei Trieben: dem des Eros und dem des Thanatos. Gleichzeitig konnte das Aufzählen als eine Fixierung auf die Gegenstände, die im rituellen, fiebrigen Aufzählen resultiert, gedeutet werden. Wichtig war hierbei, die Natur dieses Aufzählens näher zu bestimmen: Der Aufbau der riesigen Kollektion dient der Veranschaulichung, dass diese nie vervollständigt sein kann – diese textuelle Operation soll die Illusion erzeugen, man habe eine verlorene Ganzheitlichkeit wiedergefunden. Im Rahmen einer solchen Kollektion entsteht eine fetischisierte literarische Wirklichkeit von Artefakten, deren Bedeutungsüberbau in eine konstruierte Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit mündet – all dies lässt sich zur Rolle des Aufzählens in der Melancholie sagen. Ich konnte diese literarische Strategie mit einem Aufzählen konfrontieren, das der Fragmentierung dienen soll. Ich habe anhand einiger Zitate aus Andruchovyčs Essay „Mittelöstliches Memento“ gezeigt, wie ein derartiges Aufzählen eine Transgression der Identität ankündigt. Danach tauchte das Aufzählen auf, als der Verlauf der rhetorischen Figur eines Aufzählens innerhalb der Sprachkomödie in *Zwölf Ringe* besprochen wurde. Was beim letzten Fall auffällt, ist die Tatsache, dass das Aufzählen in der komischen Aussage viel intensiver nach dem phonetischen oder morphologischen Prinzip geordnet ist.

Somit wurden die Arbeitsprinzipien einer Groteske aufgedeckt, die zugleich ein Auslöser für ein – in ästhetischer sowie in weltanschaulicher Hinsicht – vollkommen anderes Weltbild als das melancholische ist. Als Weltbild wird die Groteske erst seit Ende des 19. Jahrhunderts wahrgenommen. Bis zur Romantik wurde sie in ihren verschiedenen Facetten als eine Verkörperung des Skurrilen in der Stilistik aufgefasst. Jede groteske Darstellung setzt die folgende Kommunikationslage zwischen dem Künstler und dem Rezipienten voraus: Alles, was von den beiden als gewöhnlich wahrgenommen wird, wird in einer grotesken Darstellung deformiert und destruiert. Die Groteske braucht eine gemeinsame Basis des Gewöhnlichen, denn nur so kann sie sich entfalten (vgl. Fischer 1987: 170). Bei einer bestimmten Entfaltung dieses Prinzips kommt dem Spiel mit dem Erwartungshorizont eine entscheidende Rolle zu, oder genauer gesagt: Eine entscheidende Rolle spielt die „sachkundige“ Enttäuschung des Gewöhnlichen. Eine solche Enttäuschung kann in einer Groteske durch das Phantastische erfolgen. Andere Facetten

der Groteske sind das Spiel mit dem Grausigen und eine Enttäuschung durch die „Vermischung des Nichtzusammengehörenden“ (Fischer 1987: 169). Ein Gleichgewicht zwischen dem Grauen und dem Lachen entscheidet über eine gelungene groteske Vermittlung (vgl. ebd.: 171).

Das Aufzählen bzw. die Auflistung ruft, besonders wenn sie umfangreich ausgebaut ist, ambivalente Eindrücke hervor: Einerseits ist die Auflistung eine der am meisten strukturierten Textvarianten – bildet also eine ‚gewöhnliche‘, d.h. erkenntnismäßig ‚solide‘ Basis für den Rezipienten. Andererseits wird man angesichts ihrer Ausdehnung oder ihrer Strukturierung, zum Beispiel nach der phonetischen oder morphologischen Verwandtschaft (ein mögliches Prinzip für die „Vermischung des Nichtzusammengehörenden“), verblüfft. Das Aufzählen kann also als Medium der Groteske dienen.

Betrachten wir ein Beispiel für das groteske Aufzählen in *Zwölf Ringe*. Als Zumbrunnen am Morgen nach der Ankunft aufwacht, nimmt er sich vor, das Wirtshaus zu besichtigen. Für den Autor ist es ein guter Anlass, dem Leser eine gigantische Kollektion der Gegenstände zu präsentieren. Hier ein komprimierter Abschnitt aus dieser Kollektion:

[...] відеокамерами, домашніми кінотеатрами, сателітарними і просто антенами, телевізорами різних поколінь, музичними центрами з караокі й без, моніторами, вакуум-клінерами [...] міні-системи "земля — небо — земля", фени для пахвин і підпахв, а також півпихв [...] топірці ще й ковани бляшки, крисані, кріси й череси, лаковані дерев'яні орли, ведмеді, вовки, кабанячі голови з плексиглазу і натуральн, [...] китайські спортивні костюми "адідас", постолі з ногавицями, ножиці для овець та інші — для кнурів, ліжники, [...] скам'янілі з часів, коли тут ще було море, мезозойські до зойку моллюски; [...] сечові та місячні камені, венеційські люстри і люстра, [...] порнографія вікторіанської доби, урни з рештками не знати коли й за що спалених панів і пань, [...] шерсть Кінг-Конга, волосся ангела та курячі лапки в асортименті [...] (Andruchovyč 2005: 57f)

[...] Videokameras, Heim-Kinos, Satelliten- und einfache Antennen, Fernsehgeräte unterschiedlicher Generationen, Stereoanlagen mit Karaoke und ohne, Monitore, Vakuum-Cleaner, [...] Mini-Boden-Luft-Boden-Systeme, Föne für Achsel-, Scham- und Schamanenhaar [...] Handbeile und gehämmerte Klagen, Schlapphüte, Flinten und Gürteltaschen, lackierte Holzadler, Bären, Wölfe, Wildschweinköpfe aus Plexiglas und ausgestopft, [...] chinesische Trainingsanzüge »Adidas«, Bastschuhe mit den dazugehörigen Hosen, Scheren zur Schafschur und Scheren zum Kastrieren von Ebern, wollene Bettdecken [...] versteinerte Schreckschnecken aus dem Mesozoikum, als hier noch Meer war; [...] Harn- und Mondsteine, venezianische Spiegel und Lüster, [...] Pornographie in Ölfarbendruck aus viktorianischer Zeit, Urnen mit Überresten von wer weiß wann und warum verbrannten Herren und Damen, [...] das Fell von King-Kong, Engelshaar und Hühnerkrallen sortiert [...] (Andruchovyč 2007: 61-63)

Alles, was Zumbrunnen sieht, weckt in ihm den Eindruck „einer seltsamen Vermischung der Zeiten, als ob ganze Stücke früherer Existenz unentwegt auf sich aufmerksam machen wollten, indem sie sich ausdrucksstark in die Gegenwart verkeilten“ (ebd.: 60). Schon diese Ankündigung verspricht dem Leser einen grotesken Einschub in die Romanhandlung, denn sie richtet

sich mindestens nach zwei Bedingungen einer grotesken Übermittlung – an das „Nichtzusammengehörende“ und an die Ornamentik, die:

Tier- und Pflanzenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen scheint [und] [...] karnavalesk verdrehte Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen (Michail Bachtin) [repräsentiert, d. Verf.]. (Rosen 2001: 876)

Eine andere Facette der Groteske, die wir nach Rosen hier nennen können, ist eine grundlegende Überzeugung von der Unversöhnlichkeit zwischen Tradition und Innovation (vgl. ebd. 877). Das Wörtchen „verkeilen“ (*vklynjujuvaty*) versichert uns dessen in diesem Fall. Diese Überzeugung teilt sich die Groteske mit der Melancholie. Daher diente die Groteske noch in der Renaissance einer Marginalisierung, seit der Romantik aber einer Konfrontation (Transgression), was zur Ausprägung der Groteske als einer ästhetisch-weltanschaulichen Kategorie führte (vgl. Rosen 2001: ebd.). In der Figur des Aufzählens wird also die Dichotomie zwischen unseren beiden Autoren ebenso greifbar. Auch in der Verwendung dieser Figur fokussiert sich der Hauptzug dieser Dichotomie – der ‚Gemeinschaftlichkeitsbruch‘ versus ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘. Die Nutzung des Aufzählens trägt zur Fragmentierung der ost- und europäischen Dogmatismen bei Jurij Andruchovyč bei.

Zum Schluss dieses Kapitels möchte ich kurz erwähnen, um welche Linien die Analyse des Romans *Zwölf Ringe* und somit die Dichotomie zwischen den beiden Autoren noch bereichert werden könnte. Zur ‚humoristischen Plastizität‘ könnte noch die Erörterung des Umgangs mit der sog. *langue de bois* beitragen. Sehr dezent wird das Spiel mit verschiedenen Rhetoriken der geschichtlichen Epochen im Roman vollzogen: Es lassen sich Beispiele für die Dissidentenrede finden, darüber hinaus für die Rhetorik der Parteisekretäre und für die typischen Sprüche, die den neuen und unternehmungslustigen Menschen nach der Wende kennzeichnen sollen. Diese sprachliche Stilisierung könnte mit der biblischen Stilisierung bei Stasiuk konfrontiert werden. Es wäre auch möglich, genauer auf die Rolle der Landschaft in *Zwölf Ringe* einzugehen, um diese mit der Landschaft bei Stasiuk zu vergleichen. Während bei Stasiuk eine (simulierte) Ichverarmung an ost- und mitteleuropäischer Landschaft stattfindet, verliert bei Andruchovyč die Landschaftsbeschreibung die mimetischen Züge. Hier kommt durch die phantastischen und grotesken Schilderungen das humoristische, d.h. unverletzliche *Ich* zu Wort. Darüber hinaus könnte noch genauer gezeigt werden, welchen Zugang die beiden Autoren zur gegenwärtigen ‚Kultur einer Erschöpfung‘ finden. Einen anderen, sehr inhaltsreichen Bereich würde noch ein Vergleich der ‚Metaphysiken‘ bei den beiden Autoren bilden: Während sich

bei Stasiuk die Metaphysik an den ‚melancholischen Spielen‘ mit der Ganzheitlichkeit erschöpft, nimmt diese bei Andruchovyč viele andere und in größerem Umfang kulturbedingte Dimensionen an: Sie manifestiert sich zum Beispiel im Kult des Dichters Bohdan Ihor Antonyč, in den Zuständen zwischen Leben und Tod oder in der literarischen Ausführung des Frühlings mit seinen Konnotationen – unter anderem auch in der Dichtung des ukrainischen Modernisten Antonyč.

## Zum Schluss

Zum primären gedanklichen Anstoß dieser Arbeit wurde die (Ost-)Mitteleuropa-Debatte der 1980er Jahre. Die daran anschließende Idee war zunächst, die Widerspiegelungen und die spezifischen Fortführungen der damaligen Gedanken in den Werken Andrzej Stasiuks und Jurij Andruchovyčs zu finden. Ich konzentrierte mich dabei auf diese Werke, die in zeitlicher Nachbarschaft (2000-2006) zum EU-Beitritt Polens (2004) entstanden: Der heutige fünfzehnjährige Abstand und die neuesten politischen Entwicklungen in der Ukraine verschärfen den Blick auf die damalige Lage innerhalb des Weltgeschehens Mitteleuropa. Die Zeit 2000-2006 konnte als ein konkret bedingter Punkt auf der diachronen Linie des Diskurses definiert werden.

Zweifellos war es bisher der am meisten poetisierte Moment in der Geschichte des Mitteleuropa-Diskurses. Darum sind in dieser Arbeit die ästhetischen Phänomene Melancholie, Humor und hilfestellend auch Ekel und Genuss zu „hervorragende[n] semantische[n] Schauplätze[n] sozialer Wertbildungen und damit Indizien sozialer Zusammenhänge, in denen sie wirken“ (Barck et al. 2000: XI) geworden. Meine Hypothese besagt, Stasiuks Melancholie unterstütze einen ‚Gemeinschaftlichkeitsbruch‘ im europäischen Kontext, Andruchovyčs Humor unterstütze dagegen den ‚Gemeinschaftlichkeitsaufbau‘.

So wurden in dieser Arbeit viele methodisch-inhaltliche Inszenierungen zustande gebracht. Beispielsweise erwies sich als wichtiger Stützpunkt die Unterscheidung zwischen *low* und *high culture* – die Wechselwirkung jener beiden Inbegriffe einer Kultur entpuppte sich als besonders turbulent in Osteuropa mit seinem spezifischen Zugang zum Nationalwesen (im Netz der *high culture*). Es wurde nach Verknüpfungen gesucht. Die Verfasserin hofft, dass sie durch fruchtbare Kompilationen auf kulturhistorische Kontextualisierungen der literarischen Werke hinweisen konnte.

Auf das einleitende Kapitel, das den Kern der (Ost-)Mitteleuropa-Debatte der 1980er Jahre zu erschließen sucht, folgt in dieser Arbeit die Erschließung des melancholischen Konstrukts bei Andrzej Stasiuk. Der Status einer Geisteshaltung ermöglicht der Melancholie, sich in der Kunst und Literatur als ein Ästhetisierungstyp zu zeigen. Dies entscheidet, zusammen mit dem Status eines Grenzobjekts im Schnittpunkt vieler wissenschaftlichen Disziplinen, über die inhaltliche Aufnahmefähigkeit der Melancholie. Somit kann sie als Grundlage für einen Gemeinschaftsmythos gelten. Ich habe Stasiuks melancholische ‚Ereignisse‘ differenziert: 1) den Zugang zur Geschichte, 2) die menschliche Erstarrung, 3) den räumlichen Zerfall, 4) die Wahrnehmung der Zeit. Im darauffolgenden Kapitel habe ich mich mit Stasiuks literarischem Ästhetisierungstyp beschäftigt: 1) dem Dichotomen, 2) der Sammlerleidenschaft, 3) der ästhetischen Strategie, die

ich ‚Textsuspension‘ genannt habe und anschließend mit 4) der Position des Verlustobjekts. Außerdem hat sich gezeigt, dass Stasiuk immer wieder und auf verschiedenster Grundlage eine ost- und mitteleuropäische Gemeinschaft kreiert, viel mit dem Gespür für eine Quasi-Transzendenz und Archaik arbeitet, die Wirklichkeit ‚ästhetisiert‘ und sich einer vielschichtigen Fiktionalisierung bedient.

Die Analyse der Historizität in den Texten Stasiuks ist in dieser Arbeit breiter als die Analyse der anderen Aspekte angelegt, denn – so meine These – gerade die Spur dessen, was angeblich bei Stasiuk nicht präsent ist, übt einen wichtigen Einfluss auf die ‚literarische Philosophie‘ des Autors aus. Stasiuk ‚schmückt‘ seine narrativen Gegenstände mit geschichtsphilosophischen Elementen, um den Effekt der Erstarrung und des Zerfalls zu verfestigen. Trotz der Wendung in Richtung Geographie bleibt die verwickelte geschichtliche Existenz Ostmitteleuropas als eine sinnstiftende Instanz bestehen; diese kommt bei Stasiuk in einer Reihe geschichtsphilosophischer Momente zu Wort. Diese Momente verstehe ich als Beispiele für „verborgene Dispositive des gesellschaftlichen Lebens“ (Marszałek 2014: 24): das Dasein außerhalb der Geschichte, die Einsicht in die Opferrolle Ost- und Mitteleuropas, die Eigenschaften der „kleinen Nationen“. Beispielsweise das ostmitteleuropäische Dasein außerhalb der Geschichte bedeutet eine langjährige Kompensation des gestörten geschichtlichen Daseins durch das kulturelle Dasein. 2004 bedient sich Andrzej Stasiuk einer Tribalisierung, um das Dasein außerhalb der Geschichte zur Geltung zu bringen.

Die Erstarrung wurde auf eine angehäuften bzw. verquickten Bedeutung bei einer gleichzeitigen Störung im melancholischen „Stoffwechsel der Information“ zurückgeführt. Im Gang der Analyse ließ sich festhalten, dass die Erstarrung bei Stasiuk Gender-Facetten bekommt: Frauen und Männer erstarren unterschiedlich. Frauen verharren in einer Stille, die der russisch-orthodoxen Ikone verwandt ist; Männer kreisen manisch in ihrer Trägheit. In sehr geringem Maße haben wir bei Stasiuk dagegen mit den Neurosen der heutigen Konsumgesellschaft zu tun. Die Männer und Frauen, obwohl im Text abgeschieden, bilden eine ost- und mitteleuropäische melancholische Gemeinschaft mit einem archaischen Unterton. Die Erstarrung der Frauen und Männer bei Stasiuk lässt sich mit der mittelalterlichen *acedia* in Zusammenhang bringen. Die poetische Verherrlichung der *acedia* bei Stasiuk ist 2004 der Beweis dafür, dass der Autor dem Leser ein ost- und mitteleuropäisches Zivilisationsbild vor Augen führt, das *quer* zu konventionellen Vorstellungen liegt. Die obigen Tendenzen habe ich im Lichte der Transformationsprozesse Polens geschildert. Zwei gesellschaftliche Phänomene überkreuzen und blockieren sich gegenseitig seit Ende der 1980er Jahre in Polen, nämlich das Postulat einer Zivilgesellschaft und das Phänomen der gesellschaftlichen Anomie angesichts der turbulenten Verwandlung.

Stasiuk schlägt sich auf die Seite der Anomie. Im europäischen Kontext begründet er einen „Diskurs der Ausgeschlossenen“.

Der Zerfall als ein ästhetisches Phänomen symbolisiert Krisenzustände, aus denen die Zersplitterung der Bedeutung und die Unbestimmtheit resultiert. Sehr interessant präsentiert sich auf diesem Hintergrund die Melancholie. Ihr liegt das Verlustgefühl zugrunde, das sich je nachdem intensiviert, wie groß die Einheitlichkeit des Verlorengegangenen war. Da sich die Melancholie vom Verlustgefühl ernährt, muss sie sich zwanghaft nach Kohärenz sehnen, nach einem Ganzen oder zumindest einer Illusion der Ganzheitlichkeit. Die in diesem Zwiespalt verortete Melancholie erstreckt sich zwischen der modernen und postmodernen Veranlagung. In der textuellen Praxis äußert sich das einerseits durch die Quasi-Transzendenz, die aber ‚nah am Boden‘ situiert ist, d.h. sich für triviale Objekte interessiert, und in einer eifrigen Allegorisierung – einer experimentellen Zusammensetzung verschiedenster weltlicher *corpus delicti* gipfelt.

Es wurde im Anschluss daran die Frage nach der Wahrnehmung der Zeit aufgeworfen. Der Wahrnehmung der Zeit habe ich ‚ideologische Konsequenzen‘ zugeschrieben. Die Ideologie habe ich als eine Sammlung der Stellungnahmen und Vorstellungen in Form der Begriffe, Bilder oder Mythen definiert. In einer Wahrnehmung, die von der Melancholie ‚auferlegt‘ wurde, verbleibt die Kategorie Zeit mit der Erstarrung und dem Zerfall verbunden. Nun konnte dies erneut auf die Situation Polens in der Zeit um die Wende bezogen werden. Die Unsicherheiten haben zur ‚Ausdehnung‘ und zum gleichzeitigen ‚Gerinnen‘ der Zeit geführt, was sich auf eine allgemeine Sensibilisierung für die Problematik der Zeit ausgewirkt hat: Die Vergangenheit und die mit ihr einhergehenden Verluste rückten in den Mittelpunkt – sowohl in der Literatur als auch in alltäglichen Praktiken des Menschen. Stasiuks melancholische Zeitwahrnehmung entfaltet sich vor diesem Hintergrund: Wenn die Fähigkeit entfällt, die Interaktionen zwischen der Vergangenheit, dem ‚Jetzt‘ und der Zukunft zu reflektieren, tritt laut Antoni Kępiński eine Fixierung auf den Raum auf. Wie bei Stasiuk ein derartiger Absturz in den Raum aufgrund einer gestörten Zeitwahrnehmung zustande kommt, wurde zum Gegenstand meiner weiteren Analyse.

Im Kapitel IV, welches sich mit dem literarischen Ästhetisierungstyp bei Stasiuk beschäftigt, wollte ich durch die Darlegung der Rolle der Nacht im Schreibprozess zunächst zeigen, wie die melancholische Dichotomie bei Stasiuk auf die getarnte Geopolitik hinaus will – es geht also um die ausdrückliche Differenzierung zwischen Ost- und Mitteleuropa und Kerneuropa. Im Nachhinein wurde aufgezeigt, wie sich die rhetorische Figur Aufzählen durch eine nie zu beendende Litanei realisiert. Anschließend habe ich eingehender die ästhetische Strategie der ‚Textsuspension‘ besprochen. Aus psychologischer Sicht befindet sich der Erzähler Stasiuks in

einem Zustand der nie vollendeten Verarbeitung seiner melancholischen Veranlagung, in der eine quasi-philosophische Versenkung zustande kommt. Der Hinweis auf die ‚Textsuspension‘ ist zum Beispiel im Bereich der Metakommentare zum eigenen Verfahren zu situieren; darüber hinaus kommt die ‚Textsuspension‘ ästhetisch da zur Geltung, wo die traumartige Fiktion und der Eindruck einer Ganzheitlichkeit zutage tritt. Stasiuk deklariert beispielsweise, die Fiktion im Sinne des ‚Fabulierens‘ aufgeben zu müssen. Eine solche Poiesis führt zur Verlagerung des darstellenden Schwerpunkts: Eine fiktionalisierte und poetisierte Wirklichkeit soll das Tagträumerische an den ost- und mitteleuropäischen Lebenswelten vermitteln.

Die Kapitel V, VI und VII bauen auf der Dichotomie zwischen Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč auf. Zu Beginn des fünften Kapitels wurden die beiden Anschauungen entsprechend als eine ‚geborgene Verortung‘ und als ein ‚bewegliches Kapital‘ gekennzeichnet. Die Dichotomie wurde an vier Aspekte angelehnt: 1) das Verhältnis zum Raum, 2) das Verhältnis zur Zeit, 3) das Anekdotische bei Andruchovyč, 4) die Identität. Als Interpretationsgrundlage galt der Essayband *Mein Europa*.

Stasiuk bevorzugt den Raum als einen Bezugspunkt, denn dieser trägt keine Verheißung von Veränderung. Für Andruchovyč besteht der Raum aus Ruinen, die stark von der Kulturgeschichte gebrandmarkt sind. Ein Vergleich von rhetorischen Kapazitäten der Figur eines Aufzählens, die oft bei den beiden Autoren in Bezug auf den Raum auftaucht, zeigt, dass Stasiuk zur suggestiven Endlosigkeit, Andruchovyč dagegen zur Unvollständigkeit neigt. Durch die Dimension der Zeit näherte ich mich weiter der Philosophie und der emotionalen und mentalen Lebenswelt von Andruchovyč an: Im Gegensatz zu Stasiuks Texten wird die Zeit in den Texten Andruchovyčs aktiv wahrgenommen. Andruchovyč findet den Zugang zur Kategorie Zeit nicht nur über Reflexionen, sondern auch über die Anekdote – diese wird zum Medium seiner mehrdimensionalen Zeitwahrnehmung. Auf der Grundlage von Novalis’ Typologie der Anekdote habe ich eine Typologie von Andruchovyčs Anekdoten im „Mittelöstlichen Mememto“ geboten.

Das Kapitel VI beschäftigt sich zunächst mit Wahrnehmungen von Moskau und Venedig, die zu Hauptmotiven von früheren Romanen Andruchovyčs wurden. Die Reichweite der ästhetischen Grundbegriffe in dieser Arbeit konnte somit um Ekel und Genuss erweitert werden. Ekel und Genuss bilden eine rezeptionsästhetische ost-westliche Achse und sind auch ein Beispiel für die Doppelcodierung, die zugleich eine Strategie des postmodernen Urbanismus ist. Die Frage dabei war die, wie sich diese Doppelcodierung auf das Ost- und Mitteleuropa-Konzept auswirken vermag. Der Ekel paart sich im Roman *Moscoviada* mit dem sozialistisch-mo-

dernen urbanen Paradigma der Hauptstadt Russlands. Es wird auf die geschichtliche und zugleich augenfällige Verwesung dieses Paradigmas verwiesen, denn der Ekel berauscht sich um Zerfall und der Auflösung. Wie im Spiegelbild paart sich also der Genuss mit der Kontinuität. Die Aufgabe bestand an erster Stelle darin, die an der Oberfläche der Romane sich befindende Einlösung dieser beiden Doppelcodierungen aufzuzeigen: In *Moscoviada* handelt es sich um die Schilderung der zerstörerischen Aura einer Stadt, die zusammen mit dem gesamten Imperium zu einer neuen gesellschaftlichen Ordnung übergeht – eine *mission impossible*, die bereits 1993 von Andruchovyč prophezeit wurde. Im Fall von Venedig ist es die Ebene des Genusses, auf dem die Tourismusindustrie basiert, um sich ihre Profite zu sichern.

Um diesen, besonders im ostmitteleuropäischen Kontext nachvollziehbaren Automatismus einer derartigen Oberfläche zu überwinden, musste ich tiefer auf die Prinzipien der Doppelcodierung bei Andruchovyč eingehen: Nun gelingt in *Moscoviada* der Durchbruch mit Hilfe der geopoetischen Einschübe. Ohne Zweifel ist die Geopoetik als eine literarische Herangehensweise vom ästhetischen Genuss gekennzeichnet. Das geopoetisch fikionalisierte urbane Panorama des Moskauer Untergrunds wird in *Moscoviada* zur Genussquelle: Die phantastische Infrastruktur des Untergrunds wurde zugleich zum Schauplatz von Luxus-Exzessen der Parteisekretäre. Der Genuss geht also bei Andruchovyč mit dem Luxus einher. Dabei habe ich mich auf die Tatsache berufen, dass, ähnlich wie die *acedia*, der Luxus aus einer Todsünde (*luxuria*, Wollust) abgeleitet werden kann. Als sich die primären Konnotationen der Todsünden in der Neuzeit aufzulösen begannen, hat sich der Luxus im Gegensatz zur *acedia* als ein unterstützendes Argument für den menschlichen Fortschritt erwiesen. Darüber hinaus kann der Luxus – sowohl im kapitalistischen als auch im sozialistischen System – als ein ökonomisches Bindeglied zwischen den Gesellschaftsschichten gewichtet werden.

Aber die Variationen zur Ekel-Genuss-Doppelcodierung werden in den beiden Romanen dadurch nicht erschöpft. Im Untergrund Moskaus spielt sich auch ein Ekel-Szenario ab – das Szenario einer *urban legend* mit phantastischen Protagonisten: Ratten übernatürlicher Größe. Venedig im Roman *Perversion* wird vom ‚Genusswahn‘ traditionellerweise durch das Motiv des Todes befreit. Auf der einen Seite handelt es sich erneut um einen organischen Tod mit der Verwesung des Bauexperiments, auf der anderen Seite aber um eine andere Auflösung – der Tod zeigt sich im ‚Genusswahn‘. Denn der Genuss nähert sich in *Perversion* dem postmodernen „großen Fressen“.

Durch die Relativierung der beiden Paradigmata und deren Bezug zu den historischen Zonen Europas entsteht bei Andruchovyč eine poetische Zone Ost- und Mitteleuropas – eine solche, die sich der postmodernen Metaphorisierung der Vorstädte bedient. Hier taucht die Spannung

zwischen Zentrum und Peripherie auf, und auf diese Spannung wurde das Prinzip der Doppelcodierung zurückgeführt. Die Vorstädte und die Peripherie lagern nämlich auf poetische und mit dem *quotidien* einer *low culture* korrespondierende Weise alles Überflüssige. Vervollständigt werden nach Jean-François Lyotard solche Vorstädte durch eine Figur des Philosophen, der sie bewohnt und zu ihrem Status weltweit – auch vom Zentrum aus – ‚predigt‘. Nun konnten die Protagonisten der beiden Romane als solche Figuren interpretiert werden. Dabei ist die Kontinuität – ich betrachte sie und den Protagonisten des Romans *Zwölf Ringe* als eine Fortführung des einen Motivs – für Andruchovyčs Philosophie der Mitte Europas relevant.

Im Nachhinein habe ich mich auf die ‚Humor-Grammatik‘ im Roman *Zwölf Ringe* konzentriert. Der Humor besitzt genauso wie die Melancholie zwei Facetten, d.h. er vereint einen Gemütszustand und einen Ästhetisierungstyp. Beim Humor konzentriert sich die Rede umfangreicher auf rhetorische Werkzeuge und Techniken. Schon eine grobe geschichtliche Rekonstruktion der humoristischen Wahrnehmung enthüllt eine wichtige Eigenschaft des Humors: Der Humorist schwankt zwischen allerlei Polen des menschlichen Bewusstseins und seine Haltung ist somit ein Ausdruck der Spalte zwischen den Idealen und der Wirklichkeit. Manche Theoretiker behaupten, der Humorist sei in der Lage, sich in die Anderen und die Dinge besonders gut hineinzusetzen. Der Humor besitzt eine zersprengende Kraft, die durch eine Entdeckung der immanenten Gegensätze ausgelöst wird. Das Einfühlungsvermögen mit der Nachdenklichkeit löst dagegen die vereinigende Kraft des Humors aus. Mit dem letzteren theoretischen Anhaltspunkt habe ich mich der Stellungnahme angenähert, der Humor bediene sich auch der Schwermut – sie sei vielleicht sogar seine Grundlage.

Die Kulturgeschichte stellt uns hier entsprechende Bilder zur Verfügung: In diesem Kontext erscheinen der weinende Philosoph (Heraklit) und der lachende Philosoph (Demokrit). Ihre Koexistenz wandelte sich in der modernen Psychiatrie in eine Diagnose der bipolaren, d.h. manisch-depressiven Störung. Einer der Philosophen, der die Lebensgeste Demokrits in die neuzeitlichen Verhältnisse übersetzt hat, ist Robert Burton. Der politische Aspekt war dabei besonders wichtig. Burton listete zum Beispiel die Merkmale eines ‚melancholischen Staates‘ auf.

Um genauer die ‚Melancholie des Staates Ukraine‘ auszuführen, wurde in dieser Arbeit der Begriff einer Selbstkolonisierung verwendet. Laut Alexander Kiossev besitzen die ostmitteleuropäischen Länder keine eigene „*Order of Modernity*“, was zu vielschichtigen Identitätsschwankungen führt. Eine der möglichen Reaktionen auf solch einen mentalen Zustand wäre dann die Kultivierung einer „*happy presence*“ – eine Strategie, die Stasiuk im Rahmen seiner ost- und mitteleuropäischen Gemeinschaft verfolgt. Der Humor ist zu komplex, um sich auf eine derartige Botschaft zu reduzieren. Das Obige wird besonders in den Begegnungen mit dem

Staat Ukraine sichtbar: Es werden die Erscheinungen eines „schleichenden Totalitarismus“ in den Machtstrukturen sichtbar, eine gewisse *nativeness* mit *historical science-fiction*.

Im Kapitel VII wurde gezeigt, wie sich die humoristische Veranlagung stilistisch und ästhetisch im Text widerspiegelt. Argumentiert wurde grammatikalisch, phonetisch und auch morphologisch. Ich habe an erster Stelle die Rolle der Adverbien reflektiert und deren Wirkungsbereiche ausdifferenziert: Hervorhebung, Nuancierung, Abtönung bzw. Übertreibung. Danach habe ich die Funktion der Witze besprochen; deren Alltags- und Situationsgebundenheit betont, und einige Gruppen von ihnen ausdifferenziert. Zum Abschluss habe ich die Rolle des Aufzählens als eines grotesken Mittels angedeutet; das Aufzählen wird von Stasiuk und Andruchovyč unterschiedlich verwendet, und darin fokussieren sich die wichtigsten Momente der Dichotomie zwischen den beiden Autoren.

Oft kamen in dieser Arbeit die Stichwörter Gemeinschaftlichkeit und Schicksalsgemeinschaft zu Wort. Noch in den Jahren 2000-2006 war der Verweis auf diese Problembereiche selbst ein gewisser ‚ästhetischer Luxus‘. Die Gemeinschaftlichkeit wurde inzwischen von der Politik und der Geschichte erneut eingeholt. Die Ereignisse, die sich seit November 2013 in der Ukraine abspielen, und die Flüchtlingskrise 2015 eröffnen eine neue Etappe des Mitteleuropa-Diskurses. Was für eine Etappe ist das, und welche Parallelen aus der Vergangenheit lassen sich zu ihr herstellen und welche ausschließen?

Im Versuch einer Antwort auf diese Frage möchte ich mich erneut auf das Phänomen Luxus berufen: Wie die Herausgeber des Sammelbandes *Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne* betonen, bestehen zwischen der Kunst und dem Luxus – sei es einem materiellen, sei es einem mentalen, sei es einem materiell-mentalenen Luxus – mehrere Verbindungen. Sie begegnen sich auf dem Weg zum Entbehrlichen, das „als überflüssiges Zuviel abgewertet oder als errungenes Surplus gelobt werden kann“ (Bergengruen/Weder 2011: 17-21). Die Herausgeber sagen, der „moderne Geist“ habe sich zunächst mit „Religion und Politik“ befassen müssen, um sich danach dem „Luxus des Schönen“ widmen zu können. Dieser „Luxus des Schönen“ scheint für den Mitteleuropa-Diskurs vorbei zu sein – er kehrt zur „Religion und Politik“ zurück.

## Bibliographie

### *Primärliteratur*

Andruchovyč, Jurij (2000): *Moscoviada*. Ivano-Frankivsk.

Andruchovyč, Jurij (2000a): *Perverzija*. Kyjiv.

Andruchovyč, Jurij (2003): *Zeit und Ort oder Mein letztes Territorium*. In: Ders.: *Das letzte Territorium* (übers. von Alois Woldan und Sofija Onufriv). Frankfurt am Main, S. 60-71.

Andruchovyč, Jurij (2003a): In: *Erz-Herz-Perz*. In: ebd., S. 38-50.

Andruchovyč, Jurij (2004): *Mittelöstliches Memento* (übers. von Sofia Onufriv). In: Ders.; Stasiuk, Andrzej: *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Europa*. Frankfurt am Main, S. 9-74.

Andruchovyč, Jurij (2005): *Dvnaďcjat' obručiv*. Kyjiv.

Andruchovyč, Jurij (2005a): *Dwanaście kręgów* (übers. von Katarzyna Kotyńska). Wołowiec.

Andruchovyč, Jurij (2006): *Moscoviada* (übers. von Sabine Stöhr). Frankfurt am Main.

Andruchovyč, Jurij (2007): *Zwölf Ringe* (übers. von Sabine Stöhr). Frankfurt am Main.

Andruchovyč, Jurij (2009): *Central'no-schidna revizija*. In: Ders.: *Moja ostannja terytorija. Vybrani tvory. Poezija, proza, esejistyka*. L'viv, S. 263-307.

Andruchovyč, Jurij (2009a): *Erc-herc-perc*. In: ebd., S. 185-193.

Andruchovyč, Jurij (2011): *Perversion* (übers. von Sabine Stöhr). Frankfurt am Main.

Stasiuk, Andrzej (2001): *Dziennik okrętowy*. In: Andruchovyč, Jurij; Ders.: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec, S. 77-140.

Stasiuk, Andrzej (2004): *Jadąc do Babadag*. Wołowiec.

Stasiuk, Andrzej (2004a): *Logbuch* (übers. von Martin Pollack). In: Andruchovyč, Jurij; Ders.: *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Europa*. Frankfurt am Main, S. 79-145.

Stasiuk, Andrzej (2005): *Unterwegs nach Babadag* (übers. von Martin Pollack und Renate Schmidgall). Frankfurt am Main.

Stasiuk, Andrzej (2006): *Fado*. Wołowiec.

Stasiuk, Andrzej (2008): *Fado* (übers. von Martin Pollack und Renate Schmidgall). Frankfurt am Main.

## ***Sekundärliteratur***

- Adamczyk, Anita (2017): Państwa Grupy Wyszehradzkiej wobec krazysu imigracyjnego w Unii Europejskiej. In: *Przegląd Europejski*, Bd. 43/Heft 1, S. 11-40.
- Apollinaire, Guillaume (1969): Zone (übers. von Johannes Hübner und Lothar Klünner). In: Ders.: Poetische Werke, *Œuvres Poétiques*. Neuwied (u.a.), S. 54-63.
- Arendt, Hannah (1963): Nationalstaat und Demokratie. <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/94/154> (Zugriff am 20.08.2014).
- Barck, Karlheinz et al. (2000): Vorwort. In: Ders. et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart (u.a.), S. VII-XIII.
- Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie (übers. von Dietrich Laube). Frankfurt am Main.
- Barthes, Roland (2000): Mit dzisiaj. In: Ders.: *Mitologie* (übers. von Adam Dziadek). Warszawa, S. 239-296.
- Baudelaire, Charles (1982): Der Schwan (übers. von Terese Robinson). In: Ders.: *Die Blumen des Bösen*. München, S. 148-150.
- Benjamin, Walter (1978): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (2010): *Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (2010a): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main.
- Bergengruen, Maximilian; Weder, Christiane (2011): Moderner Luxus. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*. Göttingen, S. 7-31.
- Bibó, István (1992): *Die Misere der osteuropäischen Kleinstaaterei* (übers. von Béla Rásky). Frankfurt am Main.
- Bielawka, Maria (1995): Tajemnica czasu w filozofii Romana Ingardena. In: Stróżewski, W.; Węgrzecki, A. (Hg.): *W kręgu filozofii Romana Ingardena. Materiały z konferencji naukowej*. Kraków, S. 205-210.
- Bieńczyk, Marek (1997): Posłowie: Herezja i melancholia. In: Cioran, Emile M.: *Historia i utopia* (übers. von Marek Bieńczyk). Warszawa, S. 93-115.
- Bieńczyk, Marek (1998): *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa.
- Bieńczyk, Marek (2002): *Oczy Dürera: o melancholii romantycznej*. Warszawa.
- Bogner, Artur (2004): Ethnizität und die soziale Organisation physischer Gewalt: Ein Modell des Tribalismus in postimperialen Kontexten. In: Eckert, J. (Hg.): *Anthropologie der Konflikte. Georg Elwerts konflikttheoretische Thesen in der Diskussion*. Bielefeld, S. 58-87.

- Brakoniecki, Kazimierz (2003): Widmo Europy Środkowej. In: *Borussia: Kultura - Historia - Literatura*, Bd. 31, S. 24-29.
- Brückner, Aleksander (1980): Narodziny rzekomego olimpu polskiego. In: Ders.: *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa, S. 222-235.
- Burton, Robert (1924): *The Anatomy of Melancholy*. London.
- Burton, Robert (1990): *Anatomie der Melancholie* (übers. von Ulrich Horstmann). Zurich (u.a.).
- Burszta, Wojciech J. (2004): W kręgu poznania antropologicznego. In: Ders.: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań, S. 13-28.
- Burszta, Wojciech (2004a): Dole i niedole pojęcia kultury. In: ebd., S. 29-48.
- Burzyńska, Anna (2007): Poststrukturalizm. In: Dies.; Markowski, Michał P.: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, S. 305-358.
- Burzyńska, Anna (2007a): Gender i queer. In: ebd., S. 439-474.
- Castoriadis, Cornelius (1984): Die Sublimierung und die sozialisation der Psyche. In: Ders.: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* (übers. von Horst Brühmann). Frankfurt am Main, S. 515-522.
- Cioran, Emile M. (1960): Sur deux types de société. Lettre a un ami lointain. In: Ders.: *Histoire et utopie*. Paris, S. 9-32.
- Cioran, Emile M. (1965): Zwei Gesellschaftsformen. Brief an einen fernen Freund. In: *Geschichte und Utopie* (übers. von Kurt Leonhard). Stuttgart, S. 5-27.
- Colman, Felicity (2011): *Deleuze and Cinema. The Film Concepts*. Oxford (u.a.).
- Czapliński, Przemysław (1996): Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej. In: Wiśniewska, L. (Hg.): *Stare i nowe w literaturze najnowszej: z problemów literatury polskiej po 1945 roku*. Bydgoszcz, S. 184-199.
- Dąbrowski, Mieczysław (2000): *Postmodernizm: myśl i tekst*. Kraków.
- Davies, Norman (1998): Introduction. In: Ders.: *Europe. A History*. Oxford, S. 1-46.
- Derveaux, René (2002): *Melancholie im Kontext der Postmoderne. Anthropologische Implikationen der Postmoderne unter besonderer Berücksichtigung der Melancholieproblematik*. Berlin.
- Domańska, Ewa (2008): O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary (Uwagi metodologiczne). In: Gosk, H.; Karwowska, B.(Hg.): *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*. Warszawa, S. 19-36.

- Ejchenbaum, Boris (1994): Wie Gogol's „Mantel“ gemacht ist (übers. von Erhard Weinholz). In: Striedter, J. (Hg.): Russischer Formalismus. Bd. 1. München, S. 124-159.
- Ermida, Isabel (2008): The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories. Berlin (u.a.).
- Finkielkraut, Alain (1999): Les ennemis et les démons. In: Ders.: L'ingratitude: Conversation sur notre temps avec Antoine Robitaille. Paris, S. 15-60.
- Finkielkraut, Alain (2001): Die Feinde und die Dämonen. In: Ders.: Die Undankbarkeit: Gedanken über unsere Zeit (übers. von Susanne Schaper). Berlin, S. 7-49.
- Fischer, Jens M. (1987): Grotteske. In: Borchmeyer, D.; Žmegač, V. (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt am Main, S. 169-173.
- Fiut, Aleksander (1995): Pytanie o tożsamość. In: Ders.: Pytanie o tożsamość. Kraków, S. 7-25.
- Fiut, Aleksander (1999): Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem. In: Ders.: Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem. Kraków, S. 7-34.
- Fiut, Aleksander (2008): Powrót do Europy Środkowej? Wariacje na temat pisarstwa Andrzeja Stasiuka i Jurija Andruchowycza. In: Gosk, H.; Karwowska, B. (Hg.): (Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku. Warszawa, S. 155-171.
- Foucault, Michel (1969): Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft (übers. von Ulrich Köppen). Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel (1971): Die Geschichte. In: Ders.: Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (übers. von Ulrich Köppen). Frankfurt am Main, S. 439-447.
- Frank, Susi K. (2010): Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge. In: Marszałek, M.; Sasse, S. (Hg.): Geopoetiken: Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin, S.19-42.
- Freise, Matthias (2012): Skaz-Erzähler. In: Ders.: Slawistische Literaturwissenschaft. Tübingen, S. 310-312.
- Frenyó, Anna (2015): Die Stacheln des Igels.  
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/ungarn-und-die-fluechtlinge-die-petition-gegen-orbn-hiess-nicht-in-meinem-namen/12343030-2.html> (Zugriff am 31.12.2015).
- Freud, Sigmund (1970): Das Unheimliche. In: Ders.: Psychologische Schriften. Studienausgabe. Bd. 4. Frankfurt am Main, S. 243-274.
- Freud, Sigmund (1970a): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: ebd., S. 13-219.
- Freud, Sigmund (1999): Trauer und Melancholie. In: Ders.: Gesammelte Werke: Werke aus den Jahren 1913-1917. Bd. 10. Frankfurt am Main, S. 429-446.

Freud, Sigmund (1999a): Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Gesammelte Werke: Werke aus den Jahren 1925-1931. Bd. 14. Frankfurt am Main, S. 421-506.

Freud, Sigmund (2010): Über Träume und Traumdeutung. München.

Gazda, Grzegorz (2000): Poezja konkretna. In: Ders.: Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. Warszawa, S. 462-469.

Gombrowicz, Witold (2004): Tagebuch 1953-1969 (übers. von Olaf Kühl). Frankfurt am Main.

Greenblatt, Stephen (1990): Culture. In: Lentricchia, F.; McLaughlin, T. (Hg.): Critical Terms of Literary Study. Chicago, S. 225-232.

Grisoni, Dominique A. (1994): Na dnie duszy. Z Julią Kristevą rozmawia Dominique A. Grisoni (übers. von Jan Maria Kłoczowski). In: *Nowa Res Publica*, Bd. 6, S. 5-6.

Grothe, Heinz (1971): Anekdote. Stuttgart.

Hänschen, Steffen (2004): Mitteleuropa redivivus? Stasiuk, Andruchovyč und der Geist der Zeit. In: *Osteuropa*, Bd. 1, S. 43-56.

Hassan, Ihab (1987): Toward a Concept of Postmodernism. In: Ders.: The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus Ohio, S. 84-96.

Heller, Jakob Ch. (2011): Die Umdeutung peripherer Räume in der Prosa Andrzej Stasiuks und Peter Handkes (unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines Magister Atrium vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz), S. 1-84.

Heringer, Hans J. (1995): Das Adverb. In: Ders.: Grammatik und Stil. Praktische Grammatik des Deutschen. Berlin, S. 136-144.

Hrabal, Bohumil (1995): Kdo jsem. In: Ders.: Kdo jsem. Sebrané spisy. Bd. 12. Praha, S. 221-261.

Hrabal, Bohumil (1998): Wer ich bin (übers. von Susanna Roth). Frankfurt am Main.

Hufnagel, Cordula (2002): Genuß/Vergnügen. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 4. Stuttgart (u.a.), S. 709-740.

Jackson, Stanley V. (1985): Acedia the Sin and its Relationship to Sorrow and Melancholia. In: Kleinman, A.; Good, B. (Hg.): Culture and Depression: Studies in the Anthropology and Cross Cultural Psychology of Affect and Disorder. Berkley, S. 43-62.

Janion, Maria (1996): Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś. Warszawa.

Jauß, Hans. R. (1991): Poiesis: die produktive Seite der ästhetischen Erfahrung (construire et connaître). In: Ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, S. 103-124.

Kappeler, Andreas (2000): Der Zusammenbruch der Sowjetunion und die Entstehung eines ukrainischen Staates. In: Ders.: Kleine Geschichte der Ukraine. München, S. 245-274.

Karger, Adolf (1997): Zur Stadtentwicklung. Moskau und Mittelrußland. Zum Verständnis aus Raum und Zeit. In: Ders.: Marx, Christa (Hg.): Moskau. Russlands Haupt und Mitte. Stuttgart (u.a.), S. 11-52.

Kępiński, Antoni (1974): Melancholia. Warszawa.

Kiossev, Alexander (1995): Notes on the Self-colonising Cultures. [http://www.kultura.bg/media/my\\_html/biblioteka/bgvntgrd/ek\\_ak.htm](http://www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/ek_ak.htm) (Zugriff am 26.02.2013).

Kiš, Danilo (1994): Mitteleuropäische Variationen (keine Angabe des Übersetzers). In: Ders.: Homo poeticus. München, S. 56-78.

Klibansky, Raymond et al. (1990): Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst (übers. von Christa Buschendorf). Frankfurt am Main.

Kliems, Alfrun (2011): Aggressiver Lokalismus: Undergroundästhetik, Antiurbanismus und Regionsbehauptung bei Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč. In: *Zeitschrift für Slavistik*, Bd. 56/Heft 2, S. 197-213.

Klimek, Paweł (2013): Biały Słoń z Czarnohory. <http://wdobrymkierunku.blog.pl/bialy-slon-z-czarnohory/> (6.10.2013).

Kłoczowski, Jerzy (2000): Wprowadzenie. In: Ders. (Hg.): Historia Europy Środkowo-Wschodniej. Lublin, S. 7-20.

Kłoskowska, Antonina (1991): Pojęcia ogólne. In: Dies. (Hg.) Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Wrocław, S. 13-14.

Kołakowski, Leszek (1991): Czy człowiek historyczny odszedł z tego świata i czy powinniśmy jego zgon opłakiwać? In: *Puls*, Bd. 1, S. 85-96.

Konrád, György (1986): Der Traum von Mitteleuropa (keine Angabe des Übersetzers). In: Busek, E.; Wilflinger, G. (Hg.): Aufbruch nach Mitteleuropa: Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents. Wien, S. 87-97.

Koschmal, Walter (2009): Wahlverwandschaften: (Mittel-)Europa, die Metapher und der Essay. In: *Zeitschrift für Slavistik*, Bd. 54/Heft 4, S. 445-456.

Krahl, Siegfried; Kurz, Josef (1984): Amplifikation. In: Dies.: Kleines Wörterbuch der Stilkunde. Leipzig, S. 10.

Krahl, Siegfried; Kurz, Josef (1984a): Aufzählung. In: ebd., S. 16-17.

- Kraskowska, Ewa (2008): Ojcowska żałoba Karola Irzykowskiego. In: *Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Bd. 5., S. 127-136.
- Kristeva, Julia (1987): *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris.
- Kristeva, Julia (2007): *Czarne słońce. Depresja i melancholia* (übers. von Michał P. Markowski und Remigiusz Rzyziński). Kraków.
- Kristeva, Julia (2007a): *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie* (übers. von Bernd Schwibs). Frankfurt am Main.
- Kroutvor, Josef (1990): *Potíže Střední Evropy: anekdota a dějiny*. In: Ders.: *Potíže s dějinami: eseje*. Praha, S. 47-103.
- Kundera, Milan (1984): *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* (übers. von M.L.). In: (keine Angabe des Herausgebers): *Zachód porwany. Eseje i polemiki*. Wrocław, S. 3-20.
- Kundera, Milan (1986): *Die Tragödie Mitteleuropas* (keine Angabe des Übersetzers). In: Bussek, E.; Wilflinger, G. (Hg.): *Aufbruch nach Mitteleuropa: Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*. Wien, S. 133-144.
- Lyotard, Jean-François (1987): *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985* (übers. von Dorothea Schmidt und Christine Pries). Wien.
- Lyotard, Jean-François (1998): *Zone*. In: Ders.: *Postmoderne Moralitäten* (übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié). Wien, S. 23-35.
- Łojek, Aleksandra (2013): *Murzyn i sprawa polska*. <http://aleksandrałojek.natemat.pl/70991,murzyn-i-sprawa-polska> (Zugriff am 27.01.2016).
- Mackiewicz, Józef (1997): *Der sogenannte Osten Europas* (übers. von Ulrike Bischof). In: Klecel, M. (Hg.): *Polen zwischen Ost und West. Polnische Essays des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, S. 150-166.
- Maegerle, Anton (2007): *Die Armee der Weißen Rasse. Neonazis und andere Rechtsextremisten in Osteuropa*. <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/41552/die-armee-der-weissen-rasse?p=2> (Zugriff am 07.02.2014).
- Malinowski, Bronisław (1987): *Żegluga przez odnogę morską Pilou*. In: Ders.: *Argonauci Zachodniego Pacyfiku* (übers. von Barbara Olszewska-Dyniziak und Sławoj Szykiewicz). Bd. 1. Warszawa, S. 295-317.
- Markowski, Michał P. (2007): *Formalizm rosyjski*. In: S. Burzyńska, Anna; Ders.: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 111-130.
- Markowski, Michał P. (2007a): *Badania kulturowe*. In: ebd., S. 519-548.

- Markowski, Michał P. (2007b): Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej. In: Kristeva, Julia: Czarne słońce. Depresja i melancholia (übers. von Ders. und Remigiusz Rzyziński). Kraków, S. III-XLIX.
- Marszałek, Magdalena (2007): „Pamięć, meteorologia oraz urojenia”: środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka. In: Czermińska, M. et al. (Hg.): Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. Poznań, S. 539-547.
- Marszałek, Magdalena; Sasse, Sylvia (2010): Geopoetiken. In: Dies. (Hg.): Geopoetiken: Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin, S. 7-18.
- Marszałek, Magdalena (2010): Anderes Europa. Zur (ost)mitteleuropäischen Geopoetik. In: ebd., S. 43-68.
- Marszałek, Magdalena (2014): Philologie als Schlüssel zur Kulturgeschichte. Maria Janion, die grosse unbekannte unter den europäischen Intellektuellen. In: Janion, Maria: Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen (übers. von Bernhard Hartmann und Thomas Weiler). Frankfurt am Main, S. 11-33.
- Martyniuk, Viktor: Endstation Venedig. Thomas Mann – Sławomir Mrożek – Jurij Andruchovyč. In: Sproede, A. (Hg.): Langer Abschied vom Imperium: Die «kleinrussische» und die europäische Ukraine seit 1850. Münster. (Im Druck)
- Menninghaus, Winfried (2001): Ekel. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart (u.a.), S. 142-177.
- Michnik, Adam (2011): Wielka historia Václava Havla. In: Havel, Vaclav: Siła bezsilnych i inne eseje (übers. von Andrzej S. Jagodziński). Warszawa, S. 7-38.
- Miczka, Tadeusz (1992): Preludium do „śmierci człowieka“. In: Ders.: Wielkie ŻARCIE i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym. Katowice, S. 26-44.
- Millati, Piotr (2008): Inna Europa. Nowa mitologia Europy Środkowej w prozie Andrzeja Stasiuka. In: Gosk, H.; Karwowska, B. (Hg.): (Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku. Warszawa, S. 172-190.
- Miłosz, Czesław (1986). O naszej Europie. In: Giedroyc, J. (Hg.): Kultura. Bd. 3., S. 3-12.
- Miłosz, Czesław (1990): Przeciwność poezji niezrozumiałej. In: Nycz, R. (Hg.): Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja. Bd. 5-6., S. 151-162.
- Müller, Achatz von (1996): Der venezianische Karneval. In: Bahmüller, Lutz (Fot.): Karneval in Venedig. Dortmund, S. 65-80.
- Naumann, Friedrich (1916): Mitteleuropa. Berlin.
- Nietzsche, Friedrich (1994): Die dionysische Weltanschauung. In: Ders. Die Geburt der Tragödie. Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen. Frankfurt am Main (u.a.), S. 67-93.

- Niewiadomski, Andrzej (2003): Niewypełniony mit. O tropach schulzowskich w prozie Andrzeja Stasiuka. In: Kitowska-Łysiak, M.; Panas, W. (Hg.): W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci. Lublin, S. 467-484.
- Novalis (1929): Anekdoten. In: Ders.: Schriften. Bd. 2. Leipzig, S. 354-356.
- Ohme, Andreas (2010): Zur Problematik des Mitteleuropabegriffs in der Literaturwissenschaft: Einige methodologische Überlegungen. In: *Zeitschrift für Slavistik*, Bd. 55/Heft 3, S. 273-295.
- Olszański, Tadeusz, A. (2007): Błogosławieństwo zastoju. In: *Tygodnik Powszechny*, Dodatek tematyczny: Historia w Tygodniku: Niechciane państwo Europy Украина, Bd. 9, S. 9-16.
- Ossowski, Stanisław (1967): Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzna. In: Ders.: Z zagadnień psychologii społecznej. Warszawa, S. 201-226.
- Paetzold, Heinz (2005): Urbanismus. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 6. Stuttgart (u.a.), S. 281-311.
- Peter, Peter (1995): Geschichte und Geschichten eines Seereichs. In: Ders. Venedig. München, S. 8-16.
- Piechota, Magdalena (2010): O wyższości Słowiańszczyzny nad Germanią... In: Stępnik, K.; Trzeźniowski, D. (Hg.): Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską. Lublin, S. 319-331.
- Pirandello, Luigi (1986): Der Humor: Essay (übers. von Johannes Thomas). Mindelheim.
- Plon, Michel; Roudinesco Elisabeth (2004): Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: Dies.: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen-Länder-Werke-Begriffe (übers. von Christoph Eissing-Christophersen et al.). Wien (u.a.), S. 1150-1154.
- Pollack, Martin (2005): Vorwort. In: Ders. (Hg.): Sarmatische Landschaften. Nachrichten aus Litauen, Belarus, der Ukraine, Polen und Deutschland. Frankfurt am Main, S. 7-12.
- Preisendanz, Wolfgang (1974): Humor. In: Ritter, J. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Basel (u.a.), S. 1232-1234.
- Preisendanz, Wolfgang (1976): Einleitung. In: Ders.: Humor als dichterische Einbildungskraft. München, S. 7-18.
- Prunitsch, Christian (2005): „Ostatni obwarzanek Rzeczypospolitej“: Andrzej Stasiuk und die Ränder der polnischen Kultur. In: *Zeitschrift für Slavistik*, Bd. 50/Heft 1, S. 46-57.
- Raabe Katharina; Sznajderman Monika (2006): Von sprechenden Ruinen, verschobenen Grenzen und unsichtbaren Städten – Texte und Bilder eines verschwindenden Europas. In: Dies. (Hg.): Last & Lost. Ein Atlas des verschwindenden Europas. Frankfurt am Main, S. 9-13.

- Rilke, Reiner Maria (1940): Brief an Witold Hulewicz (13.11.1925). In: Ders.: Briefe aus Muzot 1921-1926. Bd. 5. Leipzig, S. 370-377.
- Rosen, Elisheva (2001): Grotesk (übers. von Jörg W. Rademacher und Maria Kopp). In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart (u.a.), S. 876-900.
- Rugała, Adam (2011): Biały Słoń – Pop Iwan – 2022m.  
<http://rugala.pl/miejsca/bialy-slou-obszrwatorium-pop-iwan/> (Zugriff am 6.10.2013).
- Rütten, Thomas (1992): Einleitung. In: Ders.: Demokrit – lachender Philosoph und sanguinistischer Melancholiker. Köln, S. 1-7.
- Rütten, Thomas (1992a): Anekdotische Parallelen. In: ebd., S. 36-37.
- Rütten, Thomas (1992b): Die Satire als gattungsgeschichtliches Medium In: ebd., S. 37-41.
- Schrader, Monika (1998): Rilke, Reiner Maria (1875-1926). In: Müller, G. (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. XXIX. Berlin (u.a.), S. 208-214.
- Schulz, Bruno (1987): Das Mythisieren der Wirklichkeit. In: Ders.: Die Mannequins und andere Erzählungen (übers. von Joseph Hanh). Frankfurt am Main, S. 273- 276.
- Schulz, Bruno (1989): Mityzacja rzeczywistości. In: Ders.: Opowiadania. Wybór esejów i listów. Wrocław (u.a.), S. 365-368.
- Seton-Watson, Hugh (1985): What is Europe? Where is Europe? From Mystique to Politique. In: *Encounter: Current Affairs – Literature – The Arts*, Juli – August, S. 9-17.
- Skórczewski, Dariusz (2010): Kompleks(y) środkowego Europejczyka. In: Stępnik, K.; Trześniowski, D. (Hg.): Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską. Lublin, S. 309-318.
- Sontag, Susan (1990): Im Zeichen des Saturn (übers. von Werner Fuld). In: Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays (übers. von Karin Kersten et al.). Frankfurt am Main, S. 126-147.
- Šerech-Ševel'ov, Jurij (1953): Zachód jest Zachodem – Wschód jest Wschodem (übers. von Józef Łobodowski). In: *Kultura*, Bd. 11, S. 9-23.
- Tarkowska, Elżbieta (1987): Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań. Wrocław.
- Tarkowska, Elżbieta (1993): Temporalny wymiar przemian zachodzących w Polsce. In: Jawłowska, A. et al. (Hg.): Kulturowy wymiar przemian społecznych. Warszawa, S. 87-100.
- Tokarz, Bożena (1992): Mit, tożsamość i kłopoty terminologiczne. In: Czapik, B. (Hg.): Rozpad mitu i języka? Katowice, S. 60-71.
- Träger, Chr. (1986): Anekdote. In: Träger, C. (Hg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig, S. 27.

- Tuan, Yi-Fu (1987): *Czas i miejsce* (übers. von Agnieszka Morawińska). Warszawa.
- Werner, J. (1986): Apophthegma. In: Träger, C. (Hg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig, S. 37.
- Winko, Simone (1996): Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Arnold, H.; Detering, H. (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München, S. 453-478.
- Witkiewicz, Stanisław I. (1993): Alkohol. In: Ders.: *Narkotyki. Niemyte dusze*. Warszawa, S. 47-65.
- Woldan, Alois (2005): Regionale Identität: Stasiuk und Andruchovyč. In: Rytel-Kuc, D. et al. (Hg.): *Polonistik im deutschsprachigen Bereich. Aufgaben und Perspektiven ihrer Entwicklung*. Hildesheim (u.a.), S. 295-309.
- Zagajewski, Adam (1984): Wysoki mur. In: (keine Angabe des Herausgebers): *Zachód porwany. Eseje i polemiki*. Wrocław, S. 25-51.
- Zagajewski, Adam (1986): Die hohe Mauer. In: Ders.: *Einsamkeit und Solidarität* (übers. von Olaf Kühl). Essays. München, S. 39-86.
- Zaleski, Marek (1996): Naprzód w przeszłość. In: Ders.: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa, S. 211-228.
- Zinn, Ernst (1959): Fragment über Fragmente. In: Schmoll, J.; Eisenwerth, G.. (Hg.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*. Bern (u.a.), S. 161-171.



