

Der russische Norden in der polnischen Literatur

Von Adam Mickiewicz zu Mariusz Wilk

1. Polnisches Russland: Mickiewicz und die Erben

Wenn man an die Kodierung des russischen Nordens in der polnischen Literatur denkt, dann drängt sich vor allem ein Bild auf: die Richtung Norden abfahrenden Kibitken,¹ mit denen Aufständische und Konspiranten in die Verbannung geschickt werden: „Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie/Leci kibitka jako wiatr w pustynie“² (Mickiewicz 1991, 412). Solche Bilder prägen den sich in der polnischen Literatur im Laufe des 19. Jahrhunderts formierenden Topos von Sibirien als Ort des nationalen Martyriums. Obwohl sich die oben zitierten Verse von Adam Mickiewicz geographisch auf den baltischen Teil des russischen Nordens beziehen, funktionieren sie im Gedächtnis der polnischen Literatur als paradigmatisches Bild Sibiriens. Das polnische Sibirien entspricht nicht unbedingt seinen konventionellen kartographischen Umrissen,³ es lokalisiert vielmehr eine historische Erfahrung, die im polnischen nationalen Imaginarium eine Schlüsselrolle spielt, und zwar nicht nur – historisch – für den Diskurs des romantischen Messianismus, sondern auch heute noch als

1 Kibitka bzw. Kibitke (aus dem Russ.) bezeichnet einen russischen überdachten Bretterwagen bzw. Schlitten.

2 „Über Schnee und fort in immer wild’res Land/Die Kibitka fliegt wie Sturm im Wüstensand“ (Mickiewicz 1991, 413).

3 Im polnischen kulturellen Bewusstsein wurden auch Verbannungen ins Innere Russlands westlich vom Ural, aber auch in den Kaukasus, als Sibirien-Erfahrung identifiziert. Vgl. zum polnischen Sibirien-Bild Trojanowiczowa 1991 und 1993. Ich danke Susanne Frank für den Hinweis, dass das geographische Sibirien historisch ohnehin ein instabiles und bewegliches Raum-Konzept (gewesen) ist.

ein Erinnerungsort (im Sinne Pierre Noras) mit einer fundamentalen Bedeutung für die in der nationalen Romantik gründenden und bis heute abrufbaren Vorstellung einer spezifisch polnischen Leidensgeschichte. In diesem Sinne fungiert Sibirien – der russische Norden – in der polnischen Kultur auch als *denominatio* Russlands.

Das oben kurz zitierte Gedicht Adam Mickiewiczs „Droga do Rosji“ („Der Weg nach Russland“) eröffnet seine Reihe von Russland-Gedichten, die als Fragment – betitelt „Ustęp“ („Digression“) – dem dritten, im Jahre 1832 verfassten Teil des romantischen Dramas Mickiewiczs „Dziady“ (dt. „Totenfeier“ bzw. „Ahnenfeier“) angefügt wurden. Bezeichnenderweise beginnt das Gedicht mit einer Landschaftsbeschreibung. Rekurse auf den Raum erscheinen als eine Konstante in den literarischen – nicht nur polnischen – Thematisierungen Russlands. Vom Raum aus entwickelt auch Mickiewicz in „Ustęp“ seine poetisch-politische Auseinandersetzung mit dem zaristischen Imperium:

Ziemia tak pusta, tak niezaludniona,
Jak gdyby wczora wieczorem stworzona.
A przecież nieraz mamut z tych ziem wstaje,
Żeglarz przybyły z falami potopu,
I mową obcą moskiewskiemu chłopu
Głosi, że dawno stworzono te kraje
[...]
[...] że ziemia ta niezaludniona
Już niejednego jest matką narodu.
Lecz nurt potopu szedł przez te płaszczyny,
Nie zostawiwszy dróg swojego rycia,
I hordy ludów wyszły z tej ojczyzny,
Nie zostawiwszy śladów swego życia;
I gdzieś daleko na alpejskiej skale
Ślad zostały stąd przybyte fale,
I jeszcze dalej, na Rzymu pomnikach,
O stąd przybyłych mówią rozbójnikach.
Kraina pusta, biała i otwarta
Jak zgotowana do pisanja karta.⁴ (Mickiewicz 1991, 412/414)

4 Dieses Land ist öde, ist so menschenleer,/So als ob es gestern erst geworden wär./
Doch nicht selten hier ein Mammut auferstand,/Bote, von den Wogen herge-

Die Landschaft als leeres, weißes Blatt in Mickiewicz's Gedicht stellt eine metapoetische Figur dar, die hier aber nicht auf das eigene Schreiben verweist. Vielmehr interessiert den romantischen Historiosophen Mickiewicz der russische Norden als ein (im Sinne von Guattari und Deleuze) glatter Raum, in dem die Spuren alter kultureller Einkerbungen ausgelöscht sind, und in welchem nun die Wege der Heerzüge und Verbannungen „von des Zaren Finger“⁵ (Mickiewicz 1991, 419) gezeichnet werden. Allerdings ist der Zar als imperialer Kartograph nicht der endgültige Adressat der Mickiewicz'schen Projektion des russischen Nordens als beschreibbarer Fläche; diese hat nämlich einen metaphysischen Referenten. Im glatten, ahistorischen Raum des Nordens wird sich die Zukunft Russlands erst entscheiden: Es wird sich zeigen, ob jene Fläche von Gott oder Teufel beschrieben wird: „Czy na niej będzie pisać palec boski/[...] /Czyli też Boga nieprzyjacieli stary“⁶ (Mickiewicz 1991, 414). Die weite, leere Landschaft in „Der Weg nach Russland“ partizipiert am Topos der Grenzenlosigkeit des russischen Raums, der sowohl für die räumliche Fremd- als auch Selbstwahrnehmung Russlands sowie für die auf den Raum rekurrierenden kulturellen Zuschreibungen und Projektionen von entscheidender Bedeutung ist.⁷ Mickiewicz entwickelt in seinem Gedicht ebenfalls eine von der Topographie ausgehende anthropologische Parallele, indem er die Raumeigenschaften auf seine Bewohner projiziert:

Lecz twarz każdego jest jak ich kraina,
Pusta, otwarta i dzika równina;
[...] Tu oczy ludzi, jak miasta tej ziemi,
Wielkie i czyste [...]
Z daleka patrząc – wspaniałe, przeczudne;

schwemmt der Flut,/Der dem russischen Muschik zu wissen tut,/Daß vor langer Zeit geschaffen ward das Land/[...] /Durch die Wüste ging der großen Sintflut Lauf/ Hinterlassend keine Spuren ihres Strebens,/Standen Völkermassen von dem Boden auf,/Hinterlassend keine Spuren ihres Lebens;/Fern erst, an der Alpen felsgekrönten Bogen,/Findet sich die Spur der weit gereisten Wogen,/In den Monumenten Roms noch wird gesungen/Von den Horden, die von fern [vom im Gedicht thematisierten Norden, MM] dorthin gedrungen./Öde ist das Land und weiß und ausgebreitet/Wie ein Stück Papier zum Schreiben vorbereitet/ Mickiewicz 1991, 413/415).

- 5 Im Original: „Na wskroś pustyni krzyżują się drogi;/Nie przemysł kupców ich ciągi wymyślił;/Nie wydeptały ich karawan nogi;/Car ze stolicy palcem je nakryślił.“ (Mickiewicz 1991, 418).
- 6 „Schreibt sich einst darauf der Finger Gottes ein/[...] /Oder zeigt der alte Widersacher seine Macht“ (Mickiewicz 1991, 415).
- 7 Vgl. zur russischen Geokulturologie Frank 2002, zum russischen Raum aus postsowjetischer Perspektive Schölgel 2006a.

Wszedłszy do środka – puste i bezludne.
Ciało tych ludzi jak gruba tkanica,
W której zimuje dusza gąsienica.⁸ (Mickiewicz 1991, 418)

Die in der Raupen-Metapher kulminierende anthropologische Beschreibung ist, wie die Landschaftsdeskription selbst, prospektiv ausgerichtet und schließt mit der Frage nach der künftigen – „gdy słońce wolności zaświeci“⁹ (Mickiewicz 1991, 418) – Metamorphose des russischen Menschen ab, für den es zwei Möglichkeiten der Verwandlung gibt: entweder „motyl jasny“ („ein heller Falter“) oder „ćma“ („ein dunkler Falter“) zu werden (Mickiewicz 1991, 418 f.).

Eingebettet in ein religiös-mystisches, messianisches Geschichtsprojekt¹⁰ stellen die Mickiewicz'schen Imaginationen Russlands eine Herausforderung für die am Paradigma der postcolonial studies orientierte slawistische Forschung dar.¹¹ In der Verflechtung von antiimperialen und orientalisierenden, von antizaristischen und slawophilen Reflexen bewegt sich das Mickiewicz'sche aporetische Bild Russlands zwischen Figuren politischer Hölle und aus der ‚historischen Unfertigkeit‘ erwachsendem Zukunftspotential im messianischen Geschichtsentwurf.¹² Eine ambivalente Verknötung von kolonialen sowie anti- bzw. postkolonialen Diskursen macht die polnische Literatur insgesamt zu einem verlockenden Untersuchungsgegenstand für die an den innereuropäischen Kolonisierungsprozessen interessierte Kulturwissenschaft. Insbesondere in der romantischen und postromantischen Literatur mit ihrem nationalen Auftrag, die aus der Position der Beherrschten sowie im doppelten Sinne (im Hinblick auf das territoriale Verschwinden der polnisch-litauischen

8 Eines jeden Antlitz wie der Landschaft Bild/Eine weite Fläche, offen, leer und wild;/ [...] /Wie die Städte dieses Landes – groß und rein,/sind die des Volkes Augen – die Pupillen/[...] /Aus der Ferne – wunderbar, erhaben, hehr;/Doch im Innern ist es öd und menschenleer./Dieser Menschen Leib wie grobes Tuch gewebt,/Darin eine Seidenraupe überlebt,/ehe sie zum ersten Fluge sich bereitet. (Mickiewicz 1991, 419).

9 „strahlt die Sonne [...] mit der Freiheit Licht“ (Mickiewicz 1991, 419).

10 Zum romantischen Messianismus Mickiewicz's s. u. a. Cunico 1999; Weintraub 1982; Walicki 2006.

11 Vgl. dazu Uffelman 2007; Gall 2008; Kirschbaum 2009.

12 Hierfür ist nicht nur Mickiewicz's romantisches Hauptwerk, „Dziady“, darin das Russland-Fragment „Ustęp“, von Bedeutung, sondern auch seine Pariser Vorlesungen über slawische Literaturen am Collège de France, in denen Russland im Kontext messianistischer Ideen Mickiewicz's vielfältig thematisiert wird; vgl. u. a. Ausführungen zu Sibirien in der 23. (06.05.1842) und 24. Lektion (10.05.1842) im 2. Kurs (Mickiewicz 1995).

Adelsrepublik und auf die Rolle der Emigration) exterritorial operiert, vermengen sich unterschiedliche diskursive Strategien des Widerstands, der Anpassung wie auch der Kompensation – Letzteres nicht zuletzt durch Rückgriffe auf die eigene imperiale bzw. koloniale Vergangenheit von Rzeczpospolita sowie auf messianische Nations- und Geschichtskonzepte. Der polnische Blick auf Russland entfaltet sich dabei einerseits aus der Perspektive der vom Imperium beherrschten Provinz, andererseits ist er tief eingebettet in okzidentale Diskurse der Abgrenzung von Russland in der Gegenüberstellung von Europa und ‚barbarischem‘ Osten. Dass die polnische Teilnahme an den okzidentalen Diskursen der Orientalisierung Russlands zugleich eine Strategie – bezogen auf die westeuropäische Wahrnehmung – der eigenen ‚Entorientalisierung‘ darstellt, lässt die Vektoren polnischer Selbstverortung im Geflecht innereuropäischer Differenzierungsdiskurse als zutiefst ambivalent und hybrid erscheinen.¹³ Eine ‚postkoloniale‘ Perspektive sensibilisiert nicht nur für die diskursive Komplexität des polnischen Umgangs mit dem Verlust der Staatlichkeit sowie für die Prozesse des nation building unter den Bedingungen einer dreifachen – der russischen, preußischen und österreichischen – Fremdherrschaft. Sie lässt auch eine immense ‚kulturelle Mobilisierung‘ zutage treten, die im Spannungsfeld zwischen imperialer Beherrschung und Nationalisierung entsteht. Die kulturellen Aneignungs-, Widerstands- und Verhandlungsprozesse sind sowohl mit der empirischen, meist erzwungenen, Mobilität von Menschen (Emigration, Verbannungen) bzw. von Sprachen (Sprachkonkurrenz, Sprachverdrängung, Bilingualität) verbunden, als auch mit einer diskursiven ‚Mobilmachung‘ im Dienste nationaler Selbstbehauptung und kultureller Renitenz einerseits oder aber kolonialen/imperialen Machterhalts andererseits.

Mickiewicz selbst als Verbannter und Emigrant¹⁴ entspricht mehr als paradigmatisch dem Muster politisch erzwungener Mobilität im 19.

13 In ihrem Buch „Niesamowita Słowiańszczyzna“ (Das unheimliche Slawentum) befragt Maria Janion die polnische kulturelle Selbstverortung „östlich des Westens und westlich des Ostens“ u. a. auf deren transkulturelles Potential hin. Im Zentrum des Interesses der Abhandlung Janions liegen die in der Gewalt- und Kolonialgeschichte des slawischen Europas gründenden, hybriden polnischen Phantasmen von Zugehörigkeit und Abgrenzung, Dominanz und Unterwerfung, darunter die polnischen Imaginierungen Russlands: Janion, 2007, hier insbesondere die Kapitel „Polska w Europie“ (Polen in Europa) und „Ruskie i polskie“ (Russisch und Polnisch), 163–210, 211–256.

14 Adam Mickiewicz (1798–1855) verbrachte die Jahre 1824–1829 in der russischen Verbannung (Petersburg, Odessa, Moskau) und nach der Entlassung emigrierte er über Deutschland, Italien und die Schweiz nach Paris.

Jahrhundert. Mobilisierend – im Sinne kultureller Wirksamkeit – erweist sich auch sein Denken über Russland, das eine Alternative zum ebenfalls in der Romantik gründenden und in der polnischen Kultur dominant gewordenen russophoben Hass-Paradigma bietet.¹⁵ Dem aporetisch gedachten Russland – als eine sich im glatten Raum des Nordens spiegelnde historische Unbestimmtheit – kommt im messianischen Entwurf Mickiewicz ein keineswegs geringer Wert zu, nicht zuletzt deshalb, da das nationale (polnische) Projekt als Telos im Phantasma seiner freiheitlichen gesamteuropäischen Mission bereits überschritten wird. Mickiewicz initiiert mit seinen in „Ustęp“ an Russland gestellten Fragen ein obsessives polnisches Thema: Die für die polnische Literatur bis heute relevante Frage nach der Zukunft Russlands nimmt hier ihren Ursprung. In diesem Sinne spricht Czesław Miłosz von Mickiewicz Poem als einer „Summa polnischer Haltung gegenüber Russland“ (Miłosz 1990, 138).¹⁶ Auf Mickiewicz's gespaltenes Russlandbild geht auch das in der polnischen (nicht nur romantischen) Literatur verbreitete dichotomische Konzept des doppelten Russlands zurück: eines der zaristischen Despotie und eines des ebenfalls geknechteten, slawischen Bruder-Volkes. Diese Dichotomie liegt den literarischen Beschäftigungen mit Russland zugrunde, die das dominante kulturelle Paradigma der Aversion, Abgrenzung und Stilisierung Russlands zum ewigen Feind unterlaufen. Jene Hostilität verfestigt sich geradezu im 20. Jahrhundert, indem die zaristische und die sowjetische Oppression als aufeinander folgende Varianten einer und derselben russischen imperialen Unterdrückung wahrgenommen werden. So wird die Idee des doppelten Russlands, das zwischen der autokratischen bzw. totalitären Macht und dem Repressalien ausgesetzten Volk unterscheidet, zum Leitgedanken von Differenzierungen, die sich gegen jenes mo-

15 Als Opponent Mickiewicz's (nicht nur) in Sachen Russland situiert sich der Romantiker Zygmunt Krasiński – mit seinem Konzept einer absoluten polnisch-russischen Feindschaft. Vgl. dazu u. a. Janion 2007, 191.

Bekanntlich bestimmt seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Geopolitik maßgeblich das polnische Verhältnis zu Russland: Teilungen der alten Rzeczpospolita, repressive Politik im russischen Teilungsgebiet, niedergeschlagene Aufstände, Verbannungen nach Sibirien, und im 20. Jahrhundert: der polnisch-bolschewistische Krieg, der Ribbentrop-Molotow-Pakt, Deportationen, Katyń, der Gulag, Jalta und die sowjetische Einflussnahme bis 1989 bilden im polnischen historischen Gedächtnis für das Konzept kultureller Feindschaft relevante Bezugsmomente. Zur Analyse polnisch-russischer Hostilitätsdiskurse vgl. u. a. Karpiński 1994; Walicki 2002; de Lazari 2004 und 2006.

16 Im Original: „Poemat Mickiewicza jest summa polskiej postawy wobec Rosji“, übers. v. MM; (dt. Miłosz 1986, 149).

nolithische Bild wenden. Im Kreis der nach dem Zweiten Weltkrieg emigrierten polnischen Schriftsteller und Publizisten, die sich um die Pariser Emigrationszeitschrift „Kultura“ versammelten, entwickelte sich bereits seit den 1950er Jahren eine lebhaftige Diskussion über das ‚andere‘, nicht-sowjetische Russland, später auch in Austausch und Zusammenarbeit mit russischen Emigranten.¹⁷ Dabei ist es bezeichnend, dass Autoren, die sowjetische Deportationen, Gefängnisse oder Lager während des Kriegs selbst erfahren haben, wie Józef Czapski oder Gustaw Herling-Grudziński, in der differenzierten Auseinandersetzung mit dem (nicht nur kommunistischen) Russland federführend waren.¹⁸ Ganz im Duktus Mickiewicz haben die „Kultura“-Autoren die eigene dramatische Konfrontation mit dem Imperium in ein passioniertes Schreiben über Russland umgemünzt.

2. Der russische Norden als *point of view* (Mariusz Wilk)

Der äußerst knappe Abriss literarischer Kodierungen eines großen polnischen Themas ging vom poetischen Bild des russischen Nordens aus. Diese im 19. Jahrhundert noch lebendige geographische Wahrnehmung Russlands wurde im 20. Jahrhundert von den binären West/Ost-Semantiken erfolgreich überdeckt.¹⁹ In der Prosa Mariusz Wilks, eines polnischen Autors, der seit den 1990er Jahren über Russland schreibt, wird der russische Norden als ein geopoetisches Projekt literarisch revitalisiert. Mit der „Raumrevolution“ (Schlögel 2006, 25) in Europa nach 1989 geht ein neues Interesse der Literatur an der Geographie einher. Wilks Schreiben reiht sich in die literarische Strömung ein, die sich von der ‚bewegten‘ politischen Geographie des östlichen Europas fasziniert zeigt. Es ist nicht nur die neue Reisefreiheit, die eine große ‚Mobilisierung‘ der Literatur nach 1989 bewirkte; vielmehr stellt das Ende des ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘ eine Zäsur dar, von der aus tiefere Impulse zu literarischen Erkundungen, Neuvermessungen und Rekonfigurationen euro-

17 Vgl. dazu die der „russischen Strömung“ in der Literatur polnischer Nachkriegsemigration gewidmete Monographie von Sucharski, 2008.

18 Vgl. u. a. Czapski, 1944 und 1949; Herling-Grudziński 1951 (dt. 1953) sowie sein Tagebuch: Herling-Grudziński 1973, 1980, 1984 und 1989, Herling-Grudziński 1994, 1998 und 2000 (dt. Herling-Grudziński 2000).

19 Die polnische (historische) nördliche Wahrnehmung Russlands korrespondiert mit der seit dem 18. Jahrhundert gültigen Selbstwahrnehmung Russlands als eine Macht und Kultur des Nordens. Vgl. dazu Frank 2003, 53 f.

päischer Topographien ausgehen. In der polnischen Literatur geschieht dies einerseits im vertikalen Umschichten von lokalen Topographien (der Städte oder Regionen), wodurch ihre vergangene kulturelle Andersartigkeit und Pluralität aufgedeckt, die Spuren der Vergangenheit an die Gegenwart gebunden und somit die gelebte Monokulturalität – das Erbe des Kriegs und des Holocaust, der ethnischen Nachkriegssäuberungen und der sozialistischen Gleichschaltung – unterlaufen und imaginativ kompensiert werden.²⁰ Andererseits entstehen neue Entwürfe transregionaler und transnationaler Zugehörigkeiten, wie z. B. Andrzej Stasiuks literarisches Projekt eines ‚anderen‘ Europas, das von ihm in seinen ostmitteleuropäischen Reisen kartographiert wird (vgl. Marszałek, 2010). Zwischen den Kulturen – und verschiedenen Mustern kultureller Mobilität – bewegt sich darüber hinaus die Literatur der alten und neuen polnischen Migranten: in Deutschland, Skandinavien, England oder Irland. Vom meistens mittel- und westeuropäisch ausgerichteten Kompass der gegenwärtigen polnischen Literatur unterscheidet sich die Prosa Mariusz Wilks auffallend nicht nur in ihrer geographischen Orientierung, sondern auch in ihrem Anspruch, eine Schreibweise zu entwickeln, die mit der Tradition des europäischen Schreibens über Russland bricht.

Mariusz Wilk ging Anfang der 1990er Jahre als Pressekorrespondent nach Moskau und kurz darauf ließ er sich auf den Solowetzker-Inseln (Solovki) im Weißen Meer nieder. Den russischen Norden zwischen Karelien und Weißmeer erklärte Wilk zu seiner Wahlheimat, die er seitdem bereist und in seinen Büchern beschreibt: 1998 erschien sein erstes Buch „Wilczy notes“ (dt. „Schwarzes Eis“, 2003), 2005 folgte „Wołoka“, 2006 – „Dom nad Oniego“ (dt. „Das Haus am Onegasee“, 2008) und 2007 – „Tropami Rena“ („Auf den Spuren des Rens“). Der russische Norden ist aber nicht nur das Thema der Prosa Wilks, sondern eine geopoetische Strategie:

Siedząc na Północy, siedzę jak na czubku świata (spójrzcie na globus!)
[...] Północ – to moje koczowisko, obszar penetracji.
Północ – to moja fabuła!²¹ (Wilk 2008a, 46)

20 Hierzu gehört die neue ‚regionale‘ Literatur, die z. B. Städte wie Stettin und Danzig, die niederschlesische Provinz sowie ehemalige multiethnische Gebiete und Orte Polens fokussiert.

21 Da ich mich im Norden befinde, sitze ich gleichsam am Schopf der Welt – werft einmal einen Blick auf den Globus. [...] / Der Norden – das ist das Basislager [, das Gebiet der Erforschung.] / Der Norden – das ist meine Fabel. (Wilk 2008b, 57), Ergänzung der Übers. v. MM.

Die hyperboreische Perspektive ist ein wesentliches Moment in Wilks Schreiben über Russland. Sie evoziert historische (oder gar mythische) europäische Raumkonfigurationen, darunter die nördliche Wahrnehmung Russlands, und appelliert an Imaginationen des Nordens als Raum poetischer Kreativität. Die metapoetische Spur verbindet Wilks Prosa auch mit Mickiewicz, auch wenn sonst von keinerlei Affinitäten zwischen den Russland-Entwürfen beider Autoren die Rede sein kann. Vom russischen Norden als Standpunkt aus und mit Blick auf die polnische und westeuropäische Literatur unternimmt Wilk ein *re-writing* Russlands.

In diesem Sinne ist die Prosa Wilks geopoetisch. Geopoetik ist ein Begriff, der aus dem literarischen Diskurs stammt und in den letzten Jahren – im Moment einer hohen Konjunktur des Interesses an den räumlichen Voraussetzungen der Kultur – in die Beschreibungssprache von literarischen und künstlerischen Beschäftigungen mit dem geographischen Raum eingegangen ist. Aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive lässt sich der Begriff in doppelter Weise profilieren: Zum einen werden darunter sämtliche, auch historische, Strategien und Techniken des Entwerfens von Orten, Regionen, Territorien und Landschaften in der Literatur verstanden. Die Geopoetik geht einher mit dem Bewusstsein der Performativität jeglicher Repräsentation des geographischen Raums – der kartographischen, toponymischen oder narrativen –, die auch dort am Werk ist, wo die symbolischen Konstruktionen unter dem Deckmantel neutraler Deskription versteckt sind.²² Zum anderen – und im engeren Sinne – kann man von der Geopoetik als Genre sprechen, als Bezeichnung für gegenwärtige Schreibweisen, die insbesondere in den ostmitteleuropäischen Literaturen in den letzten 20 Jahren deutlich hervorgetreten sind. Hierfür spielen die Veränderungen der politischen Geographie Europas nach 1989 eine entscheidende Rolle. Die geopoetische Literatur stellt ihr Interesse für die Geographie als Inspiration des Schreibens programmatisch aus und bekennt sich offen zum kreativen Gestus, der nicht selten auch mit dem Anspruch einhergeht, ästhetische Alternativen zur Wirkungsmacht der politischen Geographie bzw. der mit ihr verbundenen, dominanten Raum- und Identitätspolitik zu schaffen. Im Begriff Geopoetik deutet bereits seine phonetische Nähe zur Geopolitik an, dass jegliche künstlerische bzw. literarische Topographien geo-kulturelle Konstruktionen sind, die schnell mit dem Raum

22 Vgl. zur theoretischen Schärfung des Begriffs: Frank 2010.

des Politischen in Berührung kommen.²³ Die Prosa Wilks ist geopoetisch auch in dieser engeren Bedeutung als Genre: mit ihrem essayistischen Verbindungsmodus des Dokumentarischen, Autobiographischen und Poetischen und – vielmehr noch – aufgrund ihres programmatischen, metatextuell reflektierten performativen Gestus wie auch der vom Autor hervorgehobenen Bedeutung der empirischen Raum-Erfahrung für den Schreibprozess und seiner Suche nach einer Poetik, die eben diese Erfahrung in den Text transponiert.

3. Standpunktwechsel – Kanonwechsel

Die „Solowetzker Aufzeichnungen 1996–1998“, mit denen Mariusz Wilk sein Schreibprojekt beginnt (1998 sind diese als die erste Fassung von „Wilczy Notes“ erschienen), entstehen in einer intensiven Auseinandersetzung mit der europäischen Tradition des Reisens nach Russland – von den englischen Seemännern Thomas Southem und John Spark über Joseph de Maistre und Marquis de Custine hin zu André Gide und vielen anderen. Wilk zitiert und kommentiert ausländische Autoren, die über Russland schreiben, zeichnet somit Konturen eines europäischen Russland-Texts, der sich seit der frühen Neuzeit bis zum 20. Jahrhundert formiert, als ein Genre, von dem er sich selbst absetzen will. Es ist bezeichnend, dass Wilk am Anfang und am Ende jener Schreibtradition jeweils einen polnischen Autor setzt: Den Beginn markiert der „Tractatus de duabus Sarmatiis“ des Renaissance-Gelehrten Maciej Miechowita. Miechowita zog eine Grenze zwischen dem europäischen und dem asiatischen Teil Sarmatiens. In den Augen Wilks beginnt damit die europäische Imagination Russlands als das Andere Europas – also längst vor der von Larry Wolff in der Aufklärung situieren Wende geographischer Imaginationen des europäischen Ostens (Wolff 1994). Das Ende des Genres der Russland-Reise – und die Krise der Gattung – diagnostiziert Wilk wiederum in Ryszard Kapuścińskis „Imperium“ (Kapuściński 1993, dt. 2000). Die scharfe Kritik, die Wilk an seine Reportagen richtet, zielt auf das Schreiben aus der – so Wilk – touristischen Perspektive und dem daraus resultierenden journalistischen Impressionismus:

23 Zu beiden Aspekten der Geopoetik s. auch Marszałek 2009.

Metoda Kapuścińskiego jest prosta jak turystyczny wojaż: po kilka dni to tu, to tam, i z każdej dziury rozdział-obrazek, niczym slajd na pamiętkę. Rzecz jasna, świetny pisarz nawet obrazki robi wyśmienite, tylko... po co?²⁴ (Wilk 2007, 50)

Gerade jener Außenperspektive, d. h. dem traditionellen europäischen Blick auf Russland, der in Russland das Andere zu erkennen vermeint, setzt Wilk einen inneren point of view entgegen.²⁵ Die Verschiebung der Perspektive von außen nach innen, der Standpunktwechsel, bedeutet für Wilk zugleich eine Arbeit am Genre und wird zur Frage der Poetik.

Bevor auf diese Frage näher eingegangen wird, lohnt es noch einen Blick auf Wilks Konturierung des Russland-Texts zu werfen, mit dem sein Schreiben – wie auch immer: polemisch, bestätigend, durch Anlehnung oder Ausblendung – in Aktion tritt. Bis auf solche Autoren wie Miechowita oder Kapuściński, die als Kodifizierer (bzw. Epigonen) des westlichen Blicks auf Russland besprochen werden, interessiert Wilk recht wenig die polnische Russland-Literatur. Vom „Kultura“-Kreis ist lediglich Gustaw Herling-Grudziński in Wilks Büchern präsent, vor allem als Autor von „Inny świat“ (dt. „Welt ohne Erbarmen“),²⁶ einem der ersten im Westen nach dem Zweiten Weltkrieg publizierten Zeugnisse über die sowjetischen Lager. Dabei schreibt Wilk bis zum Jahr 2000, also bis zur Schließung der „Kultura“-Redaktion in Paris nach dem Tod des Chefredakteurs Jerzy Giedroyc, gerade für diese Zeitschrift aus Russland. Es fällt auf, dass Wilk die polnischen (poetischen, essayistischen) Russland-Analysen samt ihrer Ambivalenzen weitge-

24 Kapuścińskis Methode ist so einfach wie die Reise eines Touristen: ein paar Tage hier, dann wieder dort, aus jedem Nest ein Bild oder Kapitel, wie ein Erinnerungsfoto. Natürlich geraten dem hervorragenden Autor diese Bilder hervorrangen, nur... wozu? (Wilk 2007a, 65).

25 In „Niesamowita Słowiańszczyzna“ widmet Maria Janion Wilk ein Kapitel und geht ausführlich auf die Polemik Wilks mit Kapuścińskis ein (Janion 2007, 228–241). Dabei stützt sie sich auf eine Studie von Maxim Waldstein (Waldstein 2003), der in Kapuścińskis „Imperium“ orientalisierende (im Sinne Saids) Verfahren untersucht. Janion interessiert am Text Kapuścińskis vor allem die für die polnische Literatur durchaus typische Schreibposition – eines Osteuropäers, der in Russland die Perspektive eines (westlichen) europäischen Ausländers einnimmt (vgl. auch Anm. 13). Vgl. auch die Polemik mit Waldstein von Aleksandra Chomiuk (Chomiuk 2006, 310–319) sowie den Kommentar dazu von Paweł Zajas (Zajas 2010, 218–231).

26 Vgl. Anm. 18.

hend ausblendet, um den Blick einerseits auf den westlichen Kanon zu schärfen, andererseits den genuin russischen Kanon hervorzuheben. „Kultura“ bleibt aber bis zum Tod von Giedroyc der wichtigste Bezugspunkt seines Schreibens: Wie stark sich Wilks Schreibmotivation dem Kontakt zu „Kultura“ verdankte, wird nicht nur aus einem späteren Selbstkommentar in der Buchausgabe seiner „Kultura“-Beiträge deutlich; vielmehr wird der Bruch nach dem Tod Giedroyc in einer Genre-Krise und einem darauf folgenden Neubeginn sichtbar.²⁷ Es gibt noch etwas, was den jungen Autor mit den älteren „Kultura“-Kollegen verbindet, auch wenn dieser Vergleich ein wenig riskant ist: Wilk ist im Grunde der erste polnische Autor seit Jahrzehnten, der – wie die damals emigrierten Autoren – über eine Russland-Erfahrung verfügt, die weit über das journalistische Bereisen des Landes hinausgeht. Auf der Erfahrung des Fußfassens, des Erlebens, der Erkundung der Fremde, die zur Heimat wird, basiert seine Schreibstrategie. Als er nach Russland reist, ist die duale geopolitische Weltordnung bereits aufgelöst. Wie ungewöhnlich seine Migrationserfahrung sein mag, gehört sie doch zu den freiwilligen Mobilitätskonzepten (das ist die Differenz zu den älteren „Kultura“-Autoren), die im östlichen Europa erst nach der politischen Wende möglich geworden sind.

Als Motto seines ersten Buchs paraphrasiert Wilk die berühmte Strophe Fedor Tjutčevs „Umom Rossiju ne ponjat“ (Mit dem Verstand kann man Russland nicht begreifen) in eigener Variation: Er ändert in der Übersetzung den letzten Vers dieser Strophe „V Rossiju možno tol’ko verit“ (An Russland kann man nur glauben) in: „Rosję należy przeżyć“ (Russland muss man erleben). Alleine an dieser Paraphrase lassen sich relevante Momente des Wilk’schen Standpunktwechsels erkennen: zum einen die postulative Erfahrung und zum anderen sein eigenwilliger Umgang mit der russischen Literatur und dem ihr inhä-

27 Im Jahre 2000 bricht „Karelska tropa“ (Das Karelien-Reisebuch, 1999–2000) abrupt ab, kommentiert vom Autor wie folgt in einer Fußnote: „An dieser Stelle meiner Reise [tropa] erreichte mich die Nachricht über den Tod des Redakteurs Giedroyc. Einige Abschnitte habe ich noch mit dem Schwung des Anlaufs geschrieben, bald aber habe ich die Lust verloren. Als ich nämlich für ‚Kultura‘ schrieb, hatte ich den Eindruck, dass ich das Auge des Redakteurs bin, dass ich für ihn die nördlichen Grenzgebiete Russlands erkunde; und er stellte mir in seinen Briefen Fragen, gab mir Aufgaben, mit anderen Worten: er inspirierte mich.“ Wilk 2008, 121 (übers. v. MM). 2001 nimmt Wilk mit dem Tagebuch „Dziennik północny“ (Das Nord-Tagebuch) sein Schreiben wieder auf (für die Zeitschrift „Rzeczpospolita“).

renten Wissen über Russland. Wilk zeigt sich gerne als forschender Philologe, der die russische Literatur durchstöbert: nicht nur die klassische Literatur, sondern auch altrussische Chroniken wie auch historiographische, philosophische und kulturosophische Werke (u. a. von Vasilij Ključevskij, Vladimir Solov'ev, Vasilij Rozanov, Nikolaj Berdjaev, Pavel Florenskij, Dmitrij Lichačev). Der Standpunktwechsel bedeutet also auch einen Wechsel des Literaturkanons als Orientierungspunkt des eigenen Schreibens. Wenn Wilk z. B. vom doppelten Russland in „Wilczy Notes“ spricht, bezieht er sich nicht auf das polnische Denken des ‚anderen‘ Russlands, das es hinter dem autoritären und imperialen zu entdecken gilt. Sein Bezugspunkt ist Rozanovs Unterscheidung zwischen dem sichtbar-trügerischen Russland (*vidimost'*) und der verborgenen Heiligen Rus' (Wilk 2007, 14). Den russischen Norden und insbesondere die Solovki-Inseln sieht Wilk – Lichačev, aber auch Aleksandr Solženicy'n folgend – als Russlands historische Essenz an, und zwar sowohl im Hinblick auf ihre Bedeutung in der Geschichte der russischen Orthodoxie als auch des zaristischen und des sowjetischen Straf- und Lagersystems. Diese kulturgeschichtliche und geokulturologische Orientierung untermauert Wilks topographische Strategie, die den peripheren Norden in den Mittelpunkt rückt – als Standort und als *point of view*. Der *point of view* hängt – so könnte man das erste Gesetz der Geopoetik formulieren – von den geographischen Koordinaten ab. Die Sichtweise zu ändern bedeutet, den eigenen Standort zu wechseln, sich selbst zu bewegen und in dem Raum heimisch zu werden, den man erkundet – im Reisen, im Lesen und im Schreiben.

4. Topographie und Text: Reisen/Schreiben als *tropa*

Okna naszego domu wychodzą na Zatokę Pomyślności, morze przedłuża stół, na którym piszę. W zimie kartka papieru zlewa się z bielą lodu za szybą, a ślady czerniła przechodzą tak raptownie w tropu nart, że często nie wiem, czy jeszcze za stołem siedzę, czy już po morzu się niosę. [...] I być może właśnie tutaj, na granicy morza i stołu – żywiołu i i rzeczy – łatwiej pojąć mój pomysł: próbę uchwycenia rzeczywistości, nadania jej kształtu, odcisnięcia w słowach. Albowiem rzeczywistość rosyjska, zwłaszcza na Północy jest bezforemna: przestrzenie tu bezkresne, błota bezdenne, osiedla bezkształtne; to coś w rodzaju „grochowego kisielu” (wedle wyrażenia Dostojewskiego), zeń różne przedmioty wystają: tu krzyż prawosławny, obok drut kolczasty, tam kurhan saamski i kawałek ludzkiej czaszki z dziurką od kuli, a w drugim miejscu część rakiety lub podwodnej łodzi.²⁸ (Wilk 2007, 25)

Der Konnex zwischen Topographie und Schreiben ist chiastisch: Das Schreiben geht vom Raum aus; die Bewegung im Raum (das Reisen) verleiht dem Schreiben seinen Rhythmus, und umgekehrt: Das Schreiben ordnet den Raum und lässt ihn erst hervortreten. Die Wahrnehmung der Landschaft Russlands in ihrer postsowjetischen Kondition stellt einen wichtigen Subtext der Prosa Wilks dar. Darin findet auch ihr performativer Gestus eine besondere Motivation: Die Landschaft des russischen Nordens, der Solovki-Inseln, erscheint Wilk – nach den Zerstörungen der Sowjetzeit – als ein semiotisches Chaos, das erst im Schreiben wieder Formen annehmen kann. Orte und Landschaften

28 „Die Fenster unseres Hauses gehen auf die Bucht der Glückseligkeit, so daß das Meer eine Verlängerung des Tisches darstellt, auf dem ich schreibe. Im Winter schwimmt das Blatt Papier mit dem Weiß des Eises vor dem Fenster, und die Abdrücke der Tinte gehen so jäh in tropy über, in Skipuren, daß ich oft nicht weiß, ob ich noch am Tisch sitze oder schon übers Meer laufe. [...] Vielleicht kann man ja hier, an der Grenze zwischen Meer und Tisch – Element und Ding – mein Vorhaben besser begreifen: den Versuch, die Wirklichkeit zu erfassen, ihr Gestalt zu verleihen, einen Abdruck in Worten. Die russische Wirklichkeit, vor allem in Norden, ist nämlich formlos: die Weite grenzenlos, der Morast grundlos, die Siedlungen gestaltlos; es ist so etwas wie ein „Erbsenpudding“ (um einen Ausdruck Dostojewskis zu gebrauchen), aus dem verschiedene Dinge ragen: hier ein orthodoxes Kreuz, daneben ein Stück Stacheldraht, dort ein Samisches Hügelgrab und das Fragment eines menschlichen Schädels mit einem Loch von einer Kugel, an einer anderen Stelle ein Teil einer Rakete oder eines Unterseebootes.“ (Wilk 2007a, 28 f.)

totalitärer Gewalt sind in den Texten Wilks insofern präsent, als die Landschaft selbst die Vergangenheit nicht vergessen lässt: Das Gedächtnis dieser Orte gehört zum Text wie der Stacheldraht zur Landschaft, mit dem heute Gärten auf den Solovki-Inseln umzäunt werden.²⁹ Wilks Reisen stellen aber prinzipiell kein posttraumatisches Pilgern zu jenen Orten dar, mit Ausnahme seiner Reisen Anfang der 1990er Jahre nach Ercevo, wo Gustaw Herling-Grudziński während des Kriegs im Lager inhaftiert war. Diesen Reisen, mit denen Wilks Zusammenarbeit mit „Kultura“ begann, widmet der Autor einige Passagen in „Wołoka“ (Wilk 2008, 227–240). In Erinnerung an den Anblick der dort immer noch in Betrieb befindlichen zona (Straflager) konkludiert Wilk:

„Übrigens, ich hatte den Eindruck, dass wir uns in einem – in beiden Bedeutungen des lateinischen *textum* verstanden – postrealistischen Text befanden, wenn man, versteht sich, ‚Welt ohne Erbarmen‘ für realistische Prosa hält.“³⁰ (Wilk 2007, 14)

Bemerkenswert in diesem Kontext erscheint Wilks Interesse für Varlam Šalamov. Wilk kommentiert immer wieder Šalamovs Werk, fertigt selbst kleine Übersetzungen an, unternimmt biographische Nachforschungen. Dabei liest er den russischen Autor nicht ausschließlich als Kolyma-Zeugen, vielmehr beschäftigt ihn Šalamovs poetologisches Programm, auch im Sinne einer Liminalität der Literatur im 20. Jahrhundert: „Dawniej myślałem: Joyce, Beckett. Zwłaszcza Beckett, zdawało mi się, dotarł do skraju Literatury... Dopóki nie poznałem Szałamowa. [...] Po Szałamowie literatury poważnie uprawiać nie sposób.“³¹ (Wilk 2008, 219) Diese Faszination hat weitreichende Konsequenzen für Wilks Prosa. So findet der polnische Autor bei Šalamov ein radikales Konzept der Literatur, von dem aus er sein eigenes Schreiben betrachtet und profiliert. Šalamovs berühmte Phrase von Prosa,

29 „Das dominierende Motiv der Solowjezker Siedlung ist der Stacheldraht, mit dem man die Gärten umzäunt.“ (Wilk 2007a, 31).

30 „Notabene, miałem wrażenie, żeśmy się znaleźli w tekście – rozumianym w obu znaczeniach łacińskiego *textum* – postrealistycznym, jeśli *Inny świat*, rzecz jasna, uznajemy za prozę realistyczną.“ (Übers. v. MM).

31 „Früher dachte ich: Joyce, Beckett. Insbesondere Beckett, schien es mir, erreichte die Grenze der Literatur... Bis ich Šalamov kennenlernte. [...] Nach Šalamov lässt sich nicht mehr ernsthaft literarisch schreiben.“ (Übers. v. MM).

die „wie ein Dokument durchlebt wurde“³² macht Wilk zum Motto des eigenen Schreibprojekts (Wilk 2007, 173). In dieser durchaus – berücksichtigt man den biographischen Hintergrund der Poetik Šalamovs – ambivalenten ästhetischen Aneignung findet Wilk eine Formel für sein Genre, für welches die gegenseitige Durchdringung von Leben und Schreiben sowie die Teilnahme am ‚Stoff‘ des eigenen Textes programmatisch sind. Die in der extremen Erfahrung fundierte Poetik der Äquivalenz zwischen Leben und Kunst bei Šalamov wird bei Wilk zum Orientierungspunkt seiner Prosa, in der Faktisches, Autobiographisches und Poetisches nahtlos ineinander übergehen – in einer geopoetischen Verflachung der Differenz zwischen Wirklichkeit (Raum) und Repräsentation (Text).

Mit Šalamov experimentiert Wilk an seinem Genre, reflektiert seine Schreibstrategien und benennt sie. Dem russischen Autor verdankt sich Wilks Grundkonzept seines Reisens/Schreibens als *tropa*. Mit diesem russischen Wort für Pfad bezeichnet Wilk beides: sein Reisen und sein Schreiben. Den Band „Wołoka“ eröffnet eine lyrische Bekenntnis:

Moja tropa kapryśnie się pisze:
to zyzakiem kluczy, jakby od kuli bieżała,
to krąży-kołuje wytrwale z nosem przy ziemi
[...]
to w słowach się odciska,
to w odciskach palców,
na papierze
lub na piachu.³³

(Wilk 2008, 5)

In seinem lexikalischen Experiment bezieht sich Wilk nicht nur explizit auf die Erzählungen Šalamovs, vor allem auf „Tropa“ wie auch auf die Kurzerzählung „Durch den Schnee“, sondern gibt auch eigene etymologische Erklärungen:

32 Die Phrase Šalamovs wird hier in der Übersetzung von Ulrich Schmid zitiert (Schmid 2007, 93).

33 „Meine tropa [im Russischen grammatisch weiblich] schreibt sich launisch/mal irrt sie im Zickzack, als würde sie vor der Kugel fliehen/mal kreist sie beharrlich mit der Nase nah an der Erde/[...]/mal drückt sie sich in Worten ab/mal in Fingerabdrücken/auf dem Papier/oder im Sand.“ (Übers. v. MM).

Rosyjska tropa pochodzi od strarej formy tropat' – deptać. Zatem tropa to ścieżka wydeptana przez człeka lub zwierzę. Używając tropy zamiast „drogi“, podkreślam czynność deptania samopas, niekorzystania z gotowego szlaku.³⁴ (Wilk 2008, 142)

Geschickt setzt der Autor dabei auch seinen Namen (zu Deutsch: Wolf) in das semantische Spiel mit den Konnotationen des polnischen Wortes *trop* (Spur, Pfotenabdruck) und des russischen *tropa* (Pfad) ein. *Tropa* wird in Wilks Prosa zur Genre-Bezeichnung und zur Trope – zum bildlichen Mittel seiner Selbststilisierung als literarischer Einzelgänger, dessen Schreiben über Russland die vertrauten Wege verlässt.

5. Transkulturelles Schreiben als exzentrisches Schreiben

Im bereit kurz erwähnten Karelien-Reisebuch³⁵ („Karelska tropa 1999–2000“ in: Wilk 2008, 59–138) beschreibt Wilk seine Schiffsreise durch den Belomorkanal (Weißmeer-Ostseekanalkanal). Dieses durchaus spektakuläre Unternehmen – Wilk reist gemeinsam mit zwei Bekannten auf einer selbst gebastelten Jacht – ist zugleich ein Projekt einer doppelten Lektüre des bereisten Raums. Wilk interessiert in seinen Aufzeichnungen sowohl die gegenwärtige, postsowjetische Topographie des Kanals und der kargen Ansiedlungen als auch seine Geschichte. Das Lesen der Zeit im Raum (um Karl Schlögel zu paraphrasieren) verbindet der Autor – programmatisch – mit der Autopsie, der Inaugenscheinnahme. Zu seinem „Baedeker“ erklärt Wilk dabei den berühmt-berüchtigten, im Auftrag von Stalin entstandenen Propaganda-Band zum Bau des Kanals vom 1934, der 1998 in einem anonymen Reprint in Russland erschienen ist. Dieses Reprints bedient er sich während seiner Reise. (Seiner Aufmerksamkeit entgeht dabei nicht der polnische Autor Bruno Jasiński, der sich im prominenten Autoren-Kollektiv unter der Führung von Maksim Gorkij neben Viktor Šklovskij, Aleksej Tolstoj, Michail Zoščenko, Valentin Kataev und

34 „Das Russische tropa stammt von der alten Form tropat' – treten. Tropa bedeutet also ein Pfad, ausgetreten vom Menschen oder vom Tier. Wenn ich tropa statt ‚droga' [polnisch für ‚Weg'] gebrauche, unterstreiche ich die Tätigkeit des selbstständigen Gehens, des Meidens von fertigen Routen.“ (Übers. v. MM).

35 Vgl. Anm. 27.

vielen anderen befindet.) Wilk liest die Geschichte des Kanals ebenfalls mit und gegen Solženicyn. Gegen vor allem dann, wenn er die Geschichte der Kanal-Bauprojekte bis in die Zeit Peters des Großen zurückverfolgt und somit mit der Grundthese des Autors von „Der Archipel Gulag“, der den Kanalbau als Inbegriff des stalinistischen Terrors – und Stalins Wahns – darstellt, polemisiert. Aber auch über die Zeit Peters des Großen hinaus interessiert Wilk diese Strecke als eine alte Wasser- und Land-Route der russischen Kolonisatoren des Nordens. Gerade in dieser Reisebeschreibung wird die Perspektive der Wilk'schen Raumhermeneutik des russischen Nordens besonders deutlich, die über die postkatastrophische Betrachtung seiner Topographie hinausgeht und eine geokulturologische (also auch essentialisierende) Vision der Region, mit ihrer in die Geographie eingeschriebenen und von der Geographie her gedachten (langen) Geschichte anstrebt. Es ist bezeichnend, dass Wilk in der Polemik gegen Solženicyn u. a. auf ein Argument zurückgreift, das für ihn in der Literatur das Maß der Dinge ist: die Raumerkundung. Solženicyn – so Wilk – verbrachte 1966, während der Arbeit an seinem Buch, am Kanal nicht mehr als „etwa acht Stunden“ (Wilk 2008, 107).

Wilks Reise durch den Belomorkanal als ein Überqueren des Wasserwegs zwischen dem Arktischen und dem Atlantischen Ozean lässt sich als eine – im Hinblick auf die sowjetische Geschichte dieses Wasserweges höchst kontaminierte – Figur einer Überführung ansehen: einer Mobilität zwischen den Kulturen und zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart eines Raums, für die auch das titelgebende Wort *wołoka* (vom russischen *volok*) steht. Das russische Wort *volok* bezeichneten ursprünglich das Ziehen von Booten über die Landstreifen zwischen den Wasserwegen – eine Art Fortbewegung, praktiziert auch in der Geschichte der von Wilk erkundeten Gegend. So wie *tropa* funktioniert auch *wołoka* – beide Worte sind polonisierte Russismen – in der Prosa Wilks sowohl metapoetisch als auch metaphorisch. Sie apostrophieren das Schreiben als Bewegung, als Einkerbung (der Pfade, der Wege) und als Transfer bzw. transkulturelle Mobilität in einem historisch überdeterminierten Raum.

Inwieweit lässt sich Wilks geopoetisches Schreiben im Rückgriff auf Konzepte des Transkulturellen betrachten? Eines lässt sich für die ostmitteleuropäischen Literaturen seit den 1990er Jahren generell behaupten: Die heutigen Tendenzen kultureller Mobilität und Pluralisie-

rung sowie die damit einhergehende transkulturelle Dynamisierung von Räumen und Identitäten, die sich u. a. in geopoetischen Schreibweisen äußern, sind nur schwer von der Geschichte Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert zu trennen. Die Frage, ob und inwieweit jene transkulturellen Strategien in den ostmitteleuropäischen Literaturen an einem postkolonialen Diskurs partizipieren, lässt sich dann stellen, wenn man das Ende sowjetischer Einflussnahme in Ostmitteleuropa in den Kategorien der langen, vielfältigen, innereuropäischen Kolonisierungsgeschichte betrachtet.³⁶ In Wilks Prosa wird ein Blick auf den Raum des russischen Nordens etabliert, der äußerst sensibel seine postsowjetische – posttotalitäre – Kondition sondiert. Nichts liegt aber Wilk ferner als eine Sicht aus der Position der ‚Traumatisierten‘, für welche er als polnischer Autor – und im Hinblick auf den polnischen Literaturkanon über Russland – gewissermaßen prädestiniert wäre. Wilk entwickelt in seiner Prosa eine eigene, auf einen individuellen Entwurf hin und im Bewusstsein des literarischen Einzelgängertums ausgerichtete Geopoetik, die in ihrer Vektorisierung (um den Begriff von Ottmar Ette zu gebrauchen) tradierte Routen bzw. Denk-Routinen unterläuft. In seinem Schreiben über Russland geht der Autor von einer gesamteuropäischen geokulturellen Konstellation aus und ordnet die nationale polnische Perspektive einer kontinentalen historischen Raumwahrnehmung unter, indem er die Teilnahme der polnischen Literatur an jener Raumordnung geradezu hervorhebt. Darin liegt ein starkes Moment einer kulturellen Revision in der Prosa Wilks.

Bezogen auf Raum, Sprache und Identität oszilliert das Schreibprojekt Wilks zwischen einem Autochthonie- und einem Transfer-Konzept. Autochthon ist Wilks Position nicht im Sinne eines Ursprungs (eines Abkömmlings), sondern als eine Raumbezogenheit, die sich vor allem gegen eine globalisierte ‚Raumverflüssigung‘ wendet. So zielt Wilks Geopoetik einerseits auf eine Abgrenzung, eine territoriale Distinktion des Raumes ab, der zum ‚eigenen Territorium‘ erklärt wird, und an dessen lokalem Text das eigene Schreiben sich beteiligt. Zu dieser Aneignungsstrategie gehört auch Wilks Suche nach den polnischen Spuren in der russischen Geschichte, die sich äußerst peripher zum polnischen Wissenskanon über die polnisch-russische Beziehungen verhalten (Wilk interessieren u. a. polnische Akteure in der or-

36 Vgl. aus dieser Perspektive zur polnischen Literatur u. a. Cavanagh 2004.

thodoxen Sektengeschichte). Auf der anderen Seite nimmt Wilk eine Vermittler-Position ein, indem er für „Kultura“, später für „Rzeczpospolita“ schreibt, indem er also sein ‘Wissen von innen’ nach außen transportiert. Dabei unterstreicht Wilk den anti-journalistischen Gestus seiner Prosa, der mit dem Beheimatungskonzept verbunden ist. Damit hängt auch Wilks Sprachutopie zusammen. Seine Idee einer sowohl für die Polen als auch für die Russen verständlichen Sprache, die sich auf slawische Etymologien bezieht, bleibt zwar in seinem Schreiben weitgehend ein Postulat, das vor allem in poetischen Fragmenten – wie in oben angeführten Zitaten – bzw. in den prägnanten Neologismen realisiert wird. Die Idee der sprachlichen Hybridisierung wendet sich aber programmatisch gegen die tradierte polnisch-russische Kulturopposition. Im „Dom nad Oniego“ stellt Wilk teils ironisch, teils provokativ fest: „coraz częściej mam wrażenie, że jestem rosyjskim pisarzem, piszącym po polsku“³⁷ (Wilk 2008a, 22).

Der nach Norden gerichtete Vektor der Prosa Wilks erscheint im doppelten Sinne als *exzentrisch*, nicht nur – bezogen auf die polnische Literatur über Russland – als literarisches Außenseitertum, sondern auch als ein Projekt des Schreibens jenseits des Zentrums: jenseits des europäischen Blicks auf Russland und jenseits von Russland aus der Sicht Moskaus. Wilk revitalisiert in seinem geopoetischen Projekt die historische nordische Verortung Russlands und knüpft an poetische Imaginationen des Nordens an. Es ist schließlich die Exzentrizität der hyperboreischen Perspektive, die bei Wilk nicht nur Nietzsches Einsiedelei und somit auch antike geokulturelle Imaginationen, sondern auch ältere Topoi des Denkens über den europäischen Raum als die der West-Ost-Aufteilung in Erinnerung ruft.

37 „Obwohl ich mir immer öfter vorkomme wie ein russischer Schriftsteller, der Polnisch schreibt“ (Wilk 2008b, 24).

Literatur

- Cavanagh (2004), Clare: Postcolonial Poland. In: *Common Knowledge*, 10 (2004), 1, 82–92.
- Chomiuk (2006), Aleksandra: Nowy markiz de Custine albo historia pewnej manipulacji. In: *Teksty drugie*, 1–2 (2006), 310–319.
- Cunico (1999), Gerardo: Messianismus bei Mickiewicz. In: *Von Polen, Poesie und Politik*. Adam Mickiewicz, hrsg. v. Rolf-Dieter Kluge. Tübingen, 171–196.
- Czapski (1944), Józef: Wspomnienia starobielskie. Rom.
- Czapski (1949), Józef: Na nieludzkiej ziemi. Paris.
- Ette (2005), Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben*. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin.
- Frank (2002), Susanne: Raum als Traum(a). Zur Geschichte der russischen Geokulturologie. In: *Zeit – Räume. Neue Tendenzen in der historischen Kulturwissenschaft aus der Perspektive der Slavistik*, hrsg. v. dies./Igor’ Smirnov. Wien, 55–74.
- Frank (2003), Susanne: Imperiale Aneignung. Diskursive Strategie der Kolonisation Sibiriens durch die russische Kultur. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, Konstanz.
- Frank (2010), Susanne: Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge. In: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hrsg. v. Magdalena Marszałek/Sylvia Sasse. Berlin, 19–42.
- Gall (2008), Alfred: Konfrontation mir dem Imperium: Die literarische Auseinandersetzung zwischen Adam Mickiewicz („Dziady”) und Aleksandr S. Puškin („Mednyj vsadnik”). In: *Die Slaven und Europa*, hrsg. v. Gerhard Ressel/Henriette Stahl. Frankfurt (Main), 79–103.
- Herling-Grudziński (1951), Gustaw: *Inny świat*. Zapiski sowieckie. London.
- Herling-Grudziński (1953), Gustaw: *Welt ohne Erbarmen*. Köln.
- Herling-Grudziński (1973, 1980, 1984, 1989), Gustaw: *Dziennik pisany nocą*. Paris.
- Herling-Grudziński (1994, 1998, 2000), Gustaw: *Dziennik pisany nocą*. Warszawa.
- Herling-Grudziński (2000), Gustaw: *Tagebuch bei Nacht geschrieben 1984–1995*. München.
- Janion (2007), Maria: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków.

- Kapuściński (1993), Ryszard: Imperium. Warszawa.
- Kapuściński (2000), Ryszard: Imperium. Sowjetische Streifzüge. Übers. v. Martin Pollack. Frankfurt (Main).
- Karpiński (1994), Wojciech: Polska a Rosja. Z dziejów słowiańskiego sporu. Warszawa.
- Kirschbaum (2009), Heinrich: Revision und (Auto-)Mimikry in Adam Mickiewicz' Russland-Konzeption. In: *kakanien revisited*. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08/HKirschbaum1> (01.10.2010).
- Lazari de (2004), Andrzej (Hg.): Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna). Materiały do katalogu wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan. Warszawa.
- Lazari de (2006), Andrzej (Hrsg.): Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan. Warszawa.
- Marszałek (2009), Magdalena/Sasse, Sylvia: Geopoetiken. In: *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin*, 19 (2009), 45–47.
- Marszałek (2010), Magdalena: Anderes Europa. Zur (ost)mitteleuropäischen Geopoetik. In: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hrsg. v. dies./Sylvia Sasse. Berlin, 43–67.
- Mickiewicz (1955), Adam: Literatura Słowiańska. Kurs drugi. In: *Dzieła*. Bd. 10, übers. v. Leon Płoszewski. Warszawa, 284–304.
- Mickiewicz (1991), Adam: Die Ahnenfeier (poln. *Dziady*, 1832). Zweisprachige Ausgabe, übers. und hrsg. v. Walter Schamschula. Köln.
- Miłosz (1990), Czesław: Rodzinna Europa (1958). Warszawa.
- Miłosz (1986), Czesław: West und Östliches Gelände. Übers. v. Maryla Reifenberg, München.
- Schlögel (2006): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003). Frankfurt (Main).
- Schlögel (2006a), Karl: *Russischer Raum – Versuch einer Hermeneutik*. In: *ders.: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003). Frankfurt (Main), 393–408.
- Schmid (2007), Ulrich: Nicht-Literatur ohne Moral. Warum Varlam Šalamov nicht gelesen wurde. In: *Osteuropa*, 6 (2007), 87–105.
- Sucharski (2008), Tadeusz: Polskie poszukiwania „innej“ Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji. Gdańsk.

- Trojanowiczowa (1991), Zofia/Fiećko, Jerzy: Syberia. In: Słownik literatury polskiej XIX wieku, hrsg. v. Józef Bachórz/Alina Kowalczykova. Wrocław, Warszawa, Kraków, 901–909.
- Trojanowiczowa (1993), Zofia: Sybir romantyków. Poznań.
- Uffelman (2007), Dirk: ‚Ich würde meine Nation als lebendiges Lied erschaffen‘. Romantik -Lektüre unter Vorzeichen des Postkolonialismus. In: Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive. Hrsg. v. Alfred Gall (u. a.). Wiesbaden, 90–107.
- Waldstein (2003), Maksim: Novyj markiz de Kjustin, ili polskij travelog o Rossii v postkolonialnom pročtenii. In: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 60 (2003), 125–144.
- Walicki (2002), Andrzej: Rosja, katolicyzm i sprawa polska. Warszawa.
- Walicki (2006), Andrzej: Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej. Warszawa.
- Weintraub (1982), Wiktor: Poeta i prorok. Rzecz o profetyźmie Mickiewicza. Warszawa.
- Wilk (2007), Mariusz: Wilczy notes (1998/2003). Warszawa.
- Wilk (2007a), Mariusz: Schwarzes Eis. Mein Rußland. Übers. v. Martin Pollack. München.
- Wilk (2008), Mariusz: Wołoka (2005). Kraków.
- Wilk (2008a), Mariusz: Dom nad Oniego (2006). Warszawa.
- Wilk (2008b), Mariusz: Haus am Onegasee. Übers. v. Martin Pollack. Wien.
- Wolff (1994), Larry: Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment. Stanford.
- Zajas (2010), Paweł: Zagubieni kosmonauci. Jeszcze raz o Imperium Ryszarda Kapuścińskiego i jego krytykach. In: Teksty Drugie, 3 (2010), 218–231.