

Der Underground, die Wende und die Stadt

Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa

Bearbeitet von
Alfrun Kliems

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 380 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2574 5

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 591 g

[Weitere Fachgebiete > Geschichte > Kultur- und Ideengeschichte > Sozialgeschichte, Gender Studies](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

Alfrun Kliems

Der Underground, die Wende und die Stadt

Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa

Januar 2015, 380 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2574-5

Der »Underground« ist eine künstlerische Verfahrensweise, die auf das historische Krisenbewusstsein der Moderne mit einer radikalen »Poetik der Vertikalität« reagiert. Die »Wende« steht metonymisch für diesen Moment sozialer Entsicherung. Als bevorzugter Topos ihrer erfahrbaren Manifestation dient die Stadt.

Alfrun Kliems analysiert diese Konstellation anhand multimedialer Materialien des ostmitteleuropäischen Underground vor allem zwischen 1980 und 2010 – darunter von Egon Bondy, Ivan Martin Jirous, Jacek Podsiadlo, Marcin Swietlicki, Vladimir Makanin, Andrzej Stasiuk, Jurij Andruchovyc, Jáchym Topol und Peter Wawerzinek, aber auch vom Club der Polnischen Versager in Berlin und von der Orangen Alternative aus Breslau.

Alfrun Kliems ist Professorin für Westslawistik an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2574-5

Inhalt

Dank | 9

Vorwort | 13

TEIL I TYPOLOGIE

1. Der Underground, die Wende und die Stadt

Versuch einer Begriffsverflechtung | 19

2. Paranoide Schizophrenie

Dissens, Underground und die Spaltung der Kultur | 39

3. Subversion offizieller Zentrumsbehauptungen

Oberstadt – Unterstadt, Stadt – Provinz, West – Ost | 57

4. Vertikalität als Metapher

Die Romantik und der historische Ort des Underground | 71

TEIL II FIGUREN — WERKE — GRUPPEN

1. *Last exit exitus*

Egon Bondys Anti-Flaneure unter den Rädern von Madame Prag | 85

2. Urbane Abgehörigkeit

Die *Schwanengesänge* des Ivan Martin Jirous | 107

3. Angeekelt in Bratislava

Vladimír Archlebs lyrischer Vulgär-Dandyismus | 133

4. Christus wird ruhiger

Marcin Świetlicki, Krakau, der Underground und der Pop | 151

5. Vom Glück des Scheiterns, oder Underground und Generation

Jacek Podsiadłós *roadstory* nach Bratislava | 177

6. Meine Stadt bin ich sind viele

Peter »Leuchtkäfer« Wawerzinek, der Bafler vom Prenzlauer Berg | 187

7. Antikolonialer Mythos, Pop, Punk – und das Ende des Underground?

Die *Hundesoldaten*-Songs der Gebrüder Topol | 211

8. Zigeuner und Vietnamesen in Prag

Jáchym Topol nimmt Abschied von der Tripolis Praga | 235

9. Ein Abstecher nach Moskau

Vladimir Makanins Untergrund-Phantasien, oder Das Untergründige als Masche | 251

10. »Tscherboslowaten, Rumängolen, Schwiechen«

Jurij Andruchovyčs Moskau als *Junk Space* der Kulturen | 269

11. Städte der Ebene und ihre urbane Verheerung

Andrzej Stasiuks postsozialistisches Warschau | 293

12. Epilog: Aggressiver Lokalismus

Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč als Verwalter der Provinzen | 313

13. Prolog: »Metropole – Masse – Metzgerei«

TotArt, Orange Alternative und andere Köche am »Brei der Semantik« | 329

14. »Alles begann in Danzig!«

Der Berliner *Club der Polnischen Versager* | 343

***Upgrading, oder Die Entropierung des Underground* | 361**

Abbildungsnachweise | 369

Personenverzeichnis | 371

Die Stadt

Ivan Wernisch

ÜBERALL RINGSUM ist Wald, ein so dichter, dass nicht einmal die Piffe der Lokomotiven ihn durchdringen. Auch nicht die Rufe der fahrenden Händler, auch nicht die Verleumdungen und rätselhaften Gewaltandrohungen. Weder die Wagemutigen mit den Flammenwerfern, noch die Prospektoren und Gesundheitsinspektoren sind je weit über seinen Rand hinausgelangt. Dennoch sollten Sie wissen: ich spreche nicht von einer Stadt im Wald, sondern von einer Stadt über den Gängen. Ständig erfahren Sie etwas Neues über besondere unterirdische Begebenheiten, über die städtischen Kasematten und Gänge von Verschwörern. Es gibt *dort unten* angeblich sogar kleine Seen. Sowohl Einzelzellen als auch riesige Paläste, die womöglich bewohnt sind. Und Pferdestallungen, Gärten, Schiffsanlegestellen. Und oben warten alle auf genauere Informationen. [...] Ja: sonderbar und offensichtlich schön ist der Wald, und sonderbar bedrängt er die Stadt, die von Tag zu Tag kleiner wird, obwohl Gebäude und Menschen in ihr ständig zunehmen, auch die Verleumdungen und geheimnisvollen Gerüchte. Vor allem aber die unterirdischen Räume, gemauert und gepflastert mit schwach glimmenden Steinen ... O du mein Gott!

Vorwort

Der Underground, die Wende und die Stadt

Ja: sonderbar und offensichtlich schön ist der Wald,
und sonderbar bedrängt er die Stadt,
die von Tag zu Tag kleiner wird,
obwohl Gebäude und Menschen in ihr ständig zunehmen,
auch die Verleumdungen und geheimnisvollen Gerüchte.
Vor allem aber die unterirdischen Räume,
gemauert und gepflastert mit schwach glimmenden Steinen ...
O du mein Gott!¹
IVAN WERNISCH

Er spreche gleichwohl nicht von einer Stadt im Wald, schreibt Ivan Wernisch in *Die Stadt* (Město). Vielmehr heißt es in dem Prosagedicht des ehemaligen Underground-Künstlers: Hier, in der Stadt, lebe man »über den Gängen«. Unruhe kommt bei Wernisch von unten in die Stadt. Aus einem verborgen wuchernden Labyrinth sticheln Verleumdungen, Gerüchte und Verschwörer und treiben die Obigen um, bis sie kaum mehr Augen haben für das klassische Andere der Urbs, den mythisch drängenden Wald – zu sehr beschäftigt sie der wörtlich schwankende Boden unter ihren Füßen.

Damit sind, metaphorisch überformt, die drei Fixpunkte des Buchs angesprochen: der Underground im Sinne einer ästhetischen Konstellation; die Wende als ein Moment, in dem soziale Entsicherung ans Licht tritt; die Stadt als Stätte ihrer erfahrbaren Manifestation.

1 | WERNISCH, Ivan: Die Stadt. In: DERS.: Ausgewählte Schriften. Aus dem Tschechischen v. Peter URBAN. Berlin 1994. S. 82-83, hier 83. – DERS.: Město. In: DERS.: Doupě latinářů. Sežrané spisy [Die Höhle der Lateiner. Aufgefressene Schriften]. Brno 1992, S. 80: »Ano: podivný a zřejmě krásný je les a podivně tísní město, které se den ode dne zmenšuje, přestože stavení i lidí v něm přibývá, i pomluv a tajemných pověstí. A hlavně podzemních prostor vyzděných a vydlážděných slabě světélkujícími kameny... Můj ty bože!«

Übersetzt in eine analytische Konzeption: Es geht um den systematischen Ort einer künstlerischen Verfahrensweise, der ein radikales Vertikalitätspostulat und geschichtliches Krisenbewusstsein zugrunde liegen, die sich namentlich im östlichen Mitteleuropa zwischen den 1980er und frühen 2000er Jahren greifen lässt – jedoch weit darüber hinaus weisen mag. Ihren vorder- und hintergründigen Bezugsrahmen gibt die Stadt ab. Ihr Zentraltopos ist der Konflikt zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, zwischen utopischer und dystopischer Disposition. Kurz, es geht darum, den Underground als soziopoetischen Reflex der Moderne zu erhellen.

Es ist primär die urbane Textur, die der Underground unterschreibt, in die er sich kontrastiv einschreibt. Indem sein Thema das – wörtlich verstandene – Sub-Urbane ist, verfolgt er als Grundanliegen, die offiziell behauptete Stadt und etablierte Raumhierarchien zu bestreiten. »Randständigkeit« ist hierfür das eingeschliffene rhetorische Bild. Während jedoch dieses mit einer Dialektik von Zentrum und Peripherie operiert – traditionell Metropole und Provinz oder eben »der Wald« –, sucht der Underground die konkurrierenden Orte im Zentrum selbst. Seine ästhetischen *topoi* wie *loci* gehören im öffentlichen Verständnis zu den verwünschten, ein wenig verwunschenen, allemal zu den fragwürdigen. Vor allem aber generiert er sie nicht »abseits« des städtischen Kerns, sondern »darunter«. Als inner- oder besser unterstädtische, *per se* metropolitane Ästhetik wendet der Underground sich gegen eine selbst bereits urbane »Kolonisierung des städtischen Raums«.² Er wendet sich gegen jede Organisation auf politischen Oktroi, auf soziale Konvention oder kommerziellen Imperativ hin. Jedenfalls gegen eine Macht, etwas unbestimmt Kanonisiertes und Etabliertes oder Behauptungen davon, die intramural agieren.

Meine Annahmen lauten mithin, dass die Stadt und ihre Stilisierung als (poetologisch) privilegierter Aushandlungsort von Gesellschaft *die* Vorbedingung jedes Underground sind. Zweitens, dass entgegen der einschlägigen Postulate das ästhetische Phänomen Underground im östlichen Mitteleuropa keineswegs an den staatssozialistischen Kontext gebunden ist, sondern sich seit der Romantik unter milder Anpassung seiner poetischen und rhetorischen Strategien fort schreibt – womöglich bis in die postmoderne Konstitution hinein.

Im Folgenden werden diese Überlegungen anhand ausgewählter Lyrik und Prosa, aber auch an Filmen, Musik und Kunst aus Polen, Russland, der Ukraine, der Slowakei, Tschechien sowie der ehemaligen DDR ausgeführt.

Der Text selbst gliedert sich in die Einführung, Essays zu Phänomenen und Künstlern sowie einen Ausblick. Die Einführung besteht aus systematischen Kapiteln, deren erstes die Titelbegriffe Underground, Wende und Stadt in ihrem Verhältnis vorstellt.

Im zweiten Kapitel werden die Kommunikationssituation im östlichen Mitteleuropa vor 1989 erörtert, der Underground in ihr verortet und die poetologi-

schen Konsequenzen dieser Verortung ausgewiesen. In dem Zug wird auch dem Verhältnis von Underground und Pop(ulär)-Kultur nachgegangen, wobei die Ost-West-Scheidelinie ebenso wie die Zäsurmarke »1989« komparatistisch überschritten werden.

Das dritte Kapitel lotet die Polyvalenz und Verflechtung von Zentrum-Peripherie-Behauptungen aus, mit und unter denen Underground-Kunst operiert: Stadt – Unterstadt, Stadt – Provinz, West – Ost.

Das vierte Kapitel versucht anhand einer Erzählung aus der (deutschen) Romantik, den Ort des Underground historisch-systematisch zu verorten.

Zwar ist der eigentliche Untersuchungszeitraum mit den 1980er Jahren und dem Jahrzehnt nach 1989 umrissen, indes scheint ein Rückblick auf Vorläufer und Frühformen der Underground-Kultur unverzichtbar. Etwa schrieb schon in der 1950er Jahren der Pole Andrzej Bursa gegen die Konformität und Banalität des Alltäglichen und ein geregeltes Arbeitsleben in staatlicher Abhängigkeit an, und ähnlich spielten zur selben Zeit die Tschechen Egon Bondy und Ivo Vodsedalek mit ihren Konzepten des *Totalen Realismus* (Totální realismus) und der *Peinlichen Poesie* (Trpná poezie) auf der Klaviatur ästhetisch-existenzieller Abweichung. Den Ruf eines Gurus des Underground freilich erwarb sich Bondy erst später, als seine Texte von der Punk-Band *The Plastic People of the Universe* legendenbildend vertont wurden. Das heißt, auf dem Wege der Adaption und medialen Alteration, der Popularisierung und Überhöhung.

Zentrale Analyse Momente für die Erkundung spezifischer Differenzen sind im Band der Status von Marginalität und Selbstmarginalisierung; die Emphase des urbanen Raums beziehungsweise der intraurbanen Absetzung versus solcher zum Land, gekoppelt mit narzistischen Transgressionen und Autoaggressionen. Konkret handelt es sich um das wiederkehrende Motiv einer Beschmutzung und Zerstörung des Stadtkörpers bis hin zu einer Obsession mit dem Tod im Urbanen und an ihm: durch die Stadt als *last exit excitus*.

Lässt sich mit Blick auf die Einführung von einer induktiven Bestimmung des ästhetischen Phänomens »Underground« und seiner spezifischen Poetik sprechen, so wird diese im Hauptteil anhand von Einzelanalysen illustriert, vertieft und differenziert. In ihnen werden Autoren, Figuren, Werke und Akteursgruppen vorgestellt, die für die Ausprägung von Underground-Ästhetiken im östlichen Mitteleuropa eine paradigmatische Rolle spielten oder zu spezifischer Modifikation der generalisierenden Befunde zwingen. Wobei der Aspekt der Wende besondere Beachtung findet, wie eingangs angespielt im historischen wie metaphorischen Sinne.

Eine abschließende Überlegung gilt der Frage, ob das in seiner Existenzialisierung des (Leidens am) Urbanen wesentlich pathetische Konzept »Underground« sich in der Gegenwart auflöst zugunsten *prima facie* postheroischer, auf Integration zielender künstlerischer Praxen. Insofern endet das Buch mit der Beobachtung, dass der Begriff des Underground zur Sammelchiffre für allerhand frühe, leicht randständige *queer acts* schrumpft.

1. Der Underground, die Wende und die Stadt

Versuch einer Begriffsverflechtung

Jede Mythologie ist Topografie.
Wenn es eine Mythologie der Moderne gibt,
so ist der Ort, von dem sie erzählt
und an den sie gebunden ist, die Großstadt.¹

LOTHAR MÜLLER

DER UNDERGROUND

Der UNDERGROUND in Ostmitteleuropa lässt sich weder als ein abgrenzbares Gruppenphänomen fassen noch weist er einen verbindlichen Stil oder eine dominierende expressive Richtung auf. Allemal jedoch findet er seinen mythischen Ort, den Topos, aus dem und an dem er sich konstituiert, in der Stadt – vor wie nach den Revolutionen von 1989, innerhalb wie außerhalb des östlichen Mitteleuropa.

Zudem kennzeichnet ihn ganz allgemein eine Spezifik der inszenierten Haltungen von Künstlern und Intellektuellen, die Unabhängigkeit von *jeglicher* autorisierten Äußerung betonen. Darin freilich liegt eine systemüberfassende Nähe zur (westlichen) Pop-Kultur.

Zwischen beiden gibt es neben greifbaren Unterschieden eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Underground und Pop teilen ritualisiert-anarchische Gesten der Rebellion auch *without a cause* und die Erhebung, ja Verabsolutierung des Alltäglichen und Banalen, vielfach des Anstößigen. Sie teilen ein ambivalent-taktisches Verhältnis zu Masse, Marke und Konsum, instruiert von dem Anliegen, *die* Hochkultur zu subvertieren, jeweilige Klassiken, Bildungsfesten und Kunstideale zu schleifen.²

1 | MÜLLER, Lothar: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Hg. v. Klaus SCHERPE. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 14-36, hier 14.

2 | Vgl. zur Geschichte des Pop HECKEN, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009. Bielefeld 2009. – HEIDINGSFELDER, Markus: System Pop. Berlin 2012.

Beide, Pop und Underground, provozieren systematisch werkinduzierte Reaktionen gegen den jeweiligen empirischen Autor. Sie legen es konzeptuell auf die Verwischung dieser Differenz an – mit allen antizipierten, vorab berufenen, längst nicht immer realen Konsequenzen. Sie teilen mithin die Anklagehaltung – oder Larmoyanz – gegenüber einem lebensweltlich »uneigentlichen«, poetisch ignoranten »Establishment«. Doch radikalisierte der Underground dieses ästhetische Programm zu einem manifesten Impuls der Textzerstörung als Kunst- und schließlich Selbstzerstörung in poetischer Absicht, während Pop sich früh gefallen lassen musste, selbst dem Establishment zugeschlagen zu werden.

Zweifellos, Underground im Sozialismus meinte politisch-wörtlich Underground: Verbote, Spitzel, Haft, Ausschluss *qua lege*. Pop musste, um eine vergleichbare Repressionserfahrung und Subversion zu behaupten, die Exklusionsmacht seiner Kunst-Torwächter entschieden dramatisieren. Die Inszenierung einer existenziellen Subversionsästhetik jedoch ist beiden gemein und je konstitutiv. Sie schlug sich einerseits in einer forcierten Extension des Ausdrucks und einer Explosivität der Sprache nieder, andererseits in einer Tendenz zur Zerspaltung *und* Verblendung der Bilder. Banalismus, Vulgarismus, Obszönität und Brutalismus folgen eben dieser ostentativ (ver-)zweifelnden Ästhetik eines Willens zur Zersetzung *und* Totalität von Kunst – einschließlich entsprechender ausgestellter Lebenshaltungen und Lebensweisen als Beglaubigungen einer auf das Performative angelegten Kunst.³ Auf diese Strukturanalogie von Underground und Pop wird noch zurückzukommen sein.

Die Ästhetik des eigentlichen Underground nun, wie er sich – einige Vorläufer ausgenommen – auf beiden Seiten der Systemgrenze in den 1980er Jahren ausbildete, ist ohne ihre Einbettung in Rockmusik, Folk und Blues, in Performance, Happening und Aktionismus nicht denkbar. Underground gehört wie die Alternativszene, die Hippies, die Beatniks, Punk, New Age in die Rubrik »Gegenkultur« und realisiert sein Identitäts- und Authentizitätsverlangen zumal im Medium der Musik. Deren Impulse stammten in Ostmitteleuropa aus westlichen Sub- und Jugendkulturen – und wirkten durchaus von dort zurück. Ergänzt wurde der experimentelle Gestus durch eine grenz- und systemübergreifende Zeichensprache: Man trug lange Haare, nahm die jeweils vorhandenen Drogen, hoffte auf freie Liebe, kämpfte für den Frieden, organisierte Happenings und eben Konzerte.

Nochmals: Einen verbindlichen Stil hat der Underground nicht geprägt. Ähnlich dem Pop greift er auf viele Verfahren zurück, orientiert sich an unterschiedlichen Strömungen, vor allem den historischen Avantgarden und Neoavantgarden, wobei ihm Surrealismus, Dadaismus, Expressionismus oder die Fluxus-Bewegung am nächsten stehen. Er kombiniert heterogene Stile, inkorporiert religiöse

3 | ERNST, Thomas: Popliteratur. Hamburg 2005, S. 46-49 u. 63. – In seiner Überblicksdarstellung sieht Ernst Elemente des Pop auch in der Prenzlauer-Berg-Szene. Zu den Pop-Literaten der Nachwende zählt für ihn u.a. der Tscheche Jáchym Topol.

Zeichen und Praxen, nobilitiert das Banale, verwischt das Originalitätspostulat.⁴ Underground gleicht dem Pop in der Schwierigkeit, die Quellen seiner Ästhetik dingfest zu machen.

Weiterhin zielen Underground und Pop auf die Grenzüberschreitung zwischen »hoher« und »niederer« Kunst, »gutem« und »schlechtem« Geschmack. Religiöse Traditionen sind ihm willkommen, aber auch die sonntagsche *camp sensibility*. In seinem Manifest-Roman *Die invaliden Geschwister* (Invalidní sourozenci), erschienen 1974 im Samizdat, fand Egon Bondy für eben diese Quellenmixture ein schlagendes Bild:

Auf der Brust trug die Cousine Symbole altertümlicher heiliger Bräuche in einer zauberhaften künstlerischen Mischung, daneben zahllose naive historische Anachronismen, wie Buddha mit dem Davidstern, das Kreuz mit dem daran gekreuzigten Hakenkreuz, die gefiederte Schlange des Quetzalcoatl mit dem Logo der Firma Ford und anderes mehr.⁵

Diese Stilmischung kann nach Susan Sontag auch als *camp* oder *campy* klassifiziert werden. Zitat, Kombination, Persiflage, Collage finden sich als Verfahren in dem beschriebenen Pullover, der zugleich auf eine Konstitution des Underground verweist: auf das Primitivistisch-Tribale. Denn auf dem Rest der Ärmel finden sich die Konterfeis der Freunde abgebildet.

Was den Underground wiederum mit den Avantgarden verbindet, ist der lebenskünstlerische Anspruch, Ausdruck und Biografie zu verschmelzen. Mit Moderne und Dekadenz hat er die im Dandy herausgestellte Exzentrität und radikale Verweigerung gegenüber dem bürgerlichen Alltag gemein. Auch der wuchtig-religiöse Barock gehört zum Steinbruch, aus dem er sich bedient – so wie er Dichterfiguren aus der Romantik zu seinen Idolen erhebt.⁶

Eine weitere Referenz ist die amerikanische Beat-Bohème um William S. Burroughs, Allen Ginsberg und Jack Kerouac. Deren stadtaffine Dichtung transpor-

4 | Zu Pop als Avantgarde siehe die ausgesprochen instruktive Einleitung in POMPE, Anja: Pop als Avantgarde. In: DIES.: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Köln-Weimar-Wien 2009, S. 13-72. – Des Weiteren zu seinen Funktionsweisen vgl. die Studie von HEIDINGSFELDER, Markus: System Pop. Berlin 2012.

5 | BONDY, Egon: Die invaliden Geschwister. Aus dem Tschechischen v. Mira SONNENSCHNEIDER. Heidelberg 1999, S. 29. – DERS.: Invalidní sourozenci. Brno 2002, S. 24: »Na prsou měla sestřenka vypleteny symboly posvátných dávných obřadů v kouzelné změti výtvarné a v sousedství nesčetných naivních historických anachronismů, jako Buddhu s Davidovou hvězdou, kříž s hákovým křížem na něm ukřížovaným, opeřeného hada Quetzalcoatl s výrobní značkou firmy Ford atd.«

6 | Siehe auch Martin Pilař Auslegung von Underground und *cult fiction*. – PILAŘ, Martin: »Cult Fiction« a česká alternativní literatura [»Cult Fiction« und die tschechische Alternativkultur]. In: Česká literatura rozhraní a okraje. Hg. v. Lenka JUNGMANNOVÁ. Praha 2011, S. 143-149.

tierte eine eher düstere Stimmung, kreierte rätselhafte Bilderwelten, stand für Glücksverneinung und Technikverdammung, für Ziellosigkeit und Vagantentum, Eskapismus und Passivität, das Abfeiern von Langeweile. Kurzum: Sie war Anti-Haltung.⁷

Die Parallelen zwischen dem *Totalen Realismus* eines Egon Bondy und der amerikanischen PopArt jener Jahre sind vor allem strukturelle. In den 1990er Jahren stellte Bondy denn auch rückblickend fest, dass die Ästhetiken seines *Totalen Realismus* wie auch der *Peinlichen Poesie* von Ivo Vodsedálek Bewegungen wie PopArt und Hyperrealismus gewissermaßen schon vorweggenommen hätten. So beschreibt er, dass es im östlichen Mitteleuropa nichts und gleichzeitig alles gab: *be-bop*, *ready mades*, *hard-sex* und *vagabondage*; statt Drogen »Obstvermut«; statt Zenbuddhismus Paramystik.⁸ Dass PopArt die »Agression des Trivialen« aus Kommerz, Konsum und Werbung ästhetisch nutzte, so wie der Underground die »Agressivität des Trivialen aus der Allgegenwart der stalinistischen Fetische und Slogans«.⁹

Martin Pilař macht indes generelle Unterschiede aus zwischen den amerikanischen Beatniks und dem tschechischen respektive ostmitteleuropäischen Underground. Während erstens der Schriftsteller als *outsider* in der angloamerikanischen Literatur eine quasi natürliche Berechtigung habe, sehe dies in den Kulturen des östlichen Mitteleuropa anders aus. Pilař spielt auf das tradierte Verständnis vom Schriftsteller im Dienst des Kollektiven an und verweist damit auf das Dilemma »kleiner« Literaturen. Zweitens sei der Aufmerksamkeitsmarkt für die Beatniks ein globaler gewesen, anders als bei den allenfalls Eingeweihten und Staatsorganen bekannten Underground-Autoren wie Bondy und Vodsedálek.¹⁰ Zugleich lehnt Pilař die augenzwinkernde Bemerkung von Martin Machovec ab,

7 | BONDY, Egon: O filozofii, undergrounde, ctnosti a legendách [Über die Philosophie, die Tugend und die Legenden]. In: *Dotyky* 1 (1994), S. 2-7, hier 7: »Dasselbe machte synchron mit uns die junge Generation in den Vereinigten Staaten – was weder wir noch sie ahnten. Als ich also 1990 nach New York kam, wir dort darüber diskutierten und mit Allen Ginsberg einige Samizdat-Sachen von damals übersetzten, stellten wir fest, dass die Parallele geradezu ›striking‹ war, ungeachtet der angeblich diametralen Gesellschaftserfahrung.«

8 | DERS.: Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949-1953 [Die Wurzeln des tschechischen literarischen Underground in den Jahren 1949-1953]. In: *Pohledy zevnitř. Česká undergroundová literatura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Hg. v. Martin MACHOVEC. Praha 2008, S. 61-69, hier 65. Die englische Version erschien schon 2006 in *Views from the Inside*.

9 | Ebd., S. 67.

10 | PILAŘ, Martin: K typologickým souvislostem v tvorbě autorů edice *Půlnoc* a americké beat generation [Zum typologischen Zusammenhang zwischen dem Schaffen der *Edition Mitternacht* und der amerikanischen *Beat Generation*]. In: DERS.: *Vrabec v hrsti aneb Kliše v literatuře*. Praha 2005, S. 94-108, hier 94-97

einzig in den USA und der Tschechoslowakei habe der Underground künstlerisch zur vollen Reife kommen können.¹¹ Er bleibt dagegen bei der plausibleren Annahme, dass wir es mit strukturellen Analogien, typologischen Gemeinsamkeiten und lebensweltlichen Übereinstimmungen zu tun haben.

Die amerikanischen Beatniks gerieten sich als Außenseiter und Rebellen, stilisierten sich als Opfer. Ihre gelebte Kunstdurchdringung, ihre ekstatischen Schreigedichte, die experimentelle Jazz-Prosa, die Verhandlung explosiver Themen wie Gewalt, Sucht, Sexualität – und auch das Bekenntnis zur Homosexualität – inspirierten ihnen nachfolgende Subkulturen.

Richard Svoboda analysierte diesen Umstand an einem Gedicht des Slowaken Andrej Stankovič und kam zu dem Schluss, dass mit der »Orientierung auf die empirische Sphäre der Empfindungen« die für den Underground charakteristische »ständige Thematisierung physiologischer Bedürfnisse« zusammenhänge, darunter »die unterschiedlichsten Formen des Urinierens, des Kotabgangs und der sexuellen Befriedigung«, zu denen ein »ununterbrochenes Erinnern an die biologische Bestimmung«, an das Niedrige und Triviale hinzukomme. Dadurch funktionieren die Werke des Underground als »Teil einer provozierenden und demythisierenden Kampagne gegen ideale gesellschaftliche wie existenzielle Konstrukte«.¹²

Wird der Ost-Underground mehr oder weniger reflexhaft einer Sphäre namens »Dissens« zugeordnet, ließe sich das abgeschwächt auch für seine Pendants im Westen artikulieren. Sie durften, vor allem aber wollten als gegenkulturelles Phänomen nicht mit dem Wohlwollen der Gesellschaft und ihrer Kommandohöhen rechnen. Wohl waren die persönlichen Konsequenzen für den Einzelnen steuerbarer, konnte er nicht zuletzt auf einen allgemeinen Wohlstand rechnen. Subjektiv aber standen hier wie dort Exklusions- und Repressionserzählungen im Kern entsprechender Selbstbehauptungen. Indes haben zweifellos handfeste Publikationsverbote und offensive Korrekturregime die Inszenierung einer existenziellen Oppositionsästhetik auf gewisse Weise kontrastschärfer gemacht, sie, wenn man so will, erleichtert.

Der späteren Abgrenzung gegen andere Artikulationen von Dissens wie Exilliteratur oder Samizdat vorgreifend: Der Underground verabsolutiert weniger Resistenz, Dissidenz, Nonkonformität, denn deren Ausdruck. Eine Schlüsselkategorie zu seiner Analyse ist mithin das Leben als Totalität beziehungsweise eine entsprechende Selbststilisierung und Automystifikation. Folgerichtig zeigt Underground-Kunst sich ausgeprägt empfänglich für mystisch-religiöse Szenarien, zelebriert eine Post-Boheme-Kultur, die die klassische Boheme selbst zum abgesi-

11 | Ebd., S. 98.

12 | SVOBODA, Richard: Metatext o »metatextu«, o máku, plečce, ajznboňákovi a vejpravčím [Metatext über einen »Metatext«, den Mohn, eine Hacke, Eisenbahner und Fahr-dienstleiter]. In: Tvar 5 (1996), S. 17.

cherten Spießertum schlägt – gerade auch in der ästhetischen Entsicherung seiner gesteigerten Formzerschlagung.

Helmut Kreuzer erläuterte zur Konvention des Boheme-Begriffs, dieser beziehe sich auf »marginale Künstler und Autoren, deren »abweichende Lebensform« und ihr Milieu«. Für ihn setzt Boheme Zivilisationskritik und den Naturbegriff Jean-Jacques Rousseaus voraus; aber auch eine »Tendenz zum Genie- und Übermenschenkult«, den »historischen Triumph der Schöpfungsästhetik«, ein »enthusiastisches Künstlerbild« und »Zusammengehörigkeitsbewusstsein der »Künstlernaturen« gegenüber allen anderen«, insbesondere aber gegenüber »den bürgerlichen Mittelklassen«. Ausgehend von *bohémien* als ursprünglichem Wort für »Zigeuner«, schließt Kreuzer mit einem Blick auf die Beatniks und das »Proletariat«.¹³

Im Underground hingegen entspricht dem Zusammenhalt ein Spiel mit tribalen Bildern, mit Topoi von Gemeinschaft, Sippe, (Indianer-)Stamm oder Rudel, die auf primordiale Ordnungen abstellen.¹⁴ Wie in Clans üblich, ordnen expressive Riten das Zusammenleben. Underground-Kunst bedient sich intensiv des nur für Eingeweihte und Auserwählte lesbaren Querverweises, der Widmung und apokryphen-kryptischen Anspielung zur Vergewisserung eines Sich-Verstehens gegenüber »der Masse«. Clan, Stamm und Rudel sind Imaginationen einer männlich dominierten, undomestiziert »freien« Gemeinschaft, eine Form von »wahrer« Bruderschaft inmitten gleichsam fremdstämmiger Haustiere.

UNDERGROUND, zu Deutsch »Untergrund«, heißt polnisch *podziemie*, tschechisch *podzemí*, slowakisch *podzemie*, russisch *podpol'e*. Wie im deutschen Kontext lässt auch in den slawischen Sprachen »Untergrund« die Jahre in der Illegalität, den Widerstand zumal während des Zweiten Weltkriegs anklingen. Letztlich aber agiert jeder konspirative Revolutionär, jede verbotene Literatur, jede unerwünschte Kunstaktion »im Untergrund«, so dass der Begriff weder in historischer noch in ästhetischer Hinsicht über den semantischen Kern des Verbotenen hinaus eingeschränkt ist. Es bedarf allein einer Reibungsfläche des »Oben«, meist synonym als »das System« oder »die Macht« gelesen.¹⁵

Das englische *underground* impliziert demgegenüber eine ästhetische Zuordnung. Spätestens mit der amerikanischen *Beat Generation* erhielt der Begriff Konnotationen, die ihn allgemein in die Nähe jugendlicher Subkulturen stellten. Seither ist er als Anglizismus in die genannten Sprachen übernommen worden, ohne

13 | KREUZER, Helmut: Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart 1968, S. 42-50.

14 | Das lässt sich den Fotografien des Underground-Künstlers Abbé Libánský entnehmen. – LIBÁNSKÝ, Abbé J.: My underground. Rodinné fotoalbum 1972/82 [My underground. Familienalbum 1972/82]. Wien 2004.

15 | Siehe hierzu ZAND, Gertraude: Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948-1953. Frankfurt am Main u.a. 1998, hier S. 149-150.

indes konstant dieselbe Semantik zu entwickeln, sich überall in gleichem Maße, in analoger Aufladung oder auch nur korrespondierender Verwendung durchzusetzen. Hier geht es indes nicht primär um die Kennzeichnung, sondern um ein wie auch immer Bezeichnetes, das mir in einem bestimmten Satz ästhetischer Verfahren zu liegen scheint. Um ein Phänomen, dass ich in allen hier angesprochenen poetischen Kulturen wirken sehe.

So funktioniert *underground* im ungarischen Kontext ausgesprochen schwammig bis gar nicht – und arbeiten Experten wie József Havasréti und Endre Kukuljeli lieber mit Begriffen wie »Neovantgarde« und »Gegenkultur«. Das Tschechische hingegen nutzt den Terminus seit Längerem und verknüpft ihn sogar umgangssprachlich in *androš*; ähnlich verhält es sich im Slowakischen.¹⁶ Ivan Martin Jirous begründete die Übernahme aus dem Englischen mit der politischen Dimension von »im Untergrund sein« und fügte dem hinzu, es wäre »selbstmörderisch« gewesen, in Zeiten des Post-1968-Totalitarismus mit *podzemí* zu operieren.¹⁷

Schon artifizierter wirkt *andeground* im Russischen. Er lässt sich inhaltlich indes über Fedor Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* (*Zapiski iz podpol'ja*) von 1864 mit Untergrund wie Underground verknüpfen. Leitmotivisch geht es in dieser Verbindung um den Aspekt der Freiheit. Für die einen ist die Freiheit des Untergrundmenschen in Dostoevskijs Souterrain absolut und extrem, für die anderen handelt es sich um eine negative Freiheit. Der Philosoph Jan Patočka deutet Dostoevskijs Kellermenschen als eine Figur, die sich der ontologischen Entfremdung bewusst ist, sich zwar selbstverliebt als »anders« und »besonders« wähnt, zugleich jedoch um die eigene Durchschnittlichkeit und Nichtigkeit weiß.¹⁸ Als »negativer Anonym« quäle sie sich im Unten mit der Erkenntnis, dass sie sich zwar zur Freiheit durchboxen könne, aber dennoch nie der Nichtigkeit des Seins entgehe.¹⁹

Dass der Untergrundmensch anschlussfähig für den Underground wurde, zeigt der im Buch besprochene Vladimir Makanin. Indes berichtet auch der Tscheche Pavel Zajíček, Mitbegründer der Underground-Band DG 307, dass ein Verlag

16 | Dem Underground-Musiker Josef Rössler zufolge handelte es sich um einen ursprünglich mährischen Ausdruck. – RÖSSLER, »Bobeš« Josef: *Obraz doby aneb Chaotické vzpomínky na život v českém undergroundu 70let* [Ein Bild der Zeit oder Chaotische Erinnerungen an das Leben im tschechischen Underground der 1970er Jahre]. Praha 2009, S. 9.

17 | JIROUS, Ivan M.: *O české undergroundové literatuře v 70. a 80. let* [Über die tschechische Underground-Literatur der 1970 und 1980er Jahre]. In: *Iniciály 8-9* (1990), S. 1-3, hier 1.

18 | PATOČKA, Jan: *Kolem Masarykovy filozofie náboženství* [Über Masaryks Religionsphilosophie]. In: DERS.: *Dvě studie o Masarykovi*. Toronto 1980, S. 69-135, hier 86. – Vgl. dazu auch das Kapitel über Vladimir Makanin.

19 | Ebd., S. 87.

seine Notizen aus den 1970er und 1980er Jahren unbedingt unter *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* (Zápisky z podzemí) ins Programm nehmen wollte, obwohl er einen anderen – unverfänglicheren – Titel vorgeschlagen hatte.²⁰

Martin Pilař macht gleichfalls auf die vertikale Dimension aufmerksam, auf die der Underground abziele, dessen Werke »nicht nur die Situation des Menschen ›unten‹ verhandeln, sondern sich zugleich auf Ideale beziehen, die den Horizont des Alltäglichen überschreiten« würden.²¹ Genauer meint das, neben dem Primitiven, Schmutzigen und Anstößigen stehen immer auch »ewige« Begriffe wie Freiheit, das Infernale und das Göttliche.

In der polnischen Kultur sind »Underground« und *podziemie*, »Untergrund«, dagegen sehr viel stärker besetzt durch den Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Michael Fleischer hat sich deshalb für seine Untersuchungen von der Danziger *TotArt*-Bewegung den bewusst irreführenden Begriff »Overground« geborgt, doch ist dem bislang eine geringe Popularität beschieden.²²

»Underground« funktioniert für diese Arbeit mithin als eine terminologische Klammer, die sich eher aus einer sprechenden und in der Tat – das wird zu zeigen sein – eingelösten Etymologie herleitet, denn aus divergierenden, je aktuellen und kontextabhängigen Verwendungen.

So beginnt Martin Pilař seine Studie *Underground* über die tschechische Literaturszene mit der, wie er einräumt, zunächst banalen Feststellung, dass es »keiner großen intellektuellen Anstrengung bedarf zu schlussfolgern, dass die Literatur des Underground eine Literatur ist, die sich verstecken muss«.²³ Das übersieht allerdings zwei wesentliche Komponenten des Phänomens. Zum einen ist Underground weder semantisch noch seiner Aufführungspraxis nach deckungsgleich mit einem Versteck. Eher schon handelt es sich um ein Versteck-Spiel, das sehr bewusst und gezielt mit Verbergen und Entbergen, Camouflage und Offenlegung, Kode und aggressiver Dekodierung operiert.

Zum anderen ist das Unten des Underground weit mehr als ein Versteck, vielmehr Teil einer mythischen Topografie im Sinne des eingangs zitierten Lothar Müller. Einer »Mythopografie« zudem, die fest im Bilderhaushalt der Kunst verankert ist: Treffend beobachtet Helmut Lethen in seinem Essay *Fern vom Untergrund*, kaum eine Literatur komme ohne »Schächte, Stollen, Keller und Höhlen« aus; der Romantiker sah sich gar als »Bergingenieur der Seele«.²⁴

20 | ZAJÍČEK, Pavel: Zápisky z podzemí (1973-1989) [Aufzeichnungen aus dem Untergrund]. Hg. v. Martin MACHOVEC. Praha 2002, S. 7.

21 | PILAŘ, Martin: Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu [Kapitel über den tschechischen literarischen Underground]. Brno 1999, S. 144-145.

22 | FLEISCHER, Michael: Overground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre. Eine Einsicht. München 1994, S. 11.

23 | PILAŘ: Underground, S. 13.

24 | LETHEN, Helmut: Fern vom Untergrund. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 1 (2007), S. 45-56, hier 50 u. 56.

Im Fall des Underground schlägt die Metaphorik sich in ästhetisch-moralischen Präferenzen nieder, die Gertraude Zand als ein »eigenständiges – qualitativ bestimmtes – semantisches Feld« beschreibt, das »das Erdige, Niedrige, Primitive, Dunkle, Unheimliche und Irrationale« privilegiere:

Wesenhaft wird dem Underground zugesprochen, dass er sich auch im moralischen und philosophischen Sinne »unten« befindet: als dantesches Inferno und teuflische Unterwelt, als Welt der Triebe und Lüste, der Irrationalität und des Unbewussten; auch die Unterwelt im kriminellen Sinne ist eine hierher gehörende Ausformung des Begriffs.²⁵

Allgemeiner fasst es Thomas Ernst: Die Underground-Literatur entspreche dem subversiven Verfahren des Untertauchens, um auf dem Weg produktive Verweigerung zu betreiben, den Bruch von Systemregeln – aber auch von systemgenerischen Normgefügen.²⁶ In späteren Überlegungen operiert er mit dem Begriff der »Untergrund-Literatur«, die er inhaltlich so spezifiziert:

Untergrund-Literatur lässt [sich bestimmen] durch die Bezugnahme auf Protagonisten gesellschaftlicher Submilieus: Terroristen, Drogensüchtige, Kriminelle und Gefangene, sexuelle und ethnische Minderheiten, und jene, deren Stimme in der Literatur unterrepräsentiert ist, wie Frauen und Arbeiter. Die Texte bewegen sich häufig an den Orten der Ausgegrenzten, im »Ghetto«, einem »Untergrund«, einem besetzten Haus oder in einem Versteck, einer Höhle, der Kanalisation. Topoi des Hässlichen, Abseitigen, Gewalthaften, Rauschhaften und Wahnsinnigen werden aufgerufen.²⁷

Wenig überraschend wird das Phänomen Underground soziologisch im Umfeld von Subkultur(en) verortet; schon die geteilte Vertikalitätsmetapher legt es nahe. Indes widmet sich die Erforschung subkultureller Milieus zumeist relativ klar umrissenen Randgruppen, sozialen Minoritäten, Delinquenten, Jugendlichen, Migranten, unter diesem Label aber auch Frauen – so der gemeinsame Nenner in einer zuweilen etwas vage unterstellten Machtferne zu liegen scheint. Untersucht werden vom »Rest« abgetrennte Räume, nicht selten Ghettos und Slums, urbane Außenbezirke.²⁸ Abgesehen davon, dass sich diskutieren lässt, inwieweit

25 | ZAND: Totaler Realismus, S. 149.

26 | ERNST, Thomas: Subversion – Eine kleine Diskursanalyse eines vielfältigen Begriffs. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 4 (2008), S. 9-34.

27 | DERS.: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Bielefeld 2013, S. 397-399. – Ernst operiert hier konsequent mit »Untergrund« in Bezug auf die Social-Beat-Bewegung, d.h. er geht von Literaturproduktion, Vertrieb, Infrastruktur aus. Andere von ihm angeführte Autoren wie Andreas Kramer oder Reinhard Döhl stützen sich dagegen auf ästhetische Kriterien und binden an den Begriff »Underground« Phänomene wie Rauheit, Direktheit, Obszönität, Tabubruch.

28 | SCHWENDTER, Rolf: Theorie der Subkultur. Bodenheim 1981, S. 11-12.

dergestalt nicht essenzialisierte Kategorien wie »Alter« und »Geschlecht«, »Klasse« und »Ethnie«, »Religion« und »Sexualität« re-affirmiert und partikulare Identitäten re-konstruiert werden,²⁹ sticht die in der Praxis dominierende horizontale Ummünzung (»Randgruppe« gleich »Vorstadt«) des »Subkulturellen« ins Auge.

Insoweit daraus aktiv-emphatische »produktive Verweigerung« wird, begegnet einem denn auch verstärkt der Begriff *counterculture* oder Gegenkultur, der als Selbst- wie Außenansprache in dieser Hinsicht uneindeutig bleibt. Auch er postuliert, dass es eine dominante, kanonisierte Kultur gebe, gegen die sich Einzelne oder Gruppen auflehnen. Kultur und Subkultur stehen für einen Konflikt von Establishment und Anti-Establishment, eine forcierte Aushandlung kultureller Hegemonie und Anerkennung im habermasschen Sinn. Darüber ist Subkultur in ein Koordinatensystem von Sozialem, Politischem, Kulturellem und Ästhetischem eingespannt, deren Ansprüche nie zueinander konstant sind – und auch nicht in sich selbst. Begriff und Konzept des Subkulturellen variieren je nach Zeithorizont, politischer Lage, Methode und Perspektive.³⁰ Dem Underground geht es als Terminus und Idee insofern kaum anders.

Indes verhandelt er – als Idealtyp – grundsätzlich anders und verhandelt *etwas* grundsätzlich Anderes. Im Unterschied zu Sub- als Gegenkultur im hier umrissenen Sinn fehlt dem Underground ein Horizont, in dem er Anerkennung fordern könnte. Er basiert vielmehr auf dem Postulat einer grundsätzlichen Unmöglichkeit sozialer Anerkennung als Defekt oder Aporie der modernen Kondition. Seine Kunst artikuliert in immer neuen Wendungen diese Aporie als Skandal, den jede Inklusion einer Ästhetik, einer Gruppe, einer Orientierung allenfalls zu verschleiern, nicht aber zu heilen vermag. In der Sprache dieses Buchs: Underground basiert auf einer Mythotopografie der Vertikalen und bleibt in ihr befangen, deren Ursprünge, Artikulationsweisen und Implikationen es im Folgenden auszuloten gilt.

Am nächsten kommt ihm in der in ein vertikales Bild gefassten Grundsätzlichkeit derweil der Surrealismus, als dessen Thema sich die epistemologische Seite der modernen Falle begreifen lässt. Die Verbindungen zwischen surrealistischer Poetik und ästhetischen Strategien des Underground werden denn auch eigens anzusprechen sein. Anja Tippner steht der Liason von Surrealismus und Underground kritisch gegenüber, sieht allenfalls eine »instabile Allianz«, schließlich handele es sich beim Surrealismus um eine Künstlergruppierung, keine »soziologische Formation«.³¹ Zudem erscheine der Underground aufgrund seines »Desinteresses am Politischen auch nicht als avantgardistisches oder postavant-

29 | ERNST: Subversion, S. 23.

30 | RAAB, Jürgen/SOEFFNER, Hans-Georg: Subkultur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Hg. v. Karlheinz BARCK u.a. Stuttgart-Weimar 2003, S. 786-805, hier 804.

31 | TIPPNER, Anja: Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag. Köln-Weimar-Wien 2009, S. 263.

gardistisches Phänomen«. ³² Und als ein Weiteres kommt für sie das Problem der topischen Verortung hinzu, dass sie als »nicht hinreichend« ansieht:

Das »Sur« des Surrealismus bezeichnet nicht so sehr einen sozialen Ort, sondern vorrangig ein ästhetisches Verfahren; durch die Erforschung und Ausbeutung des Un- oder Unterbewussten sollen jene Kräfte geweckt werden, die einer in Konventionen erstarrten Gesellschaft zur Befreiung verhelfen. ³³

DIE WENDE

Die WENDE dient hier als Abbreviatur für die mannigfaltigen Umbrüche in Ost- und Ostmitteleuropa nach 1989. Zwar operiert praktisch keine Sprache außerhalb Deutschlands mit diesem Bild in einer annähernd ähnlichen Aufladung. ³⁴ Doch scheint die Chiffre plastisch, gewinnbringend, eben weil sie strukturgeschichtlich vage bleibt, derweil übergreifend anschlussfähig den angesprochenen Moment einer Entsicherung umschreibt. Dass Historiker namentlich für den Untergang der DDR im Herbst 1989 den Begriff der »Friedlichen Revolution« verwendet wissen wollen, mag angemessen sein, spielt aber für die hier angestellten Überlegungen zur Poetik des Underground wenn überhaupt, dann nur eine marginale Rolle. ³⁵

Gefragt wird vielmehr nach den Auswirkungen, die der Einschnitt auf Konzepte und Praktiken von Underground(-Kunst) hatte. Zum einen geht es um deren schiere Existenzmöglichkeit unter den neuen Bedingungen; zum anderen, und damit einhergehend, um die bereits angeklungene strukturelle Nähe zum Pop. Beides scheint unverzichtbar, will man das Phänomen »Underground« adäquat verstehen und einordnen: Die Wende stellte gewissermaßen eine Nagelprobe für seine Funktionsmechanismen dar, die darüber erkennen lässt, welche Zeitbedingungen ihnen vorausliegen müssen – und welche nicht: Auf was genau Underground also reagiert.

32 | Ebd., S. 278 u. 269.

33 | Ebd., S. 271.

34 | Vergleichbare Bezeichnungen für historische Umbrüche gibt es auch andernorts, z.B. polnisch = *przełom*, tschechisch = *přelom*. Allerdings werden sie – anders als deutsch »Wende« – weniger topisch für »1989« gebraucht.

35 | Vgl. Martin Sabrows instruktive Überlegungen zur Begriffstauglichkeit, in denen er das Für und Wider zwischen Alltagssprachlichkeit und Revolutionssemantik erläutert. Die Radikalität des Umbruchs und das Aushebeln der bislang gültigen Ordnung sind für ihn ausschlaggebend, den Begriff »Revolution« zu verwenden. Eine Kontaminierung von »Wende« durch ehemalige DDR-Politiker wie Egon Krenz sieht er aber nicht gegeben. – SABROW, Martin: »Wende« oder »Revolution?« Zur Debatte um den Umbruch 1989/90. In: Nation und Revolution. Ernst Engelberg und Walter Markov zum 100. Geburtstag. Hg. v. Wolfgang KÜTTLER u. Matthias MIDDELL. Leipzig 2011, S. 45-56.

Vor der Wende war Underground im Osten Europas doppelt kodiert: Seine Vertreter rezipierten einerseits amerikanische und westeuropäische Vorbilder, andererseits spielten die oben angesprochenen politisch-ästhetischen Semantiken ihre Rolle. Mit 1989 wandelten sich die Bedingungen für jede Form von Kunst und Öffentlichkeit. Während Zensur, Bespitzelung, Publikations- beziehungsweise Aufführungsverbote weitgehend verschwanden, etablierten sich neue subventionspolitische und marktwirtschaftliche Selektionsmechanismen.

Auf manchen ersten Blick war das Resultat ironischerweise eine Homogenisierung der Lebensäußerungen und -stile. So schreibt die slowenische Schriftstellerin Nataša Velikonja:

[Die Haltung der Underground-Künstler im Spätsozialismus] war nicht patchworkartig, sondern zielte auf Intervention; ihre Ausrichtung war nicht das Ghetto, sondern die gesamte Gesellschaft; nicht die Struktur war ihr Domizil, sondern die Situation. Sie zielten geradewegs auf das Zentrum, auf den Mainstream. Ihre verzerrte Musik und ihre Rhythmen, ihr transgressives Äußeres, Image und Vokabular unterbrachen den monotonen Marsch gesellschaftlicher und politischer Routine. Sie setzten ihm ihre Unangepasstheit und Illoyalität als emanzipatorische Prinzipien entgegen. Und sie wurden zum Mainstream.³⁶

Der gewiss befangene, etwas melancholische Befund hat eine systematische Pointe: Es scheint für den Underground vordergründig keine Option der radikalen Absetzung von politischen Autoritäten mehr zu geben, sobald diese aufhörten, autoritär zu agieren, schlicht die Angriffsfläche verweigern, nicht zuletzt abwählbar sind. Ebenso ist die kommerzielle Sphäre formal frei. Und dennoch erweist sich die Gesellschaft als strukturell vermachtet, ihr Normalisierungsimpuls als erheblich.³⁷

Die eindeutigste Konsequenz hat wohl Jáchym Topol gezogen. Der 1962 geborene Schriftsteller gehörte vor der Wende zum tschechischen Underground, war einer seiner namhaften Vertreter und ist heute auch in Deutschland ein Autor

36 | VELIKONJA, Nataša: Kampf um die Städte. In: Sprung in die Stadt. Chişinău, Sofia, Pristina, Sarajevo, Warschau, Zagreb, Ljubljana. Kulturelle Positionen, politische Verhältnisse. Sieben Szenen aus Europa. Hg. v. Katrin KLINGAN u. Ines KAPPERT. Bonn 2006, S. 514-518, hier 515.

37 | In Grundzügen erinnert diese Enttäuschung an die in den kapitalistischen Demokratien der späten 1960er und 1970er Jahre geführte Debatte um eine »repressive Toleranz«, angestoßen von MARCUSE, Herbert: Repressive Toleranz. In: WOLFF, Robert Paul/MOORE, Barrington/MARCUSE, Herbert: Kritik der reinen Toleranz. Frankfurt am Main 1965, S. 91-128, hier 100: »Die Gefahr ›zerstörerischer Toleranz‹ (Baudelaire), ›wohlwollender Neutralität‹ gegenüber der Kunst ist erkannt worden: der Markt, der (obgleich oft mit ganz plötzlichen Schwankungen) gleich gut Kunst, Anti-Kunst und Nicht-Kunst, alle möglichen einander widerstreitenden Stile, Schulen und Formen in sich aufnimmt, liefert ein ›behagliches Gefäß, einen freundlichen Abgrund‹ (Wind), in dem der radikale Impuls der Kunst, ihr Protest gegen die etablierte Wirklichkeit untergeht.«

mit Kultstatus. Für Topol – und mit ihm für viele andere – hat der Underground mit dem Ende des autoritären Staatssozialismus aufgehört zu existieren und mit Letzterem seine Ratio verloren. Er möge, so Topol, in China, in Vietnam oder an anderen totalitären Orten fortleben, aber nicht mehr im Osten Europas, in Westeuropa ohnehin nicht, geschweige in Amerika.³⁸ Topol negiert mithin zweierlei: Dass es ein ästhetisches Verfahren »Underground« einerseits außerhalb, andererseits nach dem staatssozialistischen Kontext geben könne.

Indes scheint aus dieser Abschiedsgeste eine gewisse Stilisierung zu sprechen. Topols Ästhetik ist genuiner Underground – und zwar, das wird die nähere Analyse ausweisen, vor wie nach der Wende. Analog werden anhand von Texten seiner Altersgenossen wie Jurij Andruchovyč und Andrzej Stasiuk (mögliche) Wege von Underground-Ästhetiken über die Epochenkluft verfolgt, seine Optionen angesichts der demokratisch-kapitalistischen Paradigmenwende. Wobei unbestritten bleibt, dass der Moment, in dem mit Rede-, Reise- und Ausdrucksfreiheit eine fundamentale soziale Entsicherung daherkam, in dem scheinbar fest gefügte Autoritäten fielen und nicht zuletzt die künstlerische Produktion aus staatlichen Subventions- und Repressionszusammenhängen teils entlassen wurde, teils sich diese rekonfigurierten, eine Fundamentalverschiebung in den Bedingungen und Bedeutungen ästhetischer Verfahren markiert. Dennoch widerlegen auch Stasiuk und Andruchovyč, das wird ebenso zu zeigen sein, das topolsche Postulat. Namentlich vollziehen sie eine komplexe räumliche Wendung, die es ihnen erlaubt, eine Ästhetik des Underground unter Anpassung dessen poetischer und rhetorischer Strategien fortzuschreiben.

Unzweifelhaft – es sei wiederholt – war Underground im Staatssozialismus Untergrund, seine Vertreter wurden politisch verfolgt. Josef Škvorecký formulierte aus dem kanadischen Exil entsprechend scharf, anders als im Westen sei Underground im Osten eben kein »Reklame-Ettiket« gewesen.³⁹ Was freilich einen Underground im Westen prinzipiell zulässt, wenn auch vielleicht keinen »echten«, satisfaktionsfähigen. Es soll hier jedoch weder um politische Wertungen noch um moralische Haltungsnoten gehen, sondern um philosophische Vorannahmen und ästhetische Konsequenzen.

Der 2007 verstorbene Underground-Guru Egon Bondy sah es gelassener und konnte im Verschwinden eines offen repressiven »Oben« kein Problem für die Kunst des Underground erkennen. Anfang der 1990er Jahre schätzte Bondy die Attraktivität der Szene für weite Kreise der Jugend noch hoch ein und meinte:

38 | TOPOL, Jáchym: Slalom mezi idejemi. Rozhovor se spisovatelem Jáchymem Topolem [Slalom zwischen den Ideen. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Jáchym Topol]. In: Respekt 25 (1994), S. 10.

39 | ŠKVORECKÝ, Josef: Případ Jazzové sekce [Der Fall der Jazz-Sektion]. In DERS.: Franz Kafka, jazz a jiné marginálie. Toronto 1988, S. 25-63, hier 35.

»The history of the Czechoslovak underground is by no means at its end: it goes on despite the changes of the establishment.«⁴⁰

Und in einer eigentümlichen Volte, als könne er weder von seinem Beerdigungspathos lassen, noch von dem Toten – einem »Reklame-Etikett« – schließt sich Topol auf eine durchaus dem Underground gemäße Weise an. In einem Interview rettete er das Gruppenphänomen Underground schlicht ins eigene Ego und erklärte: »Der Underground bin ich!«⁴¹

Derweil schlägt Thomas Ernst gerade Topol, aber auch andere nach der Wende schreibende Underground-Autoren in die Kategorie »Pop-Literatur«.⁴² Nicht nur im Sinne des oben Gesagten lässt sich eine solche Einordnung in der Tat nicht ohne Weiteres von der Hand weisen und würde sowohl Škvoreckýs Verachtung als auch Velikonjas Trauer auf einen Begriff bringen.

Spätestens Mitte der 1990er Jahre kippte die systemopponente Pop-Kultur weltweit ins Inflationäre: Pop-Kultur inkorporierte nicht mehr Massenkultur, sondern der Alltag verinnerlichte den Pop. »Mainstream der Minderheiten« nennen Tom Holert und Mark Terkessidis die Umkehr der Subversion in Nivellierung: »Wo sich Dissidenz einmal des Konsums bediente, so bediente sich nun der Konsum der Dissidenz. Alles war zu gebrauchen, was Identität durch Differenz versprach.«⁴³

Vor diesem Hintergrund lässt die Wende oder – pathetischer gesprochen – lassen die Revolutionen von 1989 sich als Teil einer konsumgetriebenen Globalisierungsbeschleunigung lesen, die horizontale wie vertikale Differenzen, kulturelle Differenzierungen und Absetzungsgesten ungültig machte. Gegen diese Lesart spricht einmal der allzu augenfällige Repetitionscharakter einschlägiger Dekadenziagnosen. Zum anderen, dass das Underground-Gefüge vor der Wende schon dergestalt »unterspült« war, dass der Underground bereits in den ausgehenden 1980er Jahren in einem global(isiert)en Rezeptionsnetz agierte – ebenso wie er Analogien (und offenkundige Divergenzen) zum Pop aufwies.

Bei näherer Betrachtung verliefen ästhetische Entwicklungen in der westlichen (kapitalistischen) und östlichen (sozialistischen) Hemisphäre mit Abstrichen frappierend zeitgleich und strukturanalog. Zumal sich die postheroische Konsumgesellschaft und Zusammenführung von Massen- und Renitenzkultur bereits zu Ende der 1970er Jahre beidseits der Grenzen abzeichnete und ästhetische Reflexe provozierte – darunter den Underground.

40 | BONDY, Egon: The Roots of the Czech Literary Underground in 1949-1953. In: Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948-1989). Manifestoes – Testimonies – Documents. Hg. v. Martin MACHOVEC. Praha 2006, S. 49-58, hier 58.

41 | TOPOL: Slalom mezi idejemi, S. 10.

42 | ERNST: Popliteratur, S. 63.

43 | HOLERT, Tom/TERKESSIDIS, Mark: Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In: Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Hg. v. DENS. Berlin-Amsterdam 1996, S. 5-19, hier 6.

Die Wende als analytisch zu überschreitende, auf dem Weg als Sonde taugliche Grenzmarke chiffriert hier mithin eine grundsätzliche Entgrenzung meiner Betrachtung des Underground in politisch-systemischer, sozio regionaler und eben diachroner Hinsicht. Wiewohl lokal verankert, ist das Anliegen ein weitergefasstes: Ungefähr zur selben Zeit, zu der Holert und Terkessidis den Untergang popkultureller Dissidenz im Mainstream postulierten, gab Jáchym Topol zu verstehen, dass eben dies dem (Ost-)Underground aufgrund seines Verschwindens erspart geblieben sei. Beides ist leichter behauptet denn belegt. Beides atmet dieselbe pessimistische Trauer. Und beides scheint mir auf verwandte Weise unzutreffend.

DIE STADT

Die STADT ist, in welcher Form auch immer, aus der Kunst der letzten zwei Jahrhunderte nicht wegzudenken, wird im 20. Jahrhundert gar ihr schlechthinniger Topos, im curtiusschen Sinne ihr Denkschema. Künstler reagierten nicht nur auf die zunehmende Verstädterung, sondern nahmen sich des Städtischen, des Urbanen in all seiner Bandbreite an, nahmen es als Reibungsfläche, überhöhten die (moderne) Stadt zum Ausdruck eines umfassenden Wandels. Das produzierte euphorische Deutungen auf der einen Seite und verzweifelte Zurückweisungen auf der anderen.

Indes meint Stadtkunst hier Werke, Manifeste, Filme, Songs, die entweder von einer konkreten Stadt ausgehen, Städtenamen in ihrem Titel führen, topografische Hinweise auf reale Städte beinhalten oder sich mit Topoi urbanen Lebens, allemal mit konkret städtischem Dasein auseinandersetzen. Indem solche Großstadttexturen unabhängig von der jeweiligen Positionierung zumal das »Sehen des Sehens« (Silvio Vietta) thematisieren, ein fulminantes und ausuferndes Beobachtungsszenario entfalten, modifizieren sie die sinnliche Wahrnehmung nicht nur der Stadt, sondern der Welt überhaupt.

Die entsprechenden Stadtbilder und Kunststädte jedoch sind Ergebnis sprachlicher, filmischer, malerischer Tätigkeit, individuell hergestellte Projektionen – wenn auch nicht im leeren Raum entstanden. Dennoch: Kunst, die die Stadt zum Thema macht, ist nicht lediglich als ein »Reflex großstädtischer Wirklichkeit« zu denken. Andreas Mahler hat dem im Begriffspaar »Stadttext« und »Textstadt« Ausdruck gegeben. Sein »Stadttext« signalisiert den Bezug auf existierende Städte. »Textstadt« rekurriert auf die Autonomie des Texts, auf die Fähigkeit, in der Kunst autonome Referenzstädte zu schaffen – Franz Kafkas Prag gehört ebenso in diese Kategorie wie Charles Dickens' London oder Émile Zolas Paris.⁴⁴ Am

44 | MAHLER, Andreas: Stadttexte-Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Hg. v. DEMS. Heidelberg 1999, S. 11-36.

Ende erweisen sich die Städte der Kunst bei aller Realienverwendung immer und zuerst als solche »immateriellen« Orte, als Räume des Fiktionalen, der Imagination.⁴⁵

Von diesem Gedanken ist der Weg kurz zu Heinz Paetzolds metastädtischer Einlassung, es sei dem »heutigen Wortgebrauch von urban noch der normative Klang einer kosmopolitischen Weltläufigkeit abzulauschen. Sie enthält einen ästhetischen Kern: das zwanglose und spielerische Umgehen des Menschen mit seinem sinnlichen und geistigen Vermögen, das durch den gesellschaftlichen Verkehr in der städtischen Lebenswelt stimuliert wird und sich in ihr auch verkörpert.«⁴⁶ Paetzolds urbanes Spiel führt im Underground an die Grenzen der Existenz, wenn die Stadt seinen Figuren den Weg weist, auf dem es heißt: *last exit exitus*.

Gegen den »normativen Klang« nun bringt der slowakische Philosoph Miroslav Marcelli denn auch vor, bei aller spielerischen Bezugnahme auf die moderne Stadt sei sie doch schwer zu ertragen, buchstäblich zum Davonlaufen. Wobei sie jeden Fortgang mit einer Rückfahrkarte absichere. In Berufung auf Jean-Jacques Rousseaus »Bekenntnisse« bescheinigt Marcelli der Stadt Heimat *und* Exil, Identität *und* Entfremdung zu sein. Diese Doppelfunktion mache aus der Stadt einen unabscüttelbaren Hintergrund, auch für diejenigen, die ihr den Rücken zukehren: »We can do nothing else but resign ourselves to our internment in the city.«⁴⁷

Auch der Underground kann und will der Stadt nicht entkommen – Fluchtenden und Abgehörigkeiten zum Trotz, wie sie sich am Einzelfall zeigen werden. Dass er vielfach das Umland für seine Aktionen nutzte, hatte mehrere Gründe. Zwar boten erstens Städte eine gewisse Anonymität und darüber Schutz, zudem eine Vielzahl von Begegnungsorten. An ihren Rändern, in Kleinstädten und Dörfern jedoch zerfaserte mit der Kommunikationsdichte auch die obrigkeitliche Kontrolle über die Veranstaltungsorte.

Zweitens verdoppelte sich im Umland die Perspektive des Außerhalbseins, wie es Sylvia Sasse anhand der *Reisen vor die Stadt* (Poezdki za gorod) beschrieb, die die Moskauer Konzeptualisten in den 1970er Jahren zu unternehmen began-

45 | DONALD, James: The Immaterial City. Representation, Imagination, and Media Technology. In: A Companion to the City. Hg. v. Gary BRIDGE u. Sophie WATSON. Oxford 2000, S. 47: »The immaterial city is an imagined entity relating to urban experiences.« – Donald beruft sich hier auf Ihab Hassan, der festhielt, dass keine Stadt nur Repräsentation sein könne. Vgl. DONALD, James: Vorstellungswelten moderner Urbanität. Wien 2005, S. 25.

46 | Stichwort »Urbanismus« von PAETZOLD, Heinz: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6. Hg. v. Karlheinz BARCK u.a. Stuttgart-Weimar 2005, S. 281-311, hier 282-283.

47 | MARCELLI, Miroslav: The City – A Meeting Place. In: Scepticism and Hope. Sixteen Contemporary Slovak Essays. Hg. v. Miro KOLLÁR. Bratislava 1999, S. 187-203, hier 187. – Der Foucault-Spezialist ist auch Verfasser des Bandes *Philosophen in der Stadt* (Filozofi v meste, 2008).

nen. Sie fuhren aus Moskau heraus und übten sich in »praktischer Ästhetik«, indem sie das Reisen als Erkenntnis zelebrierten. Ihre Reisemittel – Bus, Straßenbahn, Metro – dienten als »Sehvehikel« oder »Livingstons Mercedes«, also als ein Transportmittel der Verfremdung, das am Ende sogar den Ortswechsel überflüssig machte. Es genügte schon, im Vehikel Platz zu nehmen, um eine imaginierte Bewegung aufzurufen.⁴⁸

Drittens schließlich bedient »das Hinausschwärmen in die Natur eskapistische Tendenzen und sucht nach einem utopischen Ort nicht *in*, sondern *jenseits* der Gesellschaft«, so Anja Schwanhäußer über die Berliner »Kosmonauten des Underground«. ⁴⁹

Mit der Flucht aus der Stadt wird auch das Stadtzentrum geflohen, das Roland Barthes zufolge konzentrisch auf die Mitte der europäischen Städte hin angelegt wurde – passend zur westlichen Metaphysik, die dem *medium metaphysicum* entgegen strebt. Das Zentrum ist der Ort der Wahrheit, der Erleuchtung; an ihm sammelt und verdichtet sich alles. Auf die Stadt gewendet heißt das: die Kirche als Ort des Spirituellen; das Kaufhaus symbolisiert den Warenverkehr; die Büros stehen für die Ausübung der Macht; die Banken für den Geldtransfer und die Sprache findet sich auf den Plätzen und in den Cafés.

Peter Zajac sieht eine weitere unhintergehbare Verbindung zwischen dem Urbanen und dem Underground. Der Underground ist bei ihm erstens mit dem ambivalenten vergilschen Verständnis von Unterwelt verbunden und greift zweitens die dantesche Positionierung des Unten als höllisch auf, um drittens aus einem städtebaulichen Fakt metaphorische Aufladung zu ziehen:

Auf der einen Seite entwickelte sich aus dem Ort der Unterwelt die Stadt. Mit dem Begriff »Underground« begann sich nämlich primär die technische Infrastruktur zu verbinden: das Verkehrsnetz, die Kanalisation für den städtischen Abfall, die Leitungssysteme für Wasser, Wärme und Strom. Der urbane Untergrund verwandelte sich in ein komplexes soziales Netz und wurde gewissermaßen zu einer Folie der Oberfläche.⁵⁰

Das, was nun die städtische Topografie des Underground ausmacht, ist dessen ästhetisches Spiel mit peripheren Orten, Un-Orten und Hetereotopien im Sinne Marc Augés beziehungsweise Michel Foucaults. Und damit trifft der Underground

48 | SASSE, Sylvia: 'Zagraničnost' – Ausländigkeit. In: Exklusion. Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Wolfgang Stephan KISSEL u. Franziska THUN-HOHENSTEIN. München 2006, S. 271-287, hier 280-282.

49 | SCHWANHÄÜSSER, Anja: Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene. Frankfurt-New York 2010, S. 206.

50 | ZAJAC, Peter: Underground, Overground. Bratislava und der gläserne Berg. In: Unter der Stadt. Subversive Ästhetiken in Ostmitteleuropa. Hg. v. Mónika DÓSZAI, Alfrun KLIEMS u. Darina POLÁKOVÁ. Köln-Weimar-Wien 2014, S. 139-165, hier 148.

eine Entscheidung gegen das Zentrum – aus eben den Gründen, die Barthes für ein Stadtzentrum geltend macht.

Augés Nicht-Orte (*non-lieux*) besitzen aufgrund ihres Durchgangscharakters eine nur geringe symbolische Ausstrahlung. Die schwache Markierung solcher Nicht-Orte, von Bahnhöfen, Flughäfen, Autobahnen oder Einkaufszentren, führt dazu, dass diese Orte in geringem Maße identitätsstiftend wirken.⁵¹ Umso stärker freilich ist ihr Potenzial, eine Identifikation mit dem Nicht-Identitären zu ermöglichen. Manager, Freelancer wie Tramp realisieren ihr Sosein als Anderssein an Orten austauschbarer Flüchtigkeit, und sei es nur im Statusvollzug des Pappbecher-Kaffees. Ihr romantisch klischiertes Sprachrohr ist der erzählende Wanderer; das klassisch-moderne der rasende Reporter; das zeitgenössische der Blogger und sein MacBook – der ortlose Beobachter.

Foucaults Heterotopien derweil existieren unkommunizierbar außerhalb der sozialen Ortung: Irrenanstalten, Toiletten, Friedhöfe, Festwiesen, Krankenhäuser, Kinderheime – aber auch Züge und Schiffe. Heterotopien sind »realisierte Utopien«. Sie besitzen ein internes Ordnungsprinzip, das sie als das Andere der Gesellschaft ausweist – eingerichtet, um das Anomale zu disziplinieren oder das Vollkommene zu pflegen. Oft sind sie räumlich abgegrenzt, haben ihren eigenen Zeitlauf, sind gleichermaßen isoliert wie offen. Man kann sie betreten, aber nur mit einer »gewissen Erlaubnis« oder nach Vollzug »gewisser Gesten«.⁵² Die Stadt des Underground changiert zwischen diesen beiden Topologien. Unhintergebar ist allein sie: die Stadt.

Schließlich bringt die Stadt eine paradigmatische Figur der Moderne ins Spiel, die in den hier betrachteten Texten immer wieder auftritt, teils nach bemerkenswerten Metamorphosen: den Flaneur. Nach Leonhard Fuest ist er in der Moderne »wie seine Kulisse, die Großstadt, dazu ausersehen, eine so unruhige wie beunruhigende Qualität anzunehmen«.⁵³

Im Grunde setzt dieses Buch dort an, wo Fuest seine Beobachtungen zur »Poetik des Nicht(s)tuns« schließen lässt: mit dem Moment des »Ausrastens« als Ende der Flanerie. Nach den »schleppenden Schritten« von Charles Baudelaire, der Flaneur-»Therapie« von Walter Benjamin, dem »desperaten Flanieren« Siegfried Kracauers, Franz Hessels »verdächtig freundlichem Flanieren«, dem »kämpferischen Spazieren« von Robert Walser sieht Fuest diesen Entwicklungsmoment des »Ausrastens«, also von Ausklinken und Durchdrehen, etwa in der »überdrehten Stadt-Suade von Thomas Bernhard oder der Verbitterung eines Rolf Dieter Brink-

51 | AUGÉ, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main 1994.

52 | FOUCAULT, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hg. von Karlheinz BARCK. Leipzig 1990, S. 34-46.

53 | FUEST, Leonhard: Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800. München 2008, S. 101.

man, gekommen.⁵⁴ An ihnen konstatiert er ein dem Flaneur erst in jüngster Zeit eigenes oder mögliches aggressives Potenzial, seinen Amok – für den in diesem Buch wiederum die Stadtwanderer Egon Bondys und Marcin Świetlickis stehen. Fuest nimmt eine »Hegemonie« der Gehetztheit wahr und spekuliert, die darüber freigesetzte Energie bedinge das Umschlagen einer »Internalisierung der irritierenden Stadtimpressionen qua melancholischer Reflexion [...] in Externalisierung von Gewalt«⁵⁵ – eben auch im ästhetischen Verfahren der Hetze. Für die Poetik des Underground wird es nachgerade konstitutiv.

54 | Ebd., Inhaltsverzeichnis [o.S.] u. S. 159. – Fuests Fazit (S. 163) lautet u.a.: »Liest man die Flanerie in erster Linie psychologisch und beobachtet ihre Subjekte, dann lässt sich über Stichworte wie Melancholie, Hysterie, Wahnsinn und Einsamkeit die Traditionslinie bis in die Gegenwart ziehen. Betont man indes die welterschließende Funktion der Flanerie und schaut auf das Panorama der Stadtlandschaften, die durch die Blicke des Flaneurs erst konstituiert werden, dann muss von einer Verarmung dieser Gattung im ausgehenden 20. Jahrhundert gesprochen werden.«

55 | Ebd., S. 167.