

1.2. Barbi Marković: *Ausgehen* (2009)

2009 erschien bei Suhrkamp ein Text, der im Kontext dieser Arbeit in mehrfacher Hinsicht von Interesse ist: Barbara Markovićs *Ausgehen* gehört erstens im breiten Spektrum der Bernhard-Hypertexte zu denjenigen Werken, die den Bezug zu ihrem Prätext nicht auf Basis von vereinzelter Referenzen oder bernhardesken Stilziten oder -Imitationen herstellen. Bereits der Titel *Ausgehen* macht ansatzweise deutlich, dass es sich hierbei um eine »radikale Umschrift«,¹ um eine Transformation von Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) handelt. Zweitens ist *Ausgehen* in gewisser Weise eine »Mehrfachübersetzung«: Bei der vorliegenden deutschen Ausgabe handelt es sich um eine von Mascha Dabić besorgte Übersetzung, die auf dem von Marković in serbischer Sprache verfassten Originaltext *Izlaženje* aus dem Jahre 2006 basiert. Grundlage für diesen Text wiederum war ursprünglich der Versuch der Autorin, Bernhards Text ins Serbische zu übertragen.² *Ausgehen* ist somit das Ergebnis einer Kette von mehreren Übersetzungs- und Transformationsprozessen, wobei Dabićs Übersetzung durch den mehrfachen Sprachwechsel paradoxerweise »näher« am »Original« ist als der ursprüngliche serbische Transformations-text.

Die Hybridität des Textes wird bereits vor Beginn der eigentlichen Erzählung auf deutlichste hervorgehoben: So »programmiert« Marković »den intertextuellen Modus der Verknüpfung«³ der beiden Texte bereits auf der ersten Seite des Textes und stellt *Ausgehen* zwei kurze Textstücke voran. Sie dienen als programmatische Leseanleitung, die das Transformationskonzept »bewusst metatextuell offenlegt«⁴ und die Leser:innen auf das Verhältnis verweist, in dem Prätext und Transform stehen (vgl. Abb. 3).

1 Simonek: Remix, S. 170.

2 Vgl. Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 147.

3 Simonek: Remix, S. 172.

4 Simonek: Remix, S. 175.

Abb. 3: *Der Beginn von Ausgehen*

Thomas Bernhard Gehen
[rmx]
Barbi Ausgehen

Es ist ein ständiges zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes Denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns Empfinden und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters Hin- und hergezogenwerden.

Scratch.

Ich beginne:

Es ist ein ständiges zwischen allen *Musikstilen* Denken, zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns *Sichzudröhnen* und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters *Sichunterhalten*.

Gescannt, MA 5

Dies setzt sich im Haupttext fort. So wird bereits über die ersten Zeilen von *Ausgehen* deutlich, welches Konzept dieser Transformation zugrunde liegt:

Während ich, bevor Bojana vom Clubben genug hatte, nur am Samstag mit Milica ausgegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Bojana vom Clubben genug hat, auch am Sonntag mit Milica aus. (MA 7)

Der ganz ähnlich lautende Beginn von Bernhards Erzählung sei an dieser Stelle ebenfalls zitiert:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. (G 7)

Dieses Konzept erstreckt sich auf den gesamten Text: Marković ersetzt in ihrer Transformation einzelne Begriffe des Prätextes und macht aus Bernhards manischen Gehern nicht weniger manische Ausgeher:innen, verlegt die Handlung von Wien nach Belgrad, wandelt die Bezüge zur Hochkultur in Anspielungen auf die Popkultur und die Clubbing-szene. Die Autorin bezeichnet dieses Verfahren im Text als »Remix«.

Remix als popkulturelles Phänomen und Verfahren. Der Name der Technik, der aus *Gehen* eben *Ausgehen* macht, basiert auf einer genuin popkulturellen, aus dem Bereich der

elektronischen Musik importierten Technik: ›Remix‹⁵ bezeichnet in seiner ursprünglichen Bedeutung die Transformation eines bestehenden Musikstückes in ein darauf basierendes, verfremdetes Musikstück im distinkten Stile eines anderen Künstlers oder einer anderen Künstlerin. Der Gebrauch des Begriffs ›Remix‹ wird allerdings nicht nur durch das Thema und Milieu der elektronischen Musik, in dem der Text spielt, begründet. Er verweist auch auf die hybride Ästhetik des Textes: Im Gegensatz zum ›Cover‹, bei dem die Neuinterpretation eines Stückes durch andere Künstler:innen schon der Wortbedeutung nach deckungsgleich über der Vorlage liegt, wird ein Remix gerade durch seinen ›Doppelstatus‹ als verfremdetes, hybrides Werk zweier unterschiedlicher Künstler:innen interessant. Unter der Neubearbeitung scheint auch hier die Folie des Originals durch, doch die formal-technische Transformationsweise stellt durch die Neuarrangierung und Reinstrumentation von Melodien, Textzeilen Versatzstücken die Analogie und Differenz zwischen Vorlage und Remix in den Vordergrund – die Betonung der Werkhierarchie, ostentative Hybridität und Heterogenität sind also expliziter Teil der Ästhetik des Remix.

Natürlich lässt sich dieses ab den 1970er Jahren entstandene intermusikalische Verfahren nicht ohne weiteres auf andere Medien wie die Prosaliteratur übertragen – gleichzeitig steht das hybridisierende Konzept des Remix durchaus in der Nähe einer postmodernen Ästhetik der Collage und Assemblage und einer intertextuellen postmodernen sowie popkulturellen Literatur.⁶

***Ausgehen*, ›eine ununterbrochene Folge depressiver Gedanken‹.** Bei Markovićs Transformation handelt es sich jedoch weniger um einen Remix im Sinne einer Collage; nicht um einen primär politisch-subversiv motivierten »act of recombining pre-existing material«. ⁷ Marković transformiert stattdessen einen Einzeltext eigenständig nach einem festen Konzept, sodass es sich bei *Ausgehen* um eine geradezu ›klassische‹ diegetische Transposition handelt: Sie übernimmt die Textmasse von Bernhards *Gehen* fast in ihrer Gesamtheit, modifiziert – abgesehen von einigen wenigen, extradiegetischen Ergänzungen – einzelne Elemente und Konstituenten der Handlung. Auf diese Weise erzählt Marković eine gänzlich neue Geschichte; »Bernhards ordensgleiche, eminent kopflastige Männerwelt wird so in die viel stärker an Körperlichkeit und Alltag orientier-

5 Während der Begriff selbst insbesondere mit elektronischer Tanzmusik assoziiert wird, handelt es sich hierbei keineswegs um eine neue oder ungewöhnliche Technik: Insbesondere die U-Musik kennt Coverversionen und andere Reinterpretationen bestehender Musikstücke; im Bereich der E-Musik ist die variable Interpretation von in Form von Partituren vorliegender Stücke von vornherein Teil einer transitiven, reinszenierenden Aufführung am Instrument. Von vornherein elektronisch produzierte, vor allem auf Samples, sequenzierten Melodien und Rhythmuspassagen und somit reinstrumentalisierbaren, rekombinierbaren Versatzstücken basierende Musik ist jedoch besonders für Remixes geeignet, was deren Popularität in diesen Genres auch ein Stück weit begründet.

6 In die Literatur- und Kulturwissenschaften hat der Begriff der ›remix studies‹ bereits Einzug gehalten. 2015 wurde beispielsweise der *Routledge Companion to Remix Studies* veröffentlicht, der sich in 41 Aufsätzen u.a. mit den medial-ästhetischen, historischen, kulturellen und politischen Implikationen dieses Phänomens auseinandersetzt (Navas, Eduardo/ Gallagher, Owen/ burroughs, xtine (Hrsg.): *The Routledge Companion to Remix Studies*, New York 2015).

7 Navas/ Gallagher: *Remix Studies* [o.P.].

te Lebenswelt Jugendlicher transformiert«:⁸ Aus Oehler wird Milica und aus dem in die Nervenheilanstalt Steinhof eingelieferten Karrer wird Bojana, die »vom Clubben genug« hat. Sie »klebt« nun »vor der Glotze« (MA 7), nachdem sie sich auf einem Plastikman-Konzert⁹ in einer Tirade gegen alle Anwesenden erging:

Extrem handlungsarm, schreiben sich beide Texte in einem nicht enden wollenden Redestrom fort, steuern auf einen peinlichen Höhepunkt zu: dort ist es ein in die Jahre gekommenes Hosengeschäft, hier eine glamouröse Disko, in der Bojana eine Schimpfrede gegen die Hirnlosigkeit und den Konformismus der heutigen Disko-Kultur hält, die ebenso ernst wie unernst verstanden sein will wie Karrers Rebellion gegen die angeblich schlechte Qualität der tschechischen Massenware.¹⁰

Aus dem »außerordentlichsten« (G 23) Chemiker Hollensteiner wird weiterhin der »fanatische[] Clubber Bane« (MA 34), der sich nicht umbringt, sondern aus Langleiweile schwul wird, worüber seine (nun Ex-)Freundin Bojana verzweifelt. Aus Wien wird Belgrad, aus dem manischen alltäglichen Gehen wird das zur Manie gewordene allabendliche Ausgehen: »Samstag ins Basement (welches fancy ist) und am Sonntag [...] ins Idiot (welches trash ist)« (MA 8). Vermeintlich geistigen Höchstleistungen wird die Party- und oberflächliche Gesellschaftstauglichkeit gegenübergestellt: Die »Aussprache« Karrers beispielsweise war bei Bernhard »die deutlichste, Karrers Denken das korrekteste, Karrers Charakter der einwandfreieste« (G 23) – in Markovićs Clubszenen zählen für die Protagonisten andere Qualitäten: »Bojanas Rhetorik war manchmal im gesellschaftlichen Spiel die artikulierteste, Bojanas Art, Drogen zu nehmen, war die vollkommenste, Bojanas Styling war das freakigste [...]« (MA 25)

Bernhards Geistesmenschen, die das Denken zerdenken und darüber verzweifeln, kontrastieren mit Markovićs »sharpen« »Individualclubber[n]« (MA 37) und »den kopflosen Raverinnen« (MA 32) der »Partyhauptstadt« mit ihrer trivialen »Clubbingaktivität« (MA 33). Natürlich entsteht so, durch diese Transformation der »essentielle[n] Suchbewegung des Gehens [...] in eine Form des Lifestyles und des Freizeitvergnügens«¹¹ wie auch durch die Kollision von Bernhards überdeterminierter, sperriger Bildungssprache und der von Anglizismen durchzogenen Sprache der Clubkultur auch ein gewisses Maß an Komik. Hier lediglich von einer »Bernhard-»Parodie««¹² oder »»parodistische[n]« Rekontextualisierung«¹³ eines »Bernhard-Fans« zu sprechen, würde jedoch zu kurz greifen. Das Konzept des Textes beschränkt sich nicht nur darauf, das hohe Niveau der Vorlage in einen neuen Kontext zu setzen, für ein jüngeres Publikum zu aktualisieren oder gar schlicht ins Niedere und Alltägliche zu wenden.

8 Simonek: Remix, S. 175.

9 »Plastikman«, auch bekannt unter dem Namen Richie Hawtin (geb. 1970), ist einer der stilprägendsten und bekanntesten Techno-DJs und -Produzenten und gilt als einer der Pioniere der elektronischen Tanzmusik (vgl. hierzu ebenfalls Simonek: Remix, S. 178f.).

10 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 161.

11 Simonek: Remix, S. 170.

12 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 143.

13 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 147.

Markovićs ›Remix‹ ist grundlegend das Ergebnis mehrerer, primär heterodiegetischer Transpositionen¹⁴ der Handlungskonstituenten aus Bernhards Prätext: Die Figuren sind größtenteils weiblich und jünger als in Bernhards Vorlage. Sie existieren in einem anderen sozialen Milieu, in einer anderen Stadt und in einem anderen Land. Dies zieht logischerweise auch eine Kette pragmatischer Transformationen¹⁵ nach sich; die »Modifikation der für die Handlung konstitutiven Begebenheiten und Verhaltensweisen«¹⁶ führt zu einer grundlegenden, wenn auch in diesem Falle vor allem oberflächlichen »Modifikation des Handlungsverlaufs und seines instrumentalen Trägers«:¹⁷ Bernhards Figuren gehen, Markovićs Figuren gehen aus, aus Karrers Einweisung ins Irrenhaus wird Bojanas Rückzug vor den Fernseher, usw., wodurch gänzlich andere Konnotationen an den Textinhalt geknüpft werden. Die grobe Plotstruktur und »praktisch alle Strukturmerkmale«¹⁸ der erzählten Geschichte bleiben jedoch die selbe: Beide Texte erzählen in repetitivem Duktus von drei Figuren, die eine genau festgelegte, ritualisierte Handlung unablässig und aus genau umrissenen Gründen durchführen. Eine der Figuren wird den anderen durch ein normwidriges Verhalten räumlich entzogen, weshalb die anderen ihre Gewohnheit ändern müssen.¹⁹ Die einzelnen Elemente und Konstituenten der Handlung aus *Gehen* werden in Markovićs *Ausgehen* einerseits ersetzt, wodurch eine dem Stil, die Erzählsituation, sowie dem diegetischen Grundmuster, der Mikro- und Makrostruktur des Prätextes zwar entsprechende, aber hinsichtlich des sozialen und historischen Kontexts gänzlich andere Geschichte generiert wird; »[a]uf diese Weise entfaltet sich zwar eine klare Differenz zwischen beiden Texten; dessen ungeachtet bleibt [...] die strukturelle Nähe zwischen ihnen konsequent beibehalten.«²⁰ Die formulierte Botschaft und das hinter dem Text stehende Thema bleiben somit in einem Maße erhalten, das über die ledigliche Gleichsetzung von realem Selbstmord und »social suicide« (MA, Klappentext) hinausgeht.

Andererseits kann keineswegs davon gesprochen werden, dass es sich hier um eine ansonsten Wort für Wort deckungsgleiche Transformation des Prätextes handelt.²¹ So finden die ursprünglichen Elemente der Prätexthandlung bei Marković nicht immer textübergreifend identische, separate Entsprechungen, wodurch sich die Relation der einzelnen Elemente zueinander verschiebt.²² Beispielsweise ersetzt das Reden über Bane und sein Coming-Out sowohl einerseits Hollensteiners Selbstmord, andererseits aber

14 Vgl. v.a. Genette: Palimpseste, S. 403–425.

15 Vgl. v.a. Genette: Palimpseste, S. 425–431.

16 Genette: Palimpseste, S. 404.

17 Genette: Palimpseste, S. 425.

18 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 157.

19 Vgl. hierzu auch den Vergleich zwischen *Gehen* und *Ausgehen* in: Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 156–158.

20 Simonek: Remix, S. 174.

21 Man denke hier beispielsweise an Hydras Bernhard-Hypertext *Holzfällen und Niedermetzeln* oder die ›Oulipeme‹ und andere, eher spielerische ›mechanische‹ Transformationen, die Genette in den Kapiteln IX und X von *Palimpseste* erörtert (vgl. Genette: Palimpseste, S. 59–76).

22 Aus einer ähnlichen Perspektive analysiert auch Stefan Simonek exemplarisch einzelne Passagen aus *Gehen* bzw. *Ausgehen* (vgl. Simonek: Remix, insbes. S. 175–178).

auch das in Bernhards Erzählung davon getrennt auftretende Element des Gesprächs Karriers und Oehlers über Ferdinand Ebner (vgl. u. a. MA 96 sowie G 100). Banes Homosexualität bekommt so – alleine durch den größeren Raum, den dieses Element nun im Text einnimmt – einen höheren Stellenwert. Bernhards zentrales Element des »Denkens« wird in Markovićs Text wiederum inkonsequent sowohl einerseits übernommen, andererseits stellenweise auch mit »arbeiten« ersetzt (vgl. bspw. MA 82f. sowie G 84f.). Eine vollkommen konsequente, bis ins Detail umgesetzte formalistische Ersetzungstechnik wird somit der erzählten Geschichte und der darin formulierten Botschaft untergeordnet.²³

Trotz aller aus den Transpositionen resultierenden diegetischen Differenzen überschneiden sich Hypertext und Hypotext schließlich in den in ihnen verhandelten Themen. Banes, Bojanas und Milicas »sogenannte[s] Cubbing« (MA 75) kann nicht ausschließlich als heitere Alternative zum Arbeitsalltag (vgl. MA 82) betrachtet werden: »[W]ir wissen, daß das Ausgehen nichts mit Entspannen zu tun hat, wenn man auch bei den Partys gewissermaßen (armseligen) Spaß haben kann« (MA 88). Sowohl Gehen als auch Ausgehen sind letztlich beides Mittel der Realitätsflucht und Ausdruck von Nachkriegstraumata. Es bleibt die Frage, womit dann? Das Onlineangebot der Zeitung *Welt* bewarb die Stadt Belgrad und ihr Nachtleben im Jahre 2016, noch 10 Jahre nach Ersterscheinen von *Izlaženje*, beispielsweise wie folgt:

[F]ür viele hat der Name Serbien im Zusammenhang mit den Jugoslawienkriegen noch immer einen negativen Beigeschmack. Die neue Generation scheint sich jedoch mit dieser Vergangenheit nicht mehr identifizieren zu wollen – man gibt sich offen, international und lebenslustig. So gehen viele junge Serben ins Ausland und bringen die dort gemachten Erfahrungen zurück in die Heimat, und jeder Zweite scheint ein Fach zu studieren, das »international« im Namen trägt. \Wie lebenslustig Belgrads junge Szene ist, zeigt sich vor allem nach Einbruch der Dunkelheit. Es gibt hier keinen Tag, an dem nichts los ist. Der Traum der siebentägigen Partywoche – in Belgrad wird er wahr.²⁴

Das medial als »Weltpartystadt«,²⁵ als »wahre Arm-aber-Sexy-Stadt«²⁶ inszenierte Belgrad wird durch die Augen der Protagonisten zum Inbegriff der Oberflächlichkeit, Tristesse und »existenzielle[ns] Langeweile«²⁷ stilisiert, das sie aber nicht hinter sich lassen können:

-
- 23 Anzumerken ist weiterhin, dass Marković (bzw. die Übersetzerin Dabić) sich nicht immer wortwörtlich an Bernhards Vorlage hält. So weichen einige Passagen in *Ausgehen* syntaktisch, wenn auch nicht unbedingt inhaltlich leicht vom Prätext ab. Manche Passagen aus *Gehen* lässt Marković dagegen vollständig aus. Stellenweise erweitert Marković die ohnehin von Bernhard übernommenen Wiederholungen und daraus entstehende Überdetermination zudem durch knappe Ergänzungen in Fußnoten.
- 24 Wilhelm, Katharina: Serbien. Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt, in: *Welt.de* (14.04.2016), online: <https://www.welt.de/reise/staedtereisen/article154355838/Zum-Ausgehen-hat-man-in-Belgrad-immer-genug-Geld.html> (abger.: 07.01.2017).
- 25 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).
- 26 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).
- 27 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 158.

Du weißt, wer alles versucht hat (wegzugehen) und wer es noch immer versucht und nicht schafft, die ganze Stadt versucht, aus der Stadt wegzugehen, die ganze Stadt tut nichts anderes, oder nicht einmal das, oder tut irgendwas Unsinniges oder etwas Verlogenes, anstatt das zu leben, was sie tut, so Bojana zu Milica, sagt Milica. Hier bist du in der Oberstufe ausgegangen, und hier ist ein Freund von dir an einer Überdosis gestorben, und du hast einige Freunde überlebt, und die anderen werden dich überleben, so Bojana zu Milica. (MA 92)

Diesen Ort zu verlassen, ist – wie bei Bernhards Hollensteiner – durch Heimatverbundenheit oder schlicht die finanzielle Situation nicht möglich: »Die Arbeitslosigkeit in Serbien liegt bei 26 Prozent, die Jugendarbeitslosigkeit bei 50 Prozent.«²⁸ Das Weggehen aus Belgrad ist nicht möglich, also bleibt das *Ausgehen* für die Jugend die letzte Alternative zum Selbstmord (vgl. MA 79). Das Ausgehen wird in seiner de facto Alternativlosigkeit ebenso zu Ritual und Obsession, wie auch das Gehen bei Bernhard. Es ist in der Belgrader Realität, die der Text entwirft, nur »Selbstbetrug«, aber dennoch »der einzige reale Ort, an dem man Spaß haben kann« (MA 48), um negativen Gedanken zu entfliehen: »Alles, was wir unternehmen können, ist Meditation unter Drogeneinfluß, was besser ist als Depression, was allerdings eine Form der Depression ist« (MA 43). Diese Flucht funktioniert allerdings nur, so lange die Regeln des Ausgeh-Rituals eingehalten werden: Wie der in Steinhof internierte Karrer ist auch die dem Feiern überdrüssig gewordene Bojana ihren Mitmenschen unüberwindbar entzogen – indem sie sich einem »langweiligen« Leben widmet. Normabweichendes Verhalten ist hier den gleichen Gesetzmäßigkeiten sozialer Sanktionierung unterworfen wie Verrücktheit: Die gleichen Begriffe und Satzkonstrukte referieren bei Bernhard auf den bemitleidenswerten, vermeintlich »wirklich« Verrückten und bei Marković auf das für die Figuren nicht nachvollziehbare Verhalten, sich aus der Partyszene zurückzuziehen. Mehr noch: Wie der wirklich verstorbene Hollensteiner ist Bojana in ihrem Wohnzimmer für ihre einstige *peer group* »gestorben«: »Es ist irgendwie unangemessen und unmöglich, sagt Milica, Tote vor der Glotze zu besuchen.« (MA 63) Soziale Isolation bleibt in dieser Gesellschaft sozialer Tod, der mit dem realen Tod gleichgesetzt wird.

Über das Personal aus gealterten Geistesmenschen und adoleszenten Clubbern und die damit je in Zusammenhang stehende Ästhetik, Motivik und Thematik hinausgehend verhandeln sowohl Prä- als auch Hypertext jedoch letzten Endes ganz ähnliche Diskurse. Die positive Art der Vergangenheitsbewältigung »einer überlauten postsozialistischen Jugendkultur«²⁹ wird bei Marković ins Negative, ins Manische gewendet: Anstatt die Klosterneuburgerstraße entlangzugehen, gehen Bojana, Milica und die Erzählerin häufig die Takovska in der Belgrader Altstadt entlang (vgl. MA 89). Hier befinden sich – ähnlich der bei Bernhard häufig referenzierten Wiener Ringstraße – das Nationaltheater, Nationalmuseum und das Haus der Nationalversammlung, Symbole also für die Vergangenheit Belgrads sowie für die »Selbsterstörung Serbiens«.³⁰ In *Gehen* muss man »um dreißig oder um wenigstens zwanzig Jahre jünger sein«, um das Leben nach

28 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).

29 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 157.

30 So der Titel des Kapitels 3.4 in: Sundhausen, Holm: Geschichte Serbiens. 19.–21. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar, 2007, S. 379–450.

dem Zweiten Weltkrieg »auszuhalten« (G 99). Die junge Generation der Protagonisten in *Ausgehen* flieht dagegen vor einem Krieg ins Belgrader Nachtleben, von dem sie unmittelbar betroffen ist: 1991 beginnt der Kroatienkrieg; 1992 der Bosnienkrieg. Beide Kriege dauern bis 1995 an. Im Juli 1995 kommt es zum schwersten Kriegsverbrechen seit Ende des zweiten Weltkriegs: Während des Massakers von Srebrenica (6.-13. Juli 1995)³¹ werden 8000 Menschen ermordet. 1998 beginnt der Kosovokrieg und dauert bis 1999 an; im gleichen Jahr kommt es zum Massaker von Racak (15./16. Januar 1999).³² Am 24. März 1999 beginnt der achtundsiebzigstägige Luftkrieg der NATO gegen Jugoslawien. Belgrad wird – wie auch andere Städte – im Rahmen der *Operation Allied Force* zu weiten Teilen zerstört. Nach Angaben der NATO starben alleine durch diesen Angriff 5000 Menschen. Insgesamt verloren durch alle Kriege im Balkangebiet an die 150.000 Menschen ihr Leben. 2006 stirbt Slobodan Milošević, noch vor Abschluss des gegen ihn gerichteten Prozesses wegen Völkermordes am UN-Kriegsverbrechertribunal in Den Haag. Dies ist den jugendlichen Protagonisten von *Ausgehen* ebenso präsent wie die »exzessive Gewalt der serbischen Polizei gegen Zivilisten und friedliche Demonstranten«³³ und die »terroristischen Handlungen durch die UCK«.³⁴ Auch *Ausgehen* erzählt also die Geschichte einer fehlschlagenden Bewältigung von kriegszerstörerischer Vernichtung und Verfolgung, über die Traumatisierung infolge eines miterlebten Krieges. Wie die brigittenauer Klosterneuburgerstraße in *Gehen* als Handlungsort die Judenverfolgung in Wien chiffriert abruf, steht ganz Belgrad als Ort stellvertretend für die allgegenwärtige Zerstörung und Perspektivlosigkeit im Serbien der 2000er Jahre in Folge der Jugoslawien- und Kosovokriege.³⁵ Und mehr noch als Wien um 1970 ist auch das Belgrad von *Ausgehen* im Jahre 2006 von diesen Kriegen gezeichnet. Aus dieser Perspektive betrachtet ist Markovićs *Ausgehen* auch außerhalb der eigentlichen Diegese ein Dokument von Sprachkrise und Sprachlosigkeit, von Trauma und Verstörung. Dies wird zusätzlich dadurch evident, dass der in *Gehen* so zentrale Verweis auf Wittgenstein und das schon bei Bernhard mit ihm assoziierte Problem der Sprachlosigkeit auch in *Ausgehen* erhalten bleiben. Während aber in *Gehen* mehrfach chiffriert, aber deutlich auf den Anschluss Österreichs und den Zweiten Weltkrieg angespielt und beides zum zentralen Thema gemacht wird, überdeckt das unablässige Clubben in Markovićs Hypertext das gesamte Thema des Textes – oder anders ausgedrückt: Während einzelne, wenige Satzketten in der Handlung von *Gehen* den Zweiten Weltkrieg noch berühren und diesen somit mit in die *histoire* einbinden, ist der Jugoslawienkrieg über den Handlungsort Belgrad und die Interpretation der eigentlichen Ursachen des allgegenwärtigen Eskapismus lediglich diskursiv auf einer Metaebene vorhanden.

Trotz aller Gemeinsamkeiten unterscheiden sich *Gehen* und *Ausgehen* aber in einem zentralen Punkt: Bojana, Milica und die Erzählerin gehen also – im Widerspruch zum

31 Vgl. Becker, Peter: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, in: ders. (Hrsg.): 1914 und 1999 – Zwei Kriege gegen Serbien, Baden-Baden 2014, S. 353–375, hier S. 356.

32 Vgl. Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, S. 367.

33 Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, hier S. 359.

34 Vgl. Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, hier S. 356.

35 Vgl. Loquai, Heinz: Der Kosovo-Konflikt – Wege in einen vermeidbaren Krieg. Die Zeit von Ende November 1997 bis März 1999 (Auszüge), in: Becker, Peter (Hrsg.): 1914 und 1999 – Zwei Kriege gegen Serbien, Baden-Baden 2014, S. 329–352 sowie Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹.

Welt.de-Artikel und diversen anderen, ähnlichen Texten über das »spottbillig[e]«³⁶ Belgrader Nachtleben – nicht feiern, um die eigene Heimat beispielsweise für sich und Touristen attraktiver zu machen. Wie das Gehen bei Bernhard zur Strategie wird, eine Möglichkeit der Vergangenheitsbewältigung zu erdenken, wird das Ausgehen bei Marković stattdessen negativ besetzt zur Strategie, nicht nur Langeweile (vgl. MA 40) oder Selbstbeobachtung (vgl. MA 72), sondern das Denken an sich zu verhindern:

Das Clubbing braucht das Denken nicht, sagt Milica, nur unsere Eitelkeit denkt das Denken ins Clubbing hinein. [...] Denken wir, wir machen den unerträglichen Zustand erträglich, so müssen wir bald einsehen, daß wir den unerträglichen Zustand nicht zu einem erträglichen und auch nicht zu einem erträglicheren Zustand gemacht haben (machen haben können), sondern nur noch zu einem noch unerträglicheren. [...] Die Kunst ist also zweifellos die, das Unerträgliche zu ertragen, und, was entsetzlich ist, nicht als solches, Entsetzliches, zu empfinden. (MA 11–13)

Man denke hier auch an Ingeborg Bachmanns Rede zum Büchner-Preis 1964: Bachmann formuliert ein ganz ähnliches Symptom für das noch vom Wirtschaftswunder beschwingte Nachkriegsberlin. Es lässt sich aber ebenso auf die »Welpartystadt«³⁷ Belgrad knapp 40 Jahre später beziehen:

Es ist ein Fest, es sind alle eingeladen, es wird getrunken und wird getanzt, muß getrunken werden, damit etwas vergessen wird [...]. Alle tanzen schweigend, die jungen Leute legen die Wangen aneinander. Dann trinken alle doch sehr viel, ein großer schwarzer Kater bäumt sich bis zur rosenverzierten Decke.³⁸

Hierdurch geraten Markovićs Protagonisten in einen Teufelskreis, das »Clubbing [...], welches du so brauchst« (MA 40) bietet nur oberflächliche »durch nichts hervorgerufene[] Ergüsse der guten Laune« (MA 54) und wird zu einem »Morast aus Gleichgültigkeit und Dummheit« (MA 40): Die Realität Belgrads und die exzessive Realitätsflucht ins Belgrader Nachtleben mit einer uniformen Masse oberflächlicher Feierer (vgl. MA 91) führen in Markovićs Text zu Hedonismus sowie resignierter (vgl. MA 92–95), gleichzeitig nervöser Lethargie und verhindern geistiges und soziales Fortkommen. Die ständige »Vision von der eigenen Größe« (MA 66) der Clubber steht im Kontrast zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ausweglosigkeit; der Anspruch auf eine eigene Kultur, auf Individualität kollidiert mit zumeist westlichen Wertvorstellungen und der abgründigen, ausweglosen Realität, macht die Jugendlichen selbst zu hybriden Individuen – und das Ausgehen wird zu einer »ununterbrochene[n] Folge depressiver Gedanken« (MA 74).

Selbst das bei Bernhard betonte, ambivalente Gefühl der Heimatverbundenheit löst sich in diesem Kontext letzten Endes auf. Marković wendet Bernhards Passage über den Verlust einst gekannter Menschen in eine triste Reflexion über die Unerfüllbarkeit

36 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).

37 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).

38 Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1964, in: dies.: Werke. Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte, Schriften, Anhang, hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Zürich 1978, S. 278–293, hier S. 292.

der eigenen und fremden Ansprüche, in einer tristen Großstadt, die vom Krieg, Völkermord, humanitären Katastrophen und ihren Nachwirkungen gezeichnet ist. Diese Realität kann der Jugend abgesehen vom Clubbing und der »narzisstisch unterlegten Selbstdarstellung [...] über Kleidung, Styling und westliche [...] Markenprodukte«³⁹ keine Ablenkung bieten:

Auf einmal wurde mir klar, daß ich in dieser Stadt nichts mehr zu suchen habe, sagt Milica, aber weil ich schon einmal hier bin und das leider *vielleicht für immer*, kann ich mich nicht umbringen und aufhören auszugehen und aus dem Haus rauszugehen. [...] Immer die gleichen Straßen, sagt Milica, und neben den gleichen Häusern, mit immer den gleichen, schon lange, seit der Kindheit, bekannten Namen, liebgewordenen oder fürchterlichen, aber jedenfalls bekannten Namen, immer die Straßen, wo man tagsüber nicht einen einzigen schönen Menschen sieht. Wo sind alle diese schönen Menschen, die ich in (Zeichentrick-)Filmen und Comics sehen kann und die ich auf Belgrader Straßen nicht sehen kann? fragte ich mich, sagt Milica. Wochenlang und monatelang habe ich mir diese Frage gestellt. [...] (MA 79f., Hervorh. i. Orig.)

Für die Generation der Jugendlichen existiert – abgesehen vom Arbeiten und Feiern – keine andere Ablenkung als westlich-popkulturelle Ideale und Lebensentwürfe, die die eigene Identität nur weiter ausdünnen:

Wo sind alle diese Menschen, Cyborgs, Aliens, Mutanten? habe ich mich gefragt und immer mehr und mehr Drogen genommen, und in keinem Zustand hat mich diese Frage in Ruhe gelassen. Gibt es sie etwa nicht? fragte ich mich. Wo sind alle diese superdünnen Superhelden, für die ich meine Freunde ohne mit der Wimper zu zucken in die Wüste schicken würde? Wenn ich nur einen einzigen solchen Menschen treffen würde. (MA 80)

Doch auch in diesem Falle ist eine Flucht aus einer stagnierenden, zerstörten Stadt und den mit ihr assoziierten Lebensumständen auf der Suche nach medial als Ideal inszenierten Trugbildern nicht möglich (vgl. MA 80f.):

Die ganzen Jahre habe ich gedacht, etwas wird sich ändern, ich werde aus Belgrad weggehen, sagte Bojana, aber nichts hat sich verändert (weil sich nichts verändern konnte), so Milica, und sie ist nicht weggegangen. Wenn du nicht rechtzeitig weggehst, sagte Bojana, ist es auf einmal zu spät, und dann kannst du tun, was du willst, aber du kannst nicht mehr weggehen. Dieses Problem, daß man in Belgrad nichts verändern kann, beschäftigt dich dann das ganze Leben, soll Bojana gesagt haben, und du beschäftigst dich mit nichts anderem mehr. (MA 94)

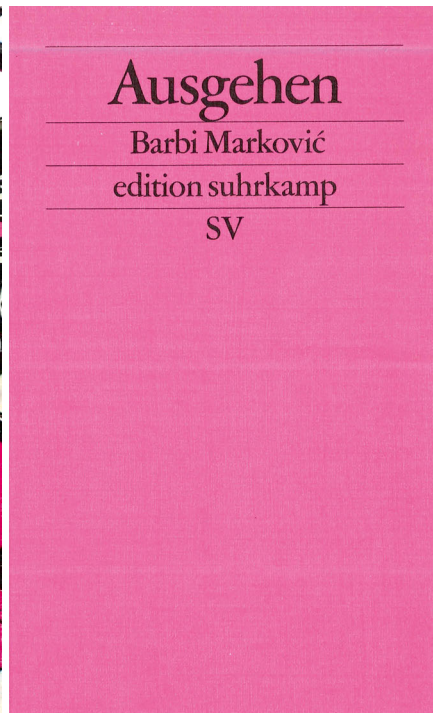
Ästhetik der Überlagerung und Verdrängung. Zusätzlich zu diesen Änderungen und Verknappungen der Diegese finden sich in *Ausgehen* mehrere extradiegetische Ergänzungen, sodass Markovićs Text auch außerhalb der Diegese zu einem Dokument von

39 Simonek: Remix, S. 171.

Sprachkrise und Verdrängung wird: Die intermediale Ebene des Textes transportiert eine Ästhetik von Trauma und Verstörung, die mit einer popkulturellen Ästhetik gleichgesetzt wird. Popkulturelle Praktiken übernehmen wiederum die Rolle fehlgeschlagener Bewältigungsstrategien. Zentral ist hier das Prinzip der Überlagerung. Dies wird bereits vor Beginn der eigentlichen Erzählung hervorgehoben. So wird bei der deutschen Taschenbuch-Erstaussage ein bunter Graffiti-Schutzumschlag im wahrsten Sinne des Wortes über den eigentlichen, klassischen Suhrkamp-Buchdeckel gestülpt – bereits auf dieser materialen, paratextuellen Ebene überlagert die Pop- die Hochkultur, das Bunte überdeckt das Ernste (vgl. Abb. 4 und 5).

Abb. 4: *Ausgehen* mit Schutzumschlag

Gescannt, MA

Abb. 5: *Ausgehen* ohne Schutzumschlag

Gescannt, MA

Erwähnenswert sind hier ebenso die in den Text eingestreuten Dateipfade, die sich in Bernhards Vorlage so natürlich nicht finden. Sie stellen schon durch den Wechsel der Schriftart einen in seiner Heterogenität markierten Fremdkörper im Layout des Textes dar. Marković ergänzt hier erstens die »musikanaloge Strukturen«, ⁴⁰ die durch Motivwiederholung, -schichtung und -variation, etc. an musikalische Kompositionsprinzipien erinnernde sprachliche Ästhetik des Prätextes. Sie erweitert zweitens das intermediale Bezugsfeld auf konkrete Musikstücke wie auch auf digitale Medien im Allgemei-

40 Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 202.

nen: Diese Dateipfade repräsentieren den Speicherort einer Musikdatei innerhalb einer digitalen Verzeichnisstruktur, beispielsweise auf einer Festplatte oder einem MP3-Player (vgl. Abb. 6).⁴¹

Abb. 6: Dateipfade als Störung in Ausgehen

Arbeitszeit. Sich in seiner Freizeit so anstrengen, denken wir, wenn wir sehen, wie mühevoll jemand ausgeht, der in sein Clubbing so viel Mühe reinsteckt wie wir. Aphex Twin - Drukqs (disc 2)\07. Prep Gwarlek. Gang Starr-Hard to earn\GANG STAR -Plastikman_closer_2003 NovaMute\10 i don't know Speak ya cloutHerbie Hancock - The NewStandard\09. Track09future_3\like\01-frisk. DIE_DREIGROSCHENOPER_BERLIN_193\24_Heiko Laux_temp.space mix_2002 Kanzleramt\10 Mannix_el circulo polartuxedomoon\Ship Of Fools\02. Reeding, Righting, RhythmicSquarepusher - Selection Sixteen\08. Freeway. Up, Bustle & Out_one colour ..._1996 ninja tune\04 bicycles, flutes and you Weil Bojana am Sonntag mit mir ausgegangen ist, gehst du jetzt, nachdem Bojana am Sonntag nicht mehr mit mir ausgeht, auch am Sonntag mit mir aus, sagt Milica, während wir am Idiot vorbeigehen. Gehst du nachher zu Wagon Christ? fragen wir

Gescannt, MA 15

Wie die musikalischen Satz- und Textstrukturen in Bernhards Prosatexten ab Beginn der 1970er Jahre sind die Verweise in *Ausgehen* extradiegetisch⁴² und nicht handlungs-konstituierend in den Text eingebunden. Dennoch formen beide die Botschaft der jeweiligen Texte mit: Diese Textblöcke enthalten größtenteils Musikstücke der Genres Techno, House und Elektro – sie passen also zum Milieu sowie zum Transformationskonzept des Remixes und erfüllen darüber hinaus atmosphärische Funktionen.⁴³ Sie ersetzen weiterhin diejenigen Passagen, die Marković nicht aus dem Prätext übernimmt (vgl. bspw.

41 Vgl. zu den Unterschieden im Layout zwischen der serbischen Originalausgabe und der deutschen Übersetzung und ihrer Deutung Stefan Simonek: Remix, S. 179–181. Wolfgang Müller-Funk betrachtet diese Dateipfade als Internet-Links zu »Musik und Bilder[n] zum Herunterladen«, die ins Leere führen (Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 160). Gegen diese Deutung spricht allerdings, dass die Verweisstruktur für URLs untypisch (fehlender http://-Schemapräfix, fehlende Domainangabe, Leerzeichen im Pfad, etc.), für einen Dateipfad nach dem FHS-/Unix-Schema, wie er bei Apples macOS- oder Linuxsystemen gängig ist.

42 Natürlich ist auch das Werk Bernhards durchzogen von intradiegetischen Verweisen auf Musikstücke und Musiker. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Bernhards »Künstlertexten« ab S. 158 dieses Buches.

43 Der monotone, an Tanzbarkeit orientierte »four-to-the-floor«-Rhythmus dieser Stücke verweist auf den monotonen, auf Abfolge und Wiederholung basierenden Lebensalltag der Protagonisten – und somit auch auf den ebenfalls monotonen Sprachduktus beider Texte. Weiterhin tauchen die Stücke nicht einzeln, sondern zu mehreren aneinander gereiht und für die Leser:innen nicht von-

MA 13 und G 12): Die Musik überlagert, übertönt hier den Text sowohl inhaltlich als auch optisch; die Kommunikation von Inhalten geht im musikalischen Hintergrundrauschen unter. Zusätzlich sind in dieser Aneinanderreihung vorrangig elektronischer, tanzbarer Musikstücke auch »prominente Musiker vertreten, die über ihre Position an der Nahtstelle zwischen E und U, also zwischen künstlerischem Anspruch und kommerziellem Erfolg, paradigmatisch für das [...] Überqueren der Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur stehen«.⁴⁴ Wie auch im Falle des »doppelten« Buchumschlags handelt es sich hier erneut um eine extradiegetische, paratextuelle Komponente, die durchaus auch als poetologisches Signal und Aussage über die Kollision von Hohem und Niederem im Text lesbar ist.

Damit ist das Deutungspotenzial dieser Passagen noch nicht ausgeschöpft. Im Wust der vom Text simulierten elektronischen Beschallung finden sich auch zu einer Nacht in Belgrader Technoclubs eher »unpassende« Musiker. In diesen Fällen hat die Integration dieser Musiker, ihrer spezifischen Ästhetik und der an sie geknüpften Konnotationen eine narrative Funktion, die hier im Folgenden an einigen Beispielen erläutert werden soll: So finden sich in der Musikauswahl neben einigen Jazz- und Rockkünstlern beispielsweise die deutschen Bands Kraftwerk und Einstürzende Neubauten. Ebenso fallen Stücke von den Eagles sowie Auszüge aus Brechts und Weills *Dreigroschenoper* auf.

Die Düsseldorfer Elektro-Pioniere Kraftwerk stehen zwar in direkter Verwandtschaft zum zeitgenössischen Techno (vgl. MA 48). Zudem weisen diverse Stücke der Band eine Ästhetik der Monotonie und Kälte auf und setzen sich damit einhergehend kritisch mit der fortschreitenden Technisierung und Digitalisierung der Gesellschaft auseinander. Auch dies stimmt mit der Botschaft und dem Thema von *Ausgehen* überein. Ähnlich verhält es sich auch mit der Band Einstürzende Neubauten. Hier ist es allerdings eine Ästhetik der (urbanen) Hässlichkeit, die sich besonders im Frühwerk der Berliner Noise- und Industrial-Band niederschlägt: Stücke wie *Kollaps*, *Seele brennt*, *Schmerzen hören*, *Draußen ist feindlich* oder *Stuhl in der Hölle* tragen dies bereits im Titel. Ebenso ist die Musik der Einstürzenden Neubauten explizit durch den Bruitismus⁴⁵ beeinflusst und steht somit nicht nur im Kontext des Kalten Krieges, sondern auch des Ersten Weltkrieges. Marković baut zudem das Stück *Die Explosion im Festspielhaus* (1996, vgl. MA 7) direkt zu Beginn in *Ausgehen* ein und spielt über den Inhalt erneut auf Exzess, über den Titel weiterhin auf die Zerstörung ziviler Einrichtungen und kultureller Institutionen an. Wenig später findet sich auch das Stück *Kein Bestandteil sein* (1987, vgl. MA 38). Erneut trägt der Text des Liedes die Botschaft von *Ausgehen* mit: »Will will kein Bestandteil sein

einander trennbar auf: Hier finden sich die für die Clubbing-Szene wichtigen DJ-Sets ebenso wieder wie die verschwimmende Wahrnehmung der Partyabende ab, die diese Sets begleiten.

44 Simonek: Remix, S. 181.

45 Mein Dank gilt an dieser Stelle Dominik Pensel für den Hinweis auf den Einfluss des Bruitismus auf die Einstürzenden Neubauten. Der Einfluss dieser vor allem italienischen, avantgardistischen Musikströmung der Zwischenkriegszeit wird nicht nur in der allgemeinen Ästhetik der Hässlichkeit oder der Verwendung zweckentfremdeter Alltagsgegenstände als Klangerzeuger deutlich, sondern manifestiert sich auch expliziter: Der Text des Liedes *Lets do it a dada* (2007) verweist nicht nur auf diverse Dadaisten, sondern auch auf die Futuristen Luigi Russolo und Filippo Tommaso Marinetti; das Musikvideo zu *Blume* (1993) zeigt diverse Gegenstände, die offensichtlich an Russolos *Intonarumori* angelehnt sind.

/ Kein Bestandteil sein / Nicht von dem was war – es war nichts / Nicht von dem was demnächst kommt / Nicht von nichts davon / Nicht von dem was ist, allemal nicht, nicht davon«. ⁴⁶ Berliner Noise und Düsseldorfer Elektro kollidieren im Folgenden auch mit der Musik der Hochkultur: Auch die Auszüge aus *Die Dreigroschenoper* (vgl. MA 86) von Kurt Weill und Bertolt Brecht (UA 1928) passen nicht so recht in die bisherige Klangkulisse. Doch auch diese Kollision bzw. Irritation löst sich schließlich auf: *Die Dreigroschenoper* vertont letztendlich Armut und Verzweiflung in einer zerrütteten Gesellschaft.

Direkt paradigmatisch für diesen Text ist hingegen *Hotel California* der amerikanischen Band Eagles. Hier sind es weniger Titel oder Ästhetik, sondern vor allem Text und Thema ⁴⁷ des Rock-Klassikers von 1977, die eine narrative Funktion in *Ausgehen* übernehmen: *Hotel California* thematisiert die zeitgenössischen exzessiven, zum Scheitern verurteilten Versuche, dem »American Dream« nachzujagen – also einer Chimäre, die den Verheißungen der Belgrader Nachkriegszeit durchweg ähnlich ist und die letztlich bloß zu ausweglosem Hedonismus führt:

Mirrors on the ceiling,
The pink champagne on ice
And she said, we are all just prisoners here, of our own device
And in the master's chambers
They gathered for the feast
They stab it with their steely knives
But they just can't kill the beast ⁴⁸

Auch die Oberflächlichkeit dieses Umfeldes und die Flucht in den Tanz, den Konsum und den Exzess, die letztlich nur eskapistisch motiviert ist, werden explizit angesprochen:

Her mind is Tiffany-twisted, she got the Mercedes Benz
She got a lot of pretty, pretty boys, that she calls friends
How they dance in the courtyard, sweet summer sweat
Some dance to remember, some dance to forget ⁴⁹

Dies ließe sich noch mit anderen Künstler:innen und Musikstücken in *Ausgehen* weiterführen. Das Konzept dieser Passagen wird aber bereits deutlich: Auch hier handelt es sich um mehrfach überlagerte »Störungen«. Markovičs Schreibweise nähert sich hier filmischen Techniken an: Sie inszeniert einerseits eine Klangkulisse, die von einer überladenen, ineinanderfließenden, monotonen Techno-Beschallung geprägt ist, die den eigentlichen Text überlagert und die Kommunikation von Inhalten stört und verunmöglicht. Andererseits wird diese Kulisse wiederum selbst durch Störungen unerwartet durchbrochen: Exzessives Feiern ist nicht imstande, die Tristesse, Kälte und Hässlichkeit des

46 Einstürzende Neubauten (Bargeld, Blixa/ Chung, Marc/ Chudy, Andrew/ Hacke, Alexander/ Strauß, Frank Martin): Kein Bestandteil sein, Hamburg: What's So Funny About... 1987, 00:25–01:28.

47 An dieser Stelle danke ich Angelica Staniloiu für den Hinweis auf die Textzeile.

48 Eagles (Felder, Don/ Frey, Glenn/ Henley, Don): *Hotel California*, New York: Asylum Records 1977, 03:28–03:54.

49 Eagles: *Hotel California*, 02:10–02:35.

Alltags zu übertönen; auch in der eskapistischen Manie brechen Realität und Depression immer wieder durch – »ein großer schwarzer Kater bäumt sich bis zur rosenverzierten Decke«⁵⁰ und der ›Flashback‹ durchbricht den Soundtrack.

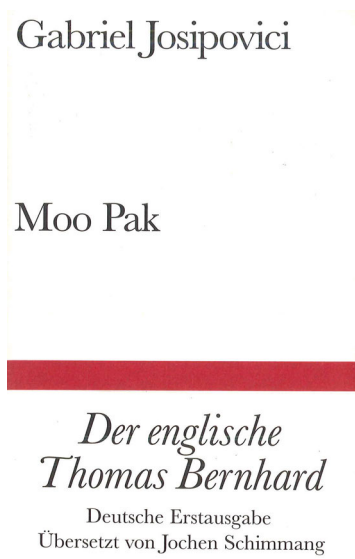
Die Voraussetzungen und Variablen mögen andere sein, doch wie bei Bernhard wird auch bei Marković eine ritualisierte, pervertierte Alltagshandlung zum Lebenskerker. Ob nun Isolation oder Exzess – mit Bernhards Kunstmaler Strauch gesprochen, ließe sich über die Österreichische Nachkriegszeit wie auch über Markovićs Bild der Belgrader Realität sagen: »Hier ist Arbeit und Armut und sonst nichts. Hier ist Aufhängen und In-den-Fluß-springen.« (F 163f.) Aus den intellektuellen, entspannt reflektierenden Flaneuren der Vorkriegszeit werden bei Bernhard ziellose Spazierengeher. Sie können sich im Angesichte der Vernichtung durch den Zweiten Weltkrieg nicht mehr dem nostalgischen Müßiggang hingeben, sondern rezitieren nur noch starre, leere Wort- und Gedankenhülsen. Die Kombination aus weiteren, ebenso grausamen Kriegen und daraus resultierender Armut mündet bei Markovićs Protagonisten in einer sprach- und orientierungslosen Fluchtbewegung in den Rausch. Die Manifestationen von Krieg und Trauma der Literatur bleiben so auch im Gewand der Popliteratur eingeschrieben. Im Falle von *Gehen* werden sie zwar – psychischen Prozessen analog – inhaltlich verdrängt und sprachlich überdeckt, bleiben in ihrer Manifestation aber noch nachspürbar. *Ausgehen* schichtet noch eine weitere Ebene der Verfremdung über Bernhards Versprachlichung des Traumas und versinnbildlicht so die stärkere Verdrängung. Der Popkultur kommt dabei eine paradoxe Sonderstellung zu: Wie die Hochkultur und Philosophie bei Bernhard bietet sie einerseits Bewältigungsstrategien, Orientierungsangebote und Identitätsentwürfe an. Bei Marković kollidieren die zumeist westlich orientierten Lebensentwürfe andererseits mit dem Anspruch auf eine eigene Kultur und Individualität. Diese werden wiederum durch die gesellschaftliche und finanzielle Situation verunmöglicht. Während sich die Verstörung bei Bernhard in zu starren Lebensentwürfen manifestiert, ist es bei Markovićs Protagonisten letztlich die vorgebliche Offenheit aller zur Verfügung stehenden Lebensentwürfe, die paradoxerweise zum traumatisch besetzten Lebenskerker wird.

Das Überdecken bietet also keine Heilung, sondern nur die oberflächliche Aussicht auf Besserung. Doch die permanente Wiederholung und Affirmation popkultureller Praktiken selbst wird zur Zwangshandlung, macht die Jugendlichen zu ständig Suchenden. Was bleibt, ist ein nur temporäres, unvollständiges Überlagern der Realität: Die Musik übertönt die Information – das Feiern als Lebenspraxis überlagert Lebensprobleme, Markovićs überbordender Eskapismus überlagert Bernhards monolithische Verzweiflung, ›Ausgehen‹ überlagert ›Gehen‹, Popkultur überlagert Hochkultur. Unter der bunten Pop-Fassade scheint jedoch die abgründige Realität auf allen Ebenen immer wieder durch.

1.3. Gabriel Josipovici: *Moo Pak* (1994)

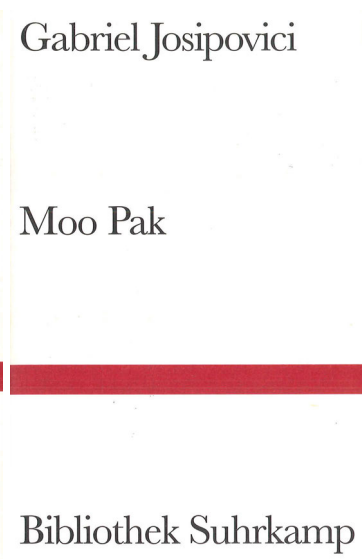
Markovićs *Ausgehen* ist nicht der erste Hypertext, für den Bernhards *Gehen* als Grundlage diente. Bereits 1994 erschien *Moo Pak* des britischen Autors Gabriel Josipovici bei Carnet Press, Manchester; 2010 erschien die deutsche Erstausgabe in der Bibliothek Suhrkamp. Wie bei Markovićs ›Remix‹ wird auch bei diesem Buch der Prätext paratextuell und materiell hervorgehoben: Eine zusätzlich Banderole präsentiert Josipovici als den ›englischen Thomas Bernhard‹ und überdeckt den eigentlichen Schutzumschlag (vgl. Abb. 7 und 8).

Abb. 7: *Moo Pak* mit Banderole



Gescannt, JM

Abb. 8: *Moo Pak* ohne Banderole



Gescannt, JM

Die Größe und der Schnitt der Schrift heben diese Attribution deutlicher hervor als den Titel, Autorennamen oder den Verlag. Das vermeintliche literarische Vorbild des