

Subito

Gegenwart in Rainald Goetz' *Heute Morgen*-Komplex

Niklas Schmitt



22 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 22



University
of Bamberg
Press

2017

Subito

Gegenwart in Rainald Goetz' *Heute Morgen*-Komplex

Niklas Schmitt

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Larissa Günther
Umschlagbild: © Felix Gerhard

© University of Bamberg Press Bamberg, 2017
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-529-1 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-530-7 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-504932
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irbo-50493>

Was ich zu wissen glaubte, darf jetzt nicht einmal HOFFNUNG heißen,
sondern steht nur als stinkendes Fräglein, und sogar als ein solchernes
Elend immer noch unerlaubt kühn, feige stinkend vor mir:
Bin ich endlich frei? Ist endlich alles eines, meine Arbeit?

RAINALD GOETZ

Inhalt

1	KOMM HER, STERNSCHNUPPE	9
1.1	Einleitung.....	9
1.2	»... – und kam mir in Zeitlupe entgegen«.....	13
2	AUTOR: NOW LET’S GO PARTY TILL DAWN	23
2.1	Welt: Heute Morgen.....	26
2.1.1	89/99.....	29
2.1.2	Nachtlebennacht: Techno/Körper/Kollektiv.....	61
2.2	Wahrheit: Weltwissensvermittlung	72
2.2.1	Zeitung.....	73
2.2.2	Fernsehen.....	75
2.3	Wahn: Wirklichkeitsreferentialität	80
2.3.1	Selbstinszenierung/Autorfunktion	81
2.3.2	Fiktionsfiktion/Wirklichkeitsreferenz.....	90
3	TEXT: 90s, NACHT, POP	99
3.1	Welt: Formphantasie	100
3.1.1	Erzählung/Montage/Collage.....	100
3.1.2	Theater/Leibhaftigkeit	110
3.1.3	Tagebuch/Zeitmitschrift	116
3.2	Wahrheit: Welt.....	122
4	LESER: UND ZU IHREM HERZEN SPRECHEN.....	133
4.1	Welt-Wahrheits-Wahn: Rezeption	135
5	LICHT.....	143

6	BIBLIOGRAPHIE	149
6.1	Quellen	149
6.2	Literatur	150

1 Komm her, Sternschnuppe

Er stand allein und kämpfte ehrlich
und schlug der Zeit die Fenster ein.
Nichts auf der Welt macht so gefährlich,
als tapfer und allein zu sein!

—Erich Kästner, Lessing

1.1 Einleitung

Ich schreibe hier die Arbeit über Gegenwart in Rainald Goetz' *Heute Morgen*-Zyklus. Heute ist Freitag, der siebzehnte September, kurz nach zehn, nein, zehn Uhr drei. Jetzt ist die Freundin weg, jetzt schreibe ich schnell die Arbeit. Es drängt, da ich durch Lähmung viel Zeit verloren habe, aber endlich hier zuende kommen will. Los gehts. Freitag, 17.9.17, Regentag, Bamberg. Anruf von Frau Bartl. Ich soll jetzt mal mit der PDF überkommen.

Nur das Gleichgewicht von Evidenz und Begeisterung kann uns gleichzeitig Zugang zur Emotion und zur Klarheit verschaffen. Bei einem so schlichten und zugleich mit Pathos belasteten Thema muss also, wie man einräumen wird, die gelehrte, klassische Dialektik vor eine bescheideneren Geisteshaltung weichen, die ebenso vom gesunden Menschenverstand wie vom Mitgefühl ausgeht.¹

So schreibt Albert Camus zu Beginn seines *Mythos des Sisyphos*, vom Selbstmord ausgehend, über die Frage nach dem Sinn des Lebens, der vielleicht selbst dann nicht zu finden ist, wenn das Handeln eines Menschen von dem bestimmt ist, was er für wahr hält, er also mit sich selbst in Einklang ist. »Wir müssen jene berücksichtigen, die fortgesetzt Fragen stellen und keine Schlüsse ziehen.«² Rainald

¹ CAMUS, ALBERT: Der Mythos des Sisyphos, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1999, S. 16.

² EBD., S. 19.

Goetz stellt diese Fragen unentwegt in seinen Texten. Und weil er niemandem einen Sinn anbieten will, den es ohnehin nicht gebe, fragt er erst gar nicht danach, sondern bloß, wie bereits in *Subito*, der Erzählung, mit der er sich beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 1983 zum ersten Mal einer breiten Öffentlichkeit präsentiert hat, nach dem Leben, »wo oben, wo unten ist und wie das Scheißleben geht«³; und bei seiner bisher letzten öffentlichen Äußerung, der Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2015: »Wie wollen wir leben?«⁴ Seine Antworten sind die Texte, die geschrieben sind »wie der heftig denkende Mensch lebt«⁵: »Irr, fanatisch, destruktiv, schreit die Schrift, böse, ideal und realistisch kaputt.«⁶ Doch lassen diese sich nicht auf den Hass, die Destruktivität und die »Delirien der Negativität«⁷ verkürzen. Denn all das ist kein Selbstzweck, sondern entsteht notwendig, wenn Goetz mit ›gesundem Menschenverstand‹ und ›Mitgefühl‹ versucht, eine Evidenz in der Welt zu finden, die sagen könnte, wo oben und wo unten ist, wenn er sich mit Begeisterung in das Soziale, die Arbeit und die Nacht stürzt, um dort herauszufinden, wie das, wie sein Leben geht, aber mit Dummheit, Unmenschlichkeit und Sinnlosigkeit konfrontiert wird. Dennoch, trotz dieser anhaltenden Erfahrung der Absurdität, steht hinter dem gesamten Schreiben von Rainald Goetz die bedingungslose Bejahung des Lebens, die sich in der Klarheit der Betrachtung der Welt und der emotionalen Beschreibung derselben eben oft in negativen Befunden ausdrückt. Wo Camus noch zwei philosophische Lösungen für den

³ GOETZ, RAINALD: *Hirn*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, S. 20. (Im Folgenden werden die Bücher nach Kürzel [siehe Quellen] und Seitenzahl zitiert; hier also: Hi 20.)

⁴ GOETZ, RAINALD: Diese gigantische Kaputtheit, in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/gigantische-kaputtheit-dankrede-von-rainald-goetz-13908995.html> (zuletzt abgerufen am 3.3.2017)

⁵ Hi 21.

⁶ GOETZ: *Gigantische Kaputtheit*.

⁷ GOETZ: *Gigantische Kaputtheit*.

Umgang mit der Absurdität des Lebens hat, »ein Ja und ein Nein«⁸, »Selbstmord oder Wiederherstellung«⁹, da zieht Rainald Goetz, als promovierter Arzt unter dem hippokratischem Eid stehend, per se die einzig mögliche, nämlich tautologische Begründung dafür, »Leben ist Lebensaufgabe, im Gegenteil, Lebensaufgabe Leben.«¹⁰ Und fast 30 Jahre später, in seiner bilanzierenden Büchnerpreisrede über die Herrlichkeit der Jugend und die Schwierigkeit des Alterns beantwortet er die Frage nach dem Leben folgendermaßen: »Wenn jemand fragt, wofür du stehst sag: für AMORE, Amore.«¹¹

Dafür steht Rainald Goetz und das Ich seiner Texte, wenn er die Menschen in ihrer Welt betrachtet, sich wundert, verstehen will und aus einer Ratlosigkeit dem gegenüber alles wahrnimmt, analysiert und beschreibt, ihr praktisches und evidentes Verhalten, die Gesamtheit ihrer Handlungen, die Folgen, die die Anwesenheit der Menschen im Leben anderer Menschen hervorruft wie die eigenen Empfindungen dabei.¹² Dieses Wechselverhältnis von Ich und Welt ist die Dichotomie der Schrift bei Rainald Goetz, die er in trauriger Klarheit in seiner Rede als vor 15 Jahren an die Welt verlorenen, bis dahin bestimmenden Maßstab seines Schreibens und Handelns bestimmt und auf dessen erneuter Suche er sich seitdem befinde.

Das Ich ist aus mir hinaus ausgewandert und in die Welt hinein, dort steht es mir fremd gegenüber, zum Verwechseln ähnlich den vielen anderen draußen, und kein noch so aufmerksames, dem Weltlich zugewandtes Fragen und Hören ergibt eine Antwort.¹³

⁸ CAMUS: Mythos, S. 19.

⁹ EBD., S. 23.

¹⁰ Hi 176.

¹¹ GOETZ: Gigantische Kaputtheit. Goetz zitiert mit diesem, am Schluss seiner Rede singend vorgetragenen Satz das Lied *Bologna* der Österreichischen Band Wanda.

¹² vgl. CAMUS: Mythos, S.23.

¹³ GOETZ: Gigantische Kaputtheit.

Handeln heißt bei Goetz auch immer Schreiben und Schreiben heißt Beschreiben und Verstehenwollen. Und ein Handeln kann nur in der Gegenwart stattfinden. Auf der Suche, nicht nach dem Sinn, aber nach der Funktionsweise des Lebens, der Menschen untereinander, die miteinander leben, im Großen der Gesellschaft, im Kleinen ihrer Gruppen wie im Kleinsten des Ich, versucht Goetz alle Erscheinungsformen und die Summe der Folgeerscheinungen in eine Ordnung zusammenzufassen und die Welt der Menschen nachzuzeichnen.¹⁴ Ich, Weltlich, Fragen und Hören sind dabei die Koordinaten seiner Praxis, dem praktischen Leben nahe zu kommen, während er so wenig wie möglich in das praktische Leben anderer eingreifen will, weder sinngebend noch moralisch bewertend.

Ich will keine Verantwortung, kein Ziel, keine Verpflichtung, keine Einflußnahme, keine direkte Wirkung, und am allerwenigsten mag ich jemanden anderen sagen, was er denken soll. Ich will die Leute im Grunde absolut in RUHE lassen. Ich will das alles nur in interne, autoaggressive und dort destruktiv konstruktive Prozesse umsetzen, das von den anderen in mir Ausgelöste.¹⁵

Sich selbst als Teil dieser Welt begreifen, nicht als außenstehender, sondern involvierter Beobachter, und dann diese Welt aufzeichnen, im Text wiederherzustellen und für andere aufzubereiten, also nachzuzeichnen: das ist die Praxis seiner Schrift. Und wo Handeln Gegenwart bedeutet und Schreiben Handeln ist, wird die Schrift gegenwärtig. Was bei anderen Schriftstellern gerne auseinanderdifferenziert wird, fällt bei Goetz in eins: Leben Werk Wirkung. Alles wird zu Text, das Leben des Autors, damit das Schreiben des Werks, das Werk selbst sowie die durch das Schreiben hergestellte Wirkung beim Leser – der Text wird also auch zum Leben erweckt. Und alles findet seinen Fluchtpunkt in der jeweiligen Gegenwart des Autors, aus der heraus

¹⁴ vgl. CAMUS: Mythos, S. 23.

¹⁵ Ab 568.

er seine Texte geschrieben hat. Wie genau Rainald Goetz das tut, soll diese Arbeit anhand seines in den 90er-Jahren entstandenen – wenigstens einmal ganz ausgeschriebenen – Zyklus *Heute morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe* dargestellt werden.

1.2 »... – und kam mir in Zeitlupe entgegen«

»Am Anfang war Klagenfurt«¹⁶ beginnt Rainer Kühn, wie viele andere Wissenschaftler und Kritiker auch, seinen Aufsatz über Rainald Goetz mit dem Klagenfurter Stirnschnitt. Nein, Klagenfurt war nicht der Anfang, wenn, dann war Klagenfurt das Ende eines langen Weges des Studenten der Alten Geschichte und Medizin zum Autor- und Text-Ich Rainald Goetz. Aber auch das ist noch zu einfach gedacht. Selbst mit seinem 1983 erschienenen Debütroman *Irre* sowie der öffentlichen Lesung der stark daran orientierten Erzählung *Subito* beim Ingeborg Bachmann-Preis 1983 in Klagenfurt ist Goetz zwar ins Blickfeld einer breiten Öffentlichkeit getreten, hat sein Schreibprogramm dabei aber eher wirr vorgestellt als sein Werk schon konsistent darauf aufzubauen. In die drei Phasen, die Lutz Hagedstedt im Schreiben von Rainald Goetz ausmacht, lassen sich die Texte bis zum Zyklus *Festung* nur relativ schwer einordnen. Es gibt den verneinenden Goetz der 80er, den affirmativen Goetz der 90er und den fast verschwundenen Goetz der Nullerjahre.¹⁷ Nun mögen die Bände *Irre*, *Krieg* und *Kontrolliert* zwar in einen Zusammenhang mit dem vernei-

¹⁶ KÜHN, RAINER: Bürgerliche Kunst und antipolitische Politik. Der »Subjektkultkarrierist« Rainald Goetz, in: *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, hrsg. von Walter Delabar u. a., Westdeutscher Verlag, Opladen 1993, S. 25.

¹⁷ vgl. HAGEDSTEDT, LUTZ: Avantgarde und Aktualität. Rainald Goetz' »Gelehrte Poesie«, in: *Alternde Avantgarden*, hrsg. von Alexander Pontzen und Heinz-Peter Preusser, Winter, Heidelberg 2011, S. 116.

nenden Goetz stehen, aber die geordnete Zeitmitschrift der Gegenwart, die Grundlage für diese Dreiteilung ist, hat seinen Ausdruck in einem bewusst gebauten Werkabschnitt erst ab *Festung* gefunden.

Diese Sichtweise erhält ihre Plausibilität durch mehrere Punkte, die auch belegen werden, warum es sinnvoll ist, die Behandlung der Gegenwart im Werk von Rainald Goetz beispielhaft an seinem in den 90er Jahren entstandenen Zyklus *Heute Morgen* zu untersuchen. Nimmt man die Werkeinteilung, wie Goetz sie eingangs jedes Buches präsentiert, ernst, bedeutet das zweierlei. Zum einen wird der Beginn bei *Irre* gesetzt, was andererseits heißt, dass frühere, im Gegensatz zu *Subito*, nicht wiederveröffentlichte Texte nicht in diesen speziellen, von Goetz festgelegten Werkzusammenhang aufgenommen worden sind. Dennoch lassen diese sich sinnvoll in eine Entwicklung einreihen, die im dritten *Irre*-Kapitel mündet. Die essayartigen Texte *Der macht seinen Weg*, *Reise durch das deutsche Feuilleton* und *Die Entdeckung des Arbeitens* behandeln die Zeit von kurz nach dem Abitur bis zum Praktikum in einer psychiatrischen Klinik. Sie behandeln eher innerlich diskursiv als erzählend die Fragen des Studenten nach Anpassung und Widerstand in persönlicher und politischer Hinsicht. Zwar spielt die Literatur als Gegenwelt bereits in diesen Texten eine herausragende Rolle, es werden jedoch noch keine Konsequenzen aus den angestellten Gedanken gezogen. Das performative Darstellen dieser im Autor entstehenden Widersprüche zwischen Ich und umgebender Welt kommt in diesen eher resümierend bekennenden Schriften eines jungen Studenten nicht zum Tragen. Dennoch lassen sich bereits Motive wie ausufernde Lektüren von Literatur und Zeitungen, Beschäftigung mit dem Terror des Deutschen Herbstes, Machtstrukturen in Klinik und Staat erkennen, die aber erst späterhin einer spezifischen Poetik untergeordnet und genutzt werden. Nicht nur formuliert, sondern performativ vollzogen

wird diese Poetik zum ersten Mal im dritten, nicht ohne Grund mit »Die Ordnung« überschriebenen Kapitel des Debüts vorgestellt.

Ich dachte wieder an Irre, wie Unseld mir damals, mit dem fertigen Manuskript, den dritten Teil ausreden wollte, der sich im Nachhinein als eine Art Programmschrift dieser von mir verfolgten Ästhetik herausgestellt hatte, ohne dass ich das damals wusste [...], und wie froh ich heute bin, dass ich dabei geblieben war, daran doch festzuhalten.¹⁸

So schreibt Rainald Goetz etwa 25 Jahre später in *loslabern* und macht damit auch die anhaltende Bedeutung dieses Kapitels für ihn deutlich. Denn nach einem Kapitel nahezu ohne Erzähler und einem Kapitel mit personalem Erzähler bedeutet dieses dritte Kapitel den eigentlichen Eintritt von Rainald Goetz in seine Literaturpraxis, die er erst wieder 2012 mit dem Roman *Johann Holtrop* verlassen sollte. Damit wird die Wende von einem Abschreiben der Welt hin zu einem Einschreiben in die Welt vollzogen,¹⁹ was nicht bloß auf der Textebene geschieht, sondern ebenso durch Benutzung verschiedener medialer Kanäle vorangetrieben wird. Die damit einhergehende signifikante Ähnlichkeit, fast Identität zwischen empirischem Autor Rainald Goetz und dem Text-Ich Rainald Goetz ist Teil der Poetik.

Dass auch Rainald Goetz vermeintlich selbst das Programmatische dieses Entstehens seiner Poetik erst im Nachhinein erkannt hat, wird auch an den wenig konsistent nebeneinanderstehenden Werken Anfang der 80er Jahre deutlich. Zwar hatte Goetz mit *Irre* sein Schreibverfahren einer Verschriftung seiner Gegenwart gefunden, jedoch hatte er seine Vergangenheit noch nicht aufgearbeitet. *Die Entdeckung des Arbeitens*, 1982 in Michael Rutschkys Band *Errungenschaften* erstveröffentlicht, ließ noch die Radikalität vermissen, mit

¹⁸ lo 30.

¹⁹ vgl. KREKNIN, INNOKENTIJ: Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz, in: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, hrsg. von Olaf Grabienski u. a., de Gruyter, Berlin/Boston 2011, S. 148.

der in *Irre* das Denken in Handlungen überführt wurde und damit den Eintritt in den Ort des Geistes, wie es heißt, ermöglicht hat. Ebenso wurden erst die Eindrücke des Deutschen Herbstes, wie sie den Hintergrund von *Der macht seinen Weg* gebildet haben, mit der entstandenen Poetik zwischen Ich, Welt und Zeit, in *Kontrolliert* adäquat dargestellt. Natürlich finden sich auch in *Hirn*, der ›Schriftzugabe‹ zur Theatertrilogie *Krieg*, programmatische Texte, in denen Goetz sich dezidiert mit gegenwärtigen Strömungen vor allem der Popkultur beschäftigt, allerdings wirkt dieser Band tatsächlich wie das, was er ist: eine ›Schriftzugabe‹. Von einer umfassenden, bewusst gebauten und literarischen Analyse der Gegenwart kann kaum die Rede sein.

Bis dahin ist das Schreiben Rainald Goetz' vor allem von einem Ausprobieren und Abarbeiten geprägt. Erst mit dem Zyklus *Festung* beginnt die akute Darstellung der Gegenwart. Darin folgt Goetz zum ersten Mal von Beginn an seiner entwickelten, in dieser Arbeit zu untersuchenden, Poetik einer Analyse und Herstellung der Gegenwart. Voraus ging, wie Goetz in *Abfall für alle* schreibt, die Entscheidung, das Leben im Schreiben nicht abzubrechen, sondern fortzusetzen, was ihm bis 1984 nicht klar gewesen sei.

Und zwar auf einem Lebenslevel, der Reife und ein Erwachsensein beinhaltet, ein Anerkennen des endgültig Nichtvorläufigen des Lebens, für das man sich entschieden hat, und die Einsicht in die von daher kommende Tragik von ALLEM.²⁰

Damit umschreibt er rückblickend abgeklärt die Jahre des ›verneinenden Goetz‹, wie Hagedstedt es formuliert hat. Ab diesem Zeitpunkt sind alle Werkabschnitte konsequent als zusammengehörige Abschnitte oder Zyklen organisiert, die jeweils ein Jahrzehnt umfassen. Aus diesem Grund wurden in *Kronos* – dem mit »Berichte« bezeichneten

²⁰ Ab 339.

neten Band des 1993 geschlossen in fünf Bänden erschienen Zyklus' *Festung* – auch ein Text aus *Hirn* sowie zwei im zeitlichem Umfeld von *Irre* erschienenen²¹, aber nicht in *Hirn* aufgenommenen, Texte in die Jahreschronik der 80er eingereiht. Man kann in der späten Wiederveröffentlichung von drei der insgesamt neun Essays eine gewisse Revision der bis dahin relativ ungeordneten Textorganisation und damit einen Neuanfang sehen. Auf diese Art ist *Kronos* der Versuch, nahezu jedes Jahr des vorangegangenen Jahrzehnts schriftlich und vor allem auch bildlich durch die jedem Text angefügten Dossiers zu erfassen. Der Gegenwartsbezug, der sich schon immer in den Texten Rainald Goetz' gezeigt hat, wird hier also zum ersten Mal formal ausgedrückt. Es scheint fast, als konnte sich Goetz erst, seit er seine Vergangenheit hinter sich gelassen hat, voll und ganz der Gegenwart widmen.

Dann kamen die 90er. »Und friedlich zog die Zeit uns zugeneigt dahin«²² heißt der letzte Satz des *Festung*-Zyklus', dessen letzte Beiträge bereits in das neue Jahrzehnt hineinragen. Es kam die politische und gesellschaftliche Wende, und diejenige vom ›verneinenden‹ zum ›affirmativen‹ Goetz und damit hin zu dem hier zu behandelnden Werkabschnitt *Heute Morgen*. Dieser kann aus mehreren Gründen mit einiger Berechtigung als beispielhaft, wenn auch nicht repräsentativ, für die Behandlung und Darstellung der Gegenwart im Werk Rainald Goetz' betrachtet werden. Positioniert zwischen den beiden anderen großen Abschnitten *Festung* und *Schlucht* verwendet er dort alle vorher wie nachher genutzten Formen, die stets den spezifischen medialen, sozialen und kulturellen Kontext der Zeit aufneh-

²¹ *Das Polizeirevier* und *Wir Kontrolle Welt* sind jeweils in den *Jahresberichten* 1982 und 1983 von Michael Rutschky erschienen, hätten also auch ohne weiteres in *Hirn* aufgenommen werden können.

²² Kro 401.

men, sich ihm anpassen und ihn gleichzeitig inhaltlich wie formal reflektieren.

Rave und *Dekonspiratione* sind längere erzählende Werke, vergleichbar mit den vorangegangenen und nachfolgenden Romanen *Irre*, *Kontrolliert* und *Johann Holtrop*. Das Theaterstück *Jeff Koons*, sein bis heute letztes Drama, steht in Tradition der Trilogien *Krieg* und *Festung*. Der Band *Celebration* vereint, neben Interviews mit oder von Goetz geführt, kürzere essayartige Texte, wie Goetz sie bereits mit *Hirn* und *Kronos* den anderen Zyklen beigelegt hat und worunter man auch mit gewissen Einschränkungen den Bericht *loslabern* zählen kann. Die Verbindung zwischen den ›maximalen Protokollen‹²³ hat Goetz selbst gezogen: »und dachte nach über meine drei Altäre im Neunjahresabstand: 1989, Abfall, Klage.«²⁴ Diese formale Ähnlichkeit bei gleichzeitiger inhaltlicher Anpassung an die jeweilige Zeit, ohne die Verfahren selbst aufzugeben, macht so einen formalen Vergleich möglich. Eine singuläre Betrachtung nur eines Jahrzehnts würde die äußeren Bedingungen, die zur formalen Anpassung geführt haben, ignorieren. Diese inhaltlich begründete formale Analyse lässt sich durch die werkimmanente Verschränkung dieser Ebenen wieder auf den Inhalt rückbeziehen. Stellt die »Formphantasie« den Beginn dar, wie Goetz es in seiner Poetikvorlesung ausführt,²⁵ so könnte man sagen, ist die Oberfläche ihre Vollendung, also das einfach Gemeinte des Geschriebenen. Es ist unerlässlich, auch die rein inhaltliche Seite der Texte zu erfassen. Sie ist nämlich auch Ausdruck der Poetik von Rainald Goetz, die sich stets an den gegenwärtigen Verhältnissen orientiert, ohne sich zu verleugnen. Daher muss jede Analyse der behandelten Themen von Goetz auch in die Analyse

²³ vgl. 19d 2.

²⁴ Kl 162.

²⁵ vgl. Ab 229

seiner Poetik und deren Frage nach Realismus und Sprache münden, die eben der Grund für die Oberflächenstruktur der Texte sind. Mögen die Inhalte nicht repräsentativ für das Werk von Goetz stehen, da er auf einen Rave textlich anders reagiert als auf die Wirtschaftskrise, so kann man aber an den veränderten Bedingungen die Verfahrensweise – die als Kontinuität im Werk durchaus als repräsentativ angesehen werden kann – schärfer herausarbeiten.

Zu dem ›einfach Gemeinten‹ gehört aber ebenso der Autor selbst, der sich in die Texte einschreibt, was, da auch dieses Einschreiben einer Poetik folgt, die Analyse des Inhalts weiter verkompliziert. Dieses Erzähler-Ich, das sich anhand von selbstreflexiven Passagen als Autor des vom Leser gerade gelesenen Buches ausweist, wird im biografischen Paratext als »Autor der Bücher...«²⁶ ausgewiesen und damit ebenso in die Tradition der bis dahin erschienenen Werke von Rainald Goetz eingereiht. Dieses Erzähler-Ich vereint dadurch das Kontinuum zwischen dem empirischen Autor, seiner Geschichte, sowie dem Dargestellten und der Form in sich und wird dem Leser als authentisches Bild des Autors in seiner Zeit präsentiert. Dieses Ich ist das Zentrum, das, so eine These dieser Arbeit, erst durch den Leser die Gegenwartspoetik der Texte von Goetz vervollständigt. ›Rainald Goetz‹ ist also die verschränkende Instanz von Form und Inhalt und erfüllt selbst die beiden Funktionen von empirischem Autor und literarischer Figur, er weist das Geschriebene gleichsam als authentisch wie literarisch aus. Das ist der zentrale Punkt der Gegenwartsherstellung bei Rainald Goetz. Denn er erfasst und beschreibt die Gegenwart nicht nur, sondern erzeugt sie durch eben diese ständige Durchwirkung der formalen Darstellung seiner Wahrnehmung beim Leser. Der Inhalt, die Zeitstrukturen, denen dieser in den Büchern untergeordnet ist, verorten bloß eine literarische Figur

²⁶ vgl. z. B. Ra

in einer den meisten Lesern als Vergangenheit bekannten Zeit. Dies erzeugt zwar eine exakte Verortung der Erzählungen in der Zeit, aber noch keine Gegenwart. Erst durch die Einschreibung des empirischen Autors einerseits in die Welt und andererseits in den Text, der auch davon wiederum berichtet, lädt er zu einer Identifikation ein, die den empirischen Autor mit der beschriebenen Zeit koppelt. Die formalen Verfahren dieser beiden vorangegangenen Schritte erzeugen den Eindruck einer Gegenwart, der dann vom Leser mit dem vorgestellten Inhalt erfüllt wird.

Damit sind bereits die drei Kapitel dieser Arbeit vorgegeben: Was schon als Leben, Werk und Wirkung bezeichnet wurde, aber besser mit Autor, Text und Leser getroffen ist. Dem zugrunde liegt die These, dass im Werk von Rainald Goetz drei Gegenwarten zusammenkommen, die sich in jedem Text mit unterschiedlicher Gewichtung herauslesen lassen. Die erste ist die empirische Gegenwart, sozusagen die Erfahrungsseite des Autors in der Welt. Diese Erfahrung wird in der Gegenwart des Schreibens eines Textes verschriftet, wozu das Schreiben als performativer Akt gesehen wird. Was vorher in direktem Weltkontakt erlebt wurde, wird nun in Weltabgewandtheit beschrieben. Die dritte Gegenwart ist letztlich die des Lesers, der durch die Gegenwart des Lesens an den beiden vorangegangenen Gegenwarten des Erlebens und Schreibens ebenso performativ durch das Lesen Anteil nimmt. Um das zu erreichen, muss der Autor seine Formen an die jeweils darzustellenden Themen anpassen, um den Leser nicht nur an einer vergangenen Gegenwart teilhaben zu lassen, sondern dem Leser beim Lesen die vergangene als neue Gegenwart entstehen zu lassen. Was im Text zusammenkommt, soll zur Analyse auseinanderdifferenziert werden. Im gewissen Sinn wird damit die angenommene Praxis der Textproduktion bei Rainald Goetz nachvollzogen.

Zuerst wird die inhaltliche Seite der Texte untersucht, ohne auf die Problematiken der Autorinszenierung einzugehen.²⁷ Daraufhin kann gefragt werden, welche Produktions- und Schreibverfahren Goetz verwendet, welches Poetik- und Realismuskonzept dahinter steht. Dabei folgen die einzelnen Kapitel in sich ebenso dieser Struktur einer abstrakt dargestellten Welt, der Wahrheit, die dem Zugriff auf die Welt zugrunde liegt sowie letztlich dem Wahn, diese auf eine bestimmte Art wahrgenommene Welt auch tatsächlich in einer Weise darstellen zu können, um sie erfahrbar zu machen. Im letzten Schritt werden diese beiden auseinanderdividierten, in der Leserrezption aber als gegenwartserzeugenden Text zusammenkommenden Aspekte, wieder zusammengeführt.

Dabei soll sich vor allem an den Primärtexten orientiert werden und auch nicht vor einer synoptischen Lesart zurückgeschreckt werden, die Goetz durch zahlreiche Verweise der inhaltlichen Kontinuitäten seiner Interessensgebiete möglich macht. Das resultiert jedoch auch aus praktischen Gründen, da die Forschung gerade zum *Heute Morgen*-Zyklus nicht gerade umfangreich ist, sich aber vieles, was über vor allem frühere Werke geschrieben worden ist mit Einschränkungen auf den hier behandelten Korpus vergleichend beziehen lässt.

Obwohl Goetz gerne als ›Chronist der Gegenwart‹ bezeichnet wird, fällt die Literatur zu diesem Thema doch erstaunlich gering aus. Hervorzuheben sind dabei vor allem die Beiträge von Eckhard Schumacher, Lutz Hagedstedt, Johannes Windrich sowie Innokentij Kreknin, die sich bisher am intensivsten, nicht nur mit der Gegenwart und Autorinszenierung bei Rainald Goetz, sondern vor allem mit

²⁷ Es soll also hypothetisch einmal angenommen werden, dass die Texte authentisch über das Leben von Rainald Goetz berichten. Da dies durchaus von ihm suggeriert wird, wird durch diese zugegeben naive Lesart ein beim Leser erzeugter Effekt des Textes zur Grundlage der wissenschaftlichen Analyse gemacht, die damit performativ en passant bereits auf das letzte Kapitel zur Rezeption verweist.

Heute Morgen beschäftigt haben. Doch soll diese Lage der Forschungsliteratur kein Hindernis darstellen. Denn ein gewichtiger Teil der hier zu leistenden Arbeit besteht darin, die bisher meist durchaus richtig, so besonders im Fall der Aufgezählten, aber doch ein wenig unvollständig herausgearbeiteten Aspekte im Werk von Goetz aufzunehmen und nach ihrer spezifischen Gegenwärtigkeit zu fragen, ohne die dem auf den ersten Blick widersprechenden Passagen außen vor zu lassen. Betrachtet man dieses nämlich in seiner Gänze als dezidiert gegenwärtiges, so muss für das darin formal wie inhaltlich Vorkommende die gleiche Auswahl gelten, wie das Ich sie bereits in *Irre* getroffen hat: »ALLES geht mich an, ALLES.«²⁸

So steht Rainald Goetz und sein Werk alleine gegen die Zeit, in der er lebt und gegen die er vorgeht, die er verehrt, liebend wie hasend. »Man muß sich Sowieso als einen glücklichen Menschen vorstellen«²⁹, heißt es am Anfang seines ersten Buchs der Technojahre, *Rave*, und gemeint ist damit auch, trotz alledem: Man muss sich sowieso als einen glücklichen Menschen vorstellen.

²⁸ Ir 259.

²⁹ Ra 17.

War der im Januar 1990 veröffentlichte Jahresrückblick zum Jahr 1989 von Rainald Goetz noch *Angst* überschrieben, und drückt der erste, 10 Monate später ebenfalls in Spex veröffentlichte Text *Soziale Praxis* im zitierten Motto »sing mir von Liebe und Glück«³⁰ noch eine gewisse Sehnsucht aus, so erscheint der erste Satz der Erzählung zum Jahr 1991 *Ästhetisches System* als Erfüllung, wenn es dort heißt: »Hier kommt die Geschichte eines rundum glücklichen Jahres.«³¹ Das war zumindest die Empfindung von Rainald Goetz Ende der 80er Jahre nach Entdeckung von Acid House und den ersten, in England entstandenen Raves, was dann in den Folgejahren unter dem Überbegriff Techno zusammengefasst werden sollte. In lakonischem Pathos fasst er diesen Moment mit einer Anspielung auf Dante in Worte: »Incipit vita nova.«³² Damit war die Ausrichtung der weiteren Verschriftung seiner Gegenwart vorgegeben und der Auftrag wurde ebenso eindeutig formuliert: »Müßte doch endlich mal wer machen vielleicht, könnte ja vielleicht mal einer schreiben, den geilen Realreißer aus der Technowelt. Drogen, Sex, Musik; Party, Liebe, Plattenladen; Club, Klamotten, Internationalität.«³³ Wenn auch, wie er später noch schreiben sollte, sich dieses Glücksempfinden kaum über die Jahre halten konnte. Es hält jeweils nur eine Nacht und die Erlösung bringt immer die nächste Nacht. Doch gab es für Rainald Goetz mehr in den 90ern als nur das Nachtleben.

Die Entwicklung hat nicht bloß auf der thematischen Oberfläche stattgefunden, wie Johannes Windrich deutlich macht. Er sieht den

³⁰ Kro 333.

³¹ Kro 367.

³² Kro 265.

³³ Kro 386.

Gegensatz zum verneinenden Goetz im affirmativen Goetz der 90er, in dessen veränderter Beziehung zum Körper, dem eigenen wie fremden, dessen verändertem Blick auf Politik und Gesellschaft sowie die Veränderung des Begriffs von Subjektivität.³⁴ War der Körper, der Staat bzw. die Politik und Gesellschaft in den 80er Jahren vor allem mit der Möglichkeit von Verletzung und Vernichtung assoziiert und das inszenierte Selbstbild vor allem von einem Hass geprägt, der sich nach außen richtete, versuche Goetz nun, »die Energie zu kanalisieren und auf argumentative Beziehungen innerhalb seiner Texte umzulenken.«³⁵ Die philosophische Grundlage dieser Bereiche bilden die Theorieangebote des Soziologen Niklas Luhmann, der, so erläutert Windrich plausibel, für Goetz an die Stelle von Hegel getreten ist, womit ein verengtes subjektphilosophisches Denkmuster einer höheren Offenheit gewichen sei.³⁶ »Die Tendenz, die Haß-Energie, von der Innen/Außen-Differenz abzuziehen, gehört eindeutig in die Neunziger Jahre. Erst in dieser Phase lockerte sich die Koppelung von Intensität und Außenseitertum.«³⁷ Was nun wiederum nicht heißt, Goetz hätte seine Haltung in diesen, sich weiter durch sein Werk ziehenden Themen gänzlich geändert. Nur seine philosophische Herangehensweise an die sich ihm stellenden Probleme erhielt eine andere Ausgangsposition, womit sich letztlich auch die ästhetische Darstellung seiner Befunde änderte. Das zeigt sich an der ihm oft vorgeworfenen Apologie von Techno, einhergehend mit der positiven Konnotation des Körpers. Kreknin sieht den Einfluss Luhmanns darüber hinaus noch in der Übertragung von dessen Denkfigur der Latenz, die den Übergang von einer Beobachtungsinstanz zur nächs-

³⁴ vgl. WINDRICH, JOHANNES: *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, Wilhelm Fink, München 2007, S. 57, 59, 62.

³⁵ EBD. S. 63.

³⁶ vgl. EBD. S. 66.

³⁷ EBD. S. 64.

ten betont. »Die Latenz bietet analog dazu ein Modell des Übergangs von Welt und Text und weist dem Autor als Zwischeninstanz eine spezifische Position zu – ein Umstand, der bei der Poetik von *Heute Morgen* wie schon beim Klagenfurt-»Subito«-Irre-Komplex von entscheidender Wichtigkeit ist.«³⁸ So fände die Geschichte der Gegenwart durch den Autor ihren Weg in den medialen Raum und letztlich zum Leser. Die dazu notwendige Offenheit lässt sich auch strukturell nachweisen, wie Windrich betont. Goetz Mittel der Welterfassung ist

nicht Konzentration, wie noch bei Festung, am extremsten natürlich bei Kontrolliert, sondern Expansion, Teilung, Explosion. Bits and Pieces. Parts and – [...] private parts. Die ja diesmal endlich auch.³⁹

Nicht alle Facetten eines Themas sollten beschrieben werden, sondern viele mögliche Wege und Verzweigungen sollten aufgezeigt werden, ohne alle zu Ende zu gehen.⁴⁰

Dazu gehört dann zum einen das Tagbuch über die Arbeitsseite des Lebens, wie es im Klappentext zu *Dekonspiratione* heißt, aber auch die Kunst und, wie stets bei Goetz, die Gesellschaft, zu der er sich als Einzelner positioniert, um vor allem die Differenz zwischen sich und der sozialen Gruppe, in der er sich jeweils bewegt, in seinen Texten herauszuarbeiten, ohne sie lösen zu wollen. Der in diesen Jahren entstandene Zyklus versucht, all diese auf verschiedenen Ebenen und Kanälen stattfindenden Einflüsse in verschiedener Form darzustellen. Wie Petra Gropp schreibt, hat Goetz in den 90ern die theatrale Rahmung, wie er sie etwa bei seinem Auftritt beim Ingeborg Bachmann-Wettbewerb oder auch bei der großen Medienmitschrift 1989 benutzt und bedient, überschritten und in eine lebensexperimentelle Perfor-

³⁸ KREKNIN, INNOKENTIJ: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, de Gruyter, Berlin, Boston 2014, S. 188.

³⁹ Ab 114.

⁴⁰ vgl. WINDRICH: Technotheater, S. 68.

mance überführt, die zulässt, dass die Popkultur und ihre daraus resultierenden lebenspraktischen Effekte das Leben und Denken bestimmen.⁴¹ Zum ersten Mal verfolgt Goetz von Beginn an einen Plan, nach dem er versucht, das Jahrzehnt als Untersuchungsgegenstand zu erfassen. »Im Unterschied zu ›Festung‹, wo ich von den Stücken ausgegangen bin, von einem Einzelteil also, bin ich diesmal, bei ›Heute Morgen‹, vom Ganzen ausgegangen.«⁴² Aber wie definiert sich dieses Ganze, fragt sich Goetz in *Abfall für alle*. »Das kann ich komischerweise gar nicht richtig erkennen. Es ist eben die Gegenwart, deren Ganzes, das Ganze der Gegenwart. Was ich, verteilt auf einzelne Teile, sprechen lassen will, zum Sprechen bringen will.«⁴³ Wie, ist aber erst einmal zu fragen, finden die Entwicklungen in den einzelnen Textformen ihre Entsprechung?

2.1 Welt: Heute Morgen

Der *Heute Morgen*-Zyklus besteht aus fünf Hauptwerken, die von zwei davor und danach veröffentlichten, Bänden eingerahmt werden. Zu Beginn, fast programmatisch, *Mix, Cuts & Scratches*, das gemeinsam mit dem DJ Westbam entstanden ist. In Texten und Gesprächen mit Rainald Goetz geht es, wie es im Klappentext heißt, »um die Kunst, die Arbeit, die Praxis, die Musik, das Leben des DJ. Gedanken, Anekdoten, Aufgesprochenes, Gefundenes und Ausgedachtes.«⁴⁴ Also um genau jene Themen, die auch für die Arbeit Goetz' in diesen Jahren bestimmend sind. Der abschließende Band *Jahrzehnt der schö-*

⁴¹ vgl. GROPP, PETRA: »Ich/Goetz/Raspe/Dichter«. Medienästhetische Verkörperungsformen der Autorfigur Rainald Goetz, in: Schriftsteller-Inszenierungen, hrsg. von Gunter E. Grimm und Christian Schärf, Aisthesis, Bielefeld 2008, S. 243.

⁴² Ja 149.

⁴³ Ab 114.

⁴⁴ Mi.

nen *Frauen* enthält vor allem um die Jahrtausendwende für das von mehreren Autoren betriebene Internetprojekt *am pool* entstandene Taggedichte sowie Interviews zu *Heute Morgen*. Dabei sind auch die Interviews, wie alle anderen Textformen nicht in bestimmter Art hierarchisch geordnet zu betrachten, denn für Goetz ist jede Äußerung »gleich wichtig wie die heiligste Zeile in einem poetischen Werk.«⁴⁵ So sind auch die vorgeschlagenen Versuche, *Dekonspiratione* als Nahtstelle⁴⁶ zwischen Theorie und Praxis zu deuten und *Abfall für alle* als Zentrum⁴⁷ eine Metaposition zu- oder gar als »Herzstück« des ganzen Zyklus' auszuweisen,⁴⁸ nicht plausibel zu machen. Wie schon geschrieben, ist Goetz von der Gesamtidee aus der Folge einzelner Fokussierungen ausgegangen:

[I]ch fokussiere zuerst auf ›Rave‹, die Nacht; dann auf die Kunst, ›Jeff Koons‹; ich fokussiere auf den Ich-Roman des Alltag, ›Abfall‹; schließlich auf die Tag-Realität des Schreibens als Beruf, in fünf verschiedenen Alters- und Lebensabschnitten, das jetzt fertige Buch ›Dekonspiratione‹. Aber dann gibt es für mein Empfinden keine Rangunterschiede.⁴⁹

Dennoch sind die einzelnen Bücher, in der Aufzählung fehlt noch der Band *Celebration*, nicht in der chronologischen Reihenfolge ihrer

⁴⁵ Ja 149. Dennoch sei auf die veränderte Selbstdarstellung und damit die Wichtigkeit der Aufnahme von Interviews in die Bände hingewiesen. Sind, wie Kreknin schreibt, bis 1995 nur zwei Interviews mit Goetz nachgewiesen, so hat er bis 2001 15 gegeben oder geführt, die er unter seinem Namen wiederveröffentlicht hat. Dazu weiter: »War die Konfiguration dieser Texte vordem durch die Publikation in nicht-fiktionalen Periodika dominiert, so erhält sie durch diesen Schritt eine Remodulation und wird in den Werkkontext von *Heute Morgen* integriert.« KREKNIN: Poetiken, S. 197.

⁴⁶ vgl. STRICKER, ACHIM: Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik, Winter, Heidelberg 2007, S. 288.

⁴⁷ vgl. SCHUMACHER, ECKHARD: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, S. 115.

⁴⁸ vgl. JÜRGENSEN, CHRISTOPH: Ins Netz gegangen. Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst, in: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, hrsg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, Winter, Heidelberg 2011, S. 413.

⁴⁹ Ja 149.

Veröffentlichung organisiert, denn das Ziel des Zyklus ist ein anderes, wie Goetz in *Abfall für alle* beschreibt:

Ich erklärte dann, es geht nicht um ein einzelnes Buch, es geht um eine Mixtur verschiedener Textformen, um mehrere verschiedenartige Bücher, um deren Kombination unter dem einen Hauptnenner Gegenwart.⁵⁰

Den beiden 1998 veröffentlichten Büchern *Rave* und *Jeff Koons* folgt die im Jahr 2000 als letztes veröffentlichte Erzählung *Dekonspiratione*. Den Abschluss bilden dann die Bücher der Wiederveröffentlichung von einerseits ›Texten und Bildern zur Nacht‹, die in sporadisch in den vorangegangenen Jahren in unterschiedlichen Organen veröffentlicht wurden, *Celebration*, sowie das 1998 jeden Tag weitergeführte Internettagebuch *Abfall für alle*. Und dennoch ist auch diese Reihenfolge irreführend. In einem Schaubild hat Rainald Goetz skizziert, wie die einzelnen Texte zueinander stehen,⁵¹ und dazu in *Abfall* notiert: »Skizze des Modells des Atoms eines Ich in der Welt, eines, das in dem Fall Schreiber ist, natürlich seines Geistes.«⁵² Im Zentrum befindet sich der Asterisk, der auch alle Rückseiten der Bände zielt, um den herum in einem inneren Kreis die einzelnen Titel aufgeführt sind, die wiederum umgeben sind von den Begriffen Leben, Sinn, Praxis, Beruf, Geschichte, Sprache, Glück und Alltag. Womit zum einen die Gleichwertigkeit der Einflüsse auf das in der Mitte sich befindende Ich deutlich wird, aber auch, dass dieses Ich eben keine außenstehende Beobachterrolle zur Gegenwart einnimmt, sondern sich unter Einfluss dieser befindet.

⁵⁰ Ab 654.

⁵¹ vgl. SCHMIDT-MAAß, CHRISTOPH: Wortorte des Gegenwärtigen. Strukturelle Referenzen auf Brinkmann und Fichte in Rainald Goetz' *Heute Morgen*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, hrsg. von Lothar Blum und Heinz Rölleke, Jg. 58, Bd. 1, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2008, S. 140.

⁵² Ab 161.

Der Witz ist vielleicht, daß genau das schon der Fehler ist: sich als Beobachter der Gegenwart zu sehen. Daß das genau der Unterschied zur Vergangenheit wäre: daß man die nur beobachten kann, die Gegenwart aber selber nur sein kann, leben muß. Und daß das das Anstrengende und Schwierige ist, die Zeit mehr oder weniger einfach durch sich durch zu lassen. [...] Die Gegenwart ist ein Zerstörungs- und Erschöpfungsvorgang in einem, dem man ausgeliefert ist, sich hingibt, der man dadurch WIRD.⁵³

Unter diesem Ich-Atom, das sozusagen jede durch sich selbst hergestellte Gegenwärtigkeit an sich selbst wiederum erfährt, steht die Absage an jede Hierarchisierung und Kategorisierung: »Alle Ordnung ist wahnhaft.«⁵⁴ Dennoch kann man die notwendige Reihenfolge, der jede Schrift wie damit auch dieser Zyklus, der treffender als Komplex bezeichnet ist, durchaus ernst nehmen, während man, wie folgend, einmal die einzelnen Aspekte dieser Gegenwart untersucht, dessen Teil der Autor ist und die er dann doch in eine die Jahre zwischen 1989 und 1999 repräsentierenden Ordnung gebracht hat.

2.1.1 89/99

»Jede Nacht wird neu die erste Nachtlebennacht geboren. Da zerfetzte mich das in mir explodierende Glück.«⁵⁵ Der Satz stammt nicht aus, wie man erwarten könnte, der Nachtlebenerzählung *Rave*, sondern aus der bereits 1984 in Spex veröffentlichten Erzählung *Fleisch*, und formuliert dort das Gefühl, das Goetz in *Rave* versucht darzustellen. Auch entgegen anderer Interpretationen, die in der Erzählung eine reine Gegenwartsdarstellung sehen, ist *Rave* sich neben dieser Gegenwart, die durchaus konstituierend ist, auch der Geschichte der Vergangenheit bewusst. So wird Wolli, der in *Ästhetisches System* den

⁵³ Ab 93.

⁵⁴ Ab 159.

⁵⁵ Hi 105.

»Realreißer aus der Technowelt«⁵⁶ gefordert hatte, am Ende, vor dem Unterkapitel »Ästhetische Theorie«, die gerade erzählte Erzählung als das Eingeforderte präsentieren: »Die Geschichte mit dem Finsterniskern und dem bösen Held, mit der total geschlossenen Handlung, der Zeitgestalt des absoluten Präsens, und wie toll das alles wird.«⁵⁷ Damit wird das Gesamte in direkter Nachfolge zum *Festung*-Zyklus positioniert. Was Ende der 80er Jahre im Freundeskreis entstanden ist, hat sich ins Negative verkehrt, wovon der erwähnte Finsterniskern berichten wird. Dieser bildet das Gegengewicht zur Zeitgestalt des absoluten Präsens, die in jeder neuen Nachtlebennacht entsteht. Durch das immer wieder neue Ansetzen wird die Vergangenheit für nichtig erklärt. »Immer ohne damals, jeder neue Baß.«⁵⁸ Davon handelt *Rave*, von dem Glück, das der ständige Neuanfang bedeutet.

Die 1988 entstandene House-Szene hat sich Anfang der 90er Jahre von einer Subkultur zu einem breiten Musikkultur-Phänomen entwickelt. »Rave war die Fortsetzung der Tanzeuphorie von Acid House und dem Summer Of Love. Rave stand für eine neue Musik, eine neue Jugendkultur und eine neue Form von Parties und Clubabenden.«⁵⁹ Anfang der 90er Jahre wurden Raves zu Massenveranstaltungen⁶⁰ und die Musik prägend für die Jugendkultur.⁶¹ Diese Veränderung in der Musik- und Clubkultur machte es für Goetz überhaupt erst notwendig, sich weiterhin und intensiver damit zu beschäftigen

⁵⁶ Kro 386.

⁵⁷ Ra 261.

⁵⁸ Ra 21.

⁵⁹ POSCHARDT, ULF: DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1997, S. 296.

⁶⁰ »1989 zogen gerade 200 Leute zu House-Musik durch die Innenstadt von Berlin, ein Jahr später waren es schon 2000, 1991 5000, 1992 15 000, und 1993 wurde die Menge der Raver auf zirka 25 000 geschätzt. [...] 1994 fanden sich 100 000, 1995 über 200 000, 1996 über 700 000 und 1997 schließlich 1 Million Raver in Berlin zusammen.« EBD., S. 337.

⁶¹ vgl. EBD., S. 299.

und durch die Bücher der 90er Jahre die Entwicklung der Subkultur zum Massenphänomen zu untersuchen. »Alles, was man weiß, vergessen. Immer neu loslegen wie neu.«⁶² Das zuvor Geschriebene hatte keine Geltung mehr. Zwar galt die Begeisterung noch immer ungebrochen der Musik, wie sie in *Drei Tage* erstmals beschrieben wurde, aber die sozialen Resultate veränderten sich. Schließlich meint Goetz mit Pop nicht bloß die Musik, »sondern vor allem die soziale Praxis, die mit der Popmusik kurzgeschlossen ist: Konzerte, Clubs und Parties.«⁶³ *Rave* stellt nun den Versuch dar, diese aus der Musik geborene ›Raving Society‹, wie sie Jürgen Laarmann, damals Herausgeber der Szenezeitschrift *Frontpage*, ausrief, adäquat darzustellen. Es geht demnach darum das, was als »unnacherzählbar« und »in Szenen und Bildern nicht erinnerbar, seltsamerweise, nicht wirklich rekonstruierbar« bezeichnete »real Monumentale des Politischen, die Offenheit der Zukunft eines ganz bestimmten einzelnen Lebens in seinem Ausgeliefertsein an Zufälle, Utopien und die vielen kleinen realpolitischen Entscheidungen zur aktuellen privaten Politik der Lebenspraxis«⁶⁴ doch darzustellen. Es scheint, als hätte sich Goetz dafür einige Jahre in dieser Szene aufhalten müssen, um dieses Unterfangen auch sprachlich bewältigen zu können. Denn die wichtigen ihn umgebenden Figuren – Westbam, DJ Hell, Olaf, Woody, Sven Väth und Wolli – tauchen schon früher auf. Wurde ihr Handwerk zuerst recht simpel gefeiert, so versucht Goetz später, »das Wesen des DJs und seiner Arbeit zu ergründen.«⁶⁵

Rave ist, wie alle größeren Erzählwerke von Goetz, in drei Kapitel geteilt. Eine stringente Handlung ist nicht auszumachen, wird sogar explizit abgelehnt. Das Ich und Wolli sitzen zusammen am Computer

⁶² Hi 56.

⁶³ POSCHARDT: DJ, S. 316.

⁶⁴ Ra 220.

⁶⁵ EBD., S. 320.

und denken über einen Film nach, der ihr Leben darstellen soll, scheitern aber immer an den Drogen und der Handlung, die es nicht gab: »Das war ja der Witz.«⁶⁶ Das erste Kapitel spielt in einer Nacht in einem Club, ist immer wieder von Reflexionen, Gedanken und Erinnerungen des Ichs durchzogen. Die ›Zeitgestalt des absoluten Präsens‹ zeigt sich vor allem durch Zeitlosigkeit. Die Frage nach der Uhrzeit wird nicht beantwortet,⁶⁷ da auch den Protagonisten jegliches Zeitgefühl verloren gegangen ist und selbst eine relative Angabe nicht mehr möglich ist, wenn etwas »Minuten später, Stunden früher«⁶⁸ stattfindet oder jemand sagt: »Das sind ja alles Entwicklungen der letzten Minuten, vielleicht sogar Sekunden.«⁶⁹ Oder das Ich sich auch mal ganz konkret fragt, ob »meine Zeitwahrnehmung eventuell extrem aus den Fugen ist?«⁷⁰ Die einzelnen, für sich genommen wenig bedeutenden Begebenheiten zwischen dem Ich und anderen Personen, stehen zwar unverbunden nebeneinander, verweisen aber immer wieder aufeinander, sodass eher der Eindruck eines einzigen Moments entsteht, an dem viele Einzelhandlungen zusammenkommen. Personen, Orte, Musik, Zeit, alles ist in diesem ersten Kapitel relativ aufeinander bezogen. ›Jetzt‹, ›dann‹ folgte dieses, ›plötzlich‹ jenes, man geht hinter zum DJ oder vor zur Bar, das meiste ist ›toll‹ oder ›schön‹. »Dann kam die Frau von vorhin vom Klo zurück, und wir gingen zu dritt zur Bar und tranken Aversa.«⁷¹ – »Dann gingen wir wieder rauf, erstmal an die vordere Bar, zu Susi, zum Aversa trinken.«⁷² Die Minimalhandlungen wiederholen sich, werden durch

⁶⁶ Ra 23.

⁶⁷ vgl. Ra 20, 31, 199.

⁶⁸ Ra 75.

⁶⁹ Ra 59.

⁷⁰ Ra 157.

⁷¹ Ra 25.

⁷² Ra 39.

ähnliche Strukturen aufeinander bezogen. Ähnlich wie beim Avernatrinken, wird die Filmidee der »Schütte-Saga«⁷³ häufiger erwähnt, die dann am Ende in die schon in einen größeren Zusammenhang gesetzte Umsetzung des Buches *Rave* mündet, aber auch mal als »Techno-Comic«⁷⁴ bezeichnet wird und damit eine Möglichkeit der Interpretation der relativ unverbunden nebeneinanderstehenden Episoden anbietet. In die gleiche Richtung der Abgrenzung der geschilderten Gegenwart dieser neuen Art des Nachtlebens von derjenigen in *Kronos* geschilderten, unter Beibehaltung des Personals zielt der Verweis auf Hunter S. Thompsons *New Journalism/Gonzo-Reportage*⁷⁵ *Angst und Schrecken in Las Vegas*. Wurde früher eine eindeutige Identifikation behauptet – »Dr. Roul Duke und sein Anwalt sitzen im geschlossenen Wagen. [...] Duke bin ich, mein Anwalt ist Volker«⁷⁶ –, so werden durch eine offensichtlich falsche Namenszuweisung die neuen Verhältnisse als verschoben dargestellt: »Was uns zusammenhielt, so Thompsons Anwalt Duke, waren die Drogen.«⁷⁷ Bezog sich die Referenz zuvor allein auf die fiktionalisierten Figuren des Buchs, wird hier das Alter Ego Thompsons als Anwalt desselben vorgestellt, also eine fiktive Figur tritt in dieser Vorstellung für den empirischen Autor ein.

⁷³ Ra 17.

⁷⁴ Ra 23.

⁷⁵ Eine vielleicht nicht ganz unbewusst gewählte Referenz. In einem Brief an Tom Wolfe erläutert Thompson seine ideale Form des Journalismus, die durchaus an das »wahre Abschreiben der Welt« von Goetz erinnert: »Perfekt wäre es, ich würde von einer Recherche zurückkommen, dem Redakteur nur mein Notizbuch schicken, und der würde es, so wie es ist, unangetastet, dem Drucker übergeben.« Und weiter lehnt er jede Trennung von Fakt und Fiktion ab: »Sonst werden am Ende die kleinen grauen Schwanzlutscher, die das Geschehen dominieren, eine Linie zwischen Journalismus und Fiktion ziehen.« THOMPSON, HUNTER S.: *Die Odyssee eines Outlaw-Journalisten. Gonzo-Briefe 1958-1976*, Edition Tiamat, Berlin 2015, S. 462 und 463.

⁷⁶ Kro 375.

⁷⁷ Ra 26.

In ähnlicher Weise kann man die verschiedenen Figurationen Goetz' sehen. Wie auch schon in *Irre* spaltet sich der empirische Autor in mehrere Figuren, hier jedoch ganz bewusst in Personifikationen verschiedener Charaktereigenschaften und weniger, um einen möglichen Identitätsverlust darzustellen. Ähnlich geht Goetz später auch in *Klage* und *loslabern* vor, wenn er die Figuren Höllor, Bösor oder Nervösor an seiner statt auftreten lässt. So können auch in *Rave* die einzelnen Namen Schütte, Wirr und Dark mit dem Erzähler-Ich in Verbindung gebracht werden, das einige Male mit Rainald angesprochen⁷⁸ und sogar als »der Typ, der Irre geschrieben hat«⁷⁹ beschrieben wird.

Der Erzähler in *Rave* ist trotz der eigenen Spaltfigur ›Wirr‹ immer wieder als die Figur des Autors ›Rainald Goetz‹ mitsamt dem Anschluss an seine außertextuelle Rolle als Träger der Autorfunktion erkennbar, wobei das Notizbuch und die Praxis des Notierens der erlebten Gegebenheiten und Gespräche erneut als Insignien des Autors erscheinen und immer wieder thematisiert werden.⁸⁰

Durch diese Art der Persönlichkeitsdifferenzierung werde eben keinem Subjektverlust Ausdruck verliehen, wie man es unter Umständen für die früheren Texten deuten könnte, sondern im Gegenteil bekomme die Autorfigur ›Rainald Goetz‹, der an einigen Stellen als übergeordnete und ordnende Erzählinstanz in Erscheinung tritt, eine stärkere und konsistentere Kontur verliehen, »ohne dabei jedoch ihre hybride Anlage in der Poetik aufzugeben.«⁸¹

Diese Figurationen stehen untereinander in Kontakt, repräsentieren so ein Denken und Abwägen von Möglichkeiten, ein Zureden zu Handlungen und letztlich die verschiedenen Wahrnehmungen, die der Erzähler zwischen Musik und Menschen macht. »Ein Joint ging

⁷⁸ Ra 29, 59, 70, 132, 159.

⁷⁹ Ra 218.

⁸⁰ KREKNIN: S. 211.

⁸¹ KREKNIN: S. 194.

rum, ich schaute mich um. Ich hörte was. Wirr bewegte den Kopf. [...] Dark hatte eine Zigarettenschachtel in der Hand.« Und dann, als es ans Trinken geht, die Frage, wo Wirr wäre.⁸² Schumacher sieht darin Figurationen der narrativen Instanz, »die sich über Verschiebungen und Überblendungen mit anderen Figuren als Alter Ego des Autors präsentiert – ohne dabei den empirischen Autor, den Schriftsteller Rainald Goetz, einfach so repräsentieren zu können.«⁸³ Und doch befindet dieser sich zwischen zahlreichen anderen Figuren, die eine – freilich nicht identische, empirische – Entsprechung in der Welt haben: Etwa die DJs Westbam, Sven Väth und Hell, die Journalisten Moritz von Uslar, Ulf Poschardt oder Jürgen Laarmann, wozu noch weitere Personen aus dem direkten Umfeld Goetz' treten, deren Kenntnis beim Leser nicht vorausgesetzt werden kann, die aber auch nicht mit einer persönlichen Geschichte eingeführt werden, sondern weitestgehend über den momentanen Bezug zum Erzähler oder aus anderen Texten von Rainald Goetz bestimmt werden. Konsequenterweise am Ende gedacht wird das im Stück *Jeff Koons*, in dem es keine zugewiesenen Rollen mehr gibt. Die darin erwähnte Gästeliste besteht nicht aus Personen, sondern bloß aus zu füllenden Funktionen verschiedener sozialer Kreise wie der Junge, die süße Maus, Schreiber, Presse.⁸⁴

Das zweite Kapitel geht im Prinzip ähnlich vor, erweitert den zu beschreibenden Zeitraum jedoch von einer Nacht im Club auf einen Tag im Sommer, der allerdings aus mehreren Episoden mehrerer Tage Ende Juni/Anfang Juli, die an verschiedenen Orten spielen, zusammengesetzt ist. Zuerst wird der Morgen in der Nähe des Baba-

⁸² Ra 28.

⁸³ SCHUMACHER, ECKHARD.: »Adapted from a true story«. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' »**H**eute **M**orgen«, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 79.

⁸⁴ Je 24.

lu in München mit den sich immer wieder wiederholenden Ritualen beschrieben. »Mit kreatürlicher Freude an der simplen, denkbar simpelsten Wiederholung der immergleichen simplen Rituale werden alle diese Rituale von allen Beteiligten immer wieder neu neu aufgeführt und durchgespielt.«⁸⁵ Diese Rituale spielen sich an einem Sonntag zwischen »Vormittag«⁸⁶, »Sonntagmorgen, Leopoldstraße, kurz vor elf«⁸⁷ und »Sonntagmittag«⁸⁸ in der »Junisonne«⁸⁹ ab – also in einem klar abgesteckten zeitlichen Rahmen, der zum ersten Mal deutlich wird. Das nächste, im Titel auf die Schütte-Saga bezugnehmende Unterkapitel »And the saga continues« setzt mit dem Bericht eines der letzten Tage einer Loveparade, Anfang Juli 1997,⁹⁰ in Berlin ein, an dem der Ich-Erzähler körperlich ermattet vor dem Suicide-Club liegt und einschläft. Es folgt eine Art Traumsequenz über eine Reise nach Ibiza und den Besuch der Popkomm in Köln, der mit einem »Sonntagnachmittag im Juni«⁹¹ am Pulverturm in München zusammengeschnitten und beendet wird, als die »Abendwolken«⁹² aufziehen und der Ich-Erzähler kurz darauf wieder in der Nacht erwacht. »Als ich wieder erwachte, fühlte ich mich buchstäblich wie neu geboren. Ich schaute auf den Baum vor mir, schaute auf die Uhr,

⁸⁵ Ra 120.

⁸⁶ Ra 100.

⁸⁷ Ra 105.

⁸⁸ Ra 121.

⁸⁹ Ra 101.

⁹⁰ Wie man wohl annehmen kann. In *Abfall für alle* schreibt Goetz im März 1998, da »stehen, trinken und dem Gemachten hinterherträumen. Mir im Moment vom Staat allerdings verboten, wegen Führerschein. Seit der Ibiza Reise mit Uli, nach der Love Parade letztes Jahr, habe ich keinen, wie es heißt, Tropfen Alkohol mehr getrunken.« (Ab 95) Womit nicht nur die beiden Fixpunkte im Text, Loveparade und Ibizareise außerfiktional eine weitere Erwähnung gefunden haben, sondern auch der metafiktionale Kommentar am Anfang des Buches, dieses, wo der Führerschein weg sei, schnell schreiben zu wollen. (vgl. Ra 17)

⁹¹ Ra 161.

⁹² Ra 178.

es war gegen drei, und ich wußte nicht, ob ich hier jetzt eher eine halbe Stunde oder zwei Stunden geschlafen hatte.« Also trotz einer objektiven Zeitbestimmung ist dem Ich keine Verortung in der Zeit möglich. Auf ähnliche Weise ist auch der Traumbericht aus Ibiza bloß mit relativen Zeitbegriffen eingangs der nun längeren Abschnitte strukturiert: »und dann« lässt die Zeit hinter die Chronologie der Handlung zurücktreten, die nun nicht mehr die Nacht, sondern das Gefühl eines Sommers darstellen soll: »es ist wieder dieser Zustand erreicht, wie so oft in diesem Sommer, und von uns selbst schon dauernd viel besungen, wo alles ein- und aufgeht im Gefühl des: so total super angenehm sich Fühlens.«⁹³ Handelte das erste Kapitel von Personen, die die Erzählung an die Wirklichkeit gebunden haben, so dreht sich das zweite Kapitel um Orte, die zumindest laut Rainald Goetz eine herausragende Bedeutung für die Techno-Szene eingenommen haben. Wie in der Nacht die ikonografischen Figuren aufgeführt wurden, so sind es hier die Clubs Babalu, Suicide, Tresor und die Orte München, Berlin und Köln, die als geographisch repräsentativ für die Bundesrepublik angesehen werden können, die noch durch die Insel Ibiza erweitert werden. Dies sind jene wichtigen Orte, zwischen denen sich die Techno-Szene in den 90ern abgespielt hat – einzig Frankfurt fehlt.

Dann war es »Montagmorgen, kurz vor sechs, und um elf Uhr und irgendwas ging unser Flugzeug, nach Ibiza.«⁹⁴ Damit wird nun die lange angekündigte Schütte-Saga in fünf Unterkapiteln erzählt, immer wieder durchzogen von Verweisen auf in den vorangegangenen Kapiteln bereits Geschildertes sowie von selbstreflexiven Passagen, die auch zu Beginn des Kapitels ankündigen, dass jetzt dieses schnelle, böse Ding über das Nachtleben und ›uns‹ kommen wür-

⁹³ Ra 126.

⁹⁴ Ra 181.

de.⁹⁵ In diesem Kapitel kommt nun alles zusammen, die Reisen, Flughäfen, Hotels, Clubs, Kokain, Frauen, nur noch fragmentierter als zuvor. Die Geschichte der Zeit, Musik und Freundschaft wird nun noch abstrakter erzählt: »Und alle Nächte natürlich: Feiern und Poppen.«⁹⁶ Nach der Rückkehr aus Ibiza nach München wird noch einmal der Sommer zum Thema gemacht, inklusive einer »DJ-Akademie«, die die praktischen Analysen im Club auf theoretischer Basis wiederholen, jener Sommer, »in dem ich mindestens drei mal die Woche, quer durch die kleinen Straßen des Glockenbachviertels, meist mit einem Buch in der Hand, meist ist es in diesem Sommer Luhmanns ›Kunst der Gesellschaft‹ gewesen in den Optimal gelatscht bin, um dort –«⁹⁷, hier bricht der Satz ab. Kurz darauf folgt der später so bezeichnete ›Finsterniskern‹, dessen Zeitstruktur sich noch einmal auf die Jahreszeiten ausweitet. Dann war nämlich der Sommer vorbei, wie es gegen Ende des Buches wieder heißt,⁹⁸ »[d]ann wurde es Herbst.«⁹⁹ Und erst neun Jahre nach dem finstersten, fürchterlichsten, schrecklichsten Sommer seines Lebens, wie es heißt, kann diese Geschichte erzählt werden.¹⁰⁰ Es wird nicht nur deutlich, wann in etwa die gesamte Erzählung *Rave* spielt, sondern auch, wie notwendig für das Erzählen derselben die Geschichte ist, die aktiv durch immer wieder neu entstehende Nächte, durch die ›Zeitgestalt des absoluten Präsens‹ negiert wird und in einer ›total geschlossenen Handlung‹ dargestellt wird. Geschlossen heißt hier vor allem zeitlich. Die Nacht, der Tag im Sommer, das Jahr. Dass von jeder Person, jeder Handlung auch immer eine »Unzahl wirklich

⁹⁵ vgl. Ra 189.

⁹⁶ Ra 214.

⁹⁷ Ra 215.

⁹⁸ Ra 248.

⁹⁹ Ra 218.

¹⁰⁰ vgl. Ra 222f. Gemeint ist der Sommer 1988, was einen erneuten Hinweis auf das Jahr 1997 für die zeitliche Verortung der Erzählung gibt.

unbeschreiblich böser Kein- und Kleinstgeschichten« abgeht, die »wie in echt« übergangen werden, »wo man ja auch nicht dauernd im Fürchterlichen und Todtraurigen rumbohrt.«¹⁰¹ Diese kleinen Handlungen werden also nicht, wie man es erwarten könnte, geschlossen zu Ende erzählt, sondern in ein geschlossenes System eingefügt, das dann damit ein Gefühl für die jeweilige Zeitspanne erzeugt.

Dieser Darstellung wurde relativ viel Raum gewidmet, um einmal zu Beginn den durchaus geordneten und speziellen Zugriff auf die Zeit und die bis dahin vergangenen Jahre des Jahrzehnts von Rainald Goetz zu zeigen; aber auch, damit die zentrale Gemeinschaftserfahrung, die die Grundlage und den Hintergrund für die Beobachtung der 90er Jahre bilden sollten, Erwähnung finden. Denn, auch wenn auf den ersten Blick so scheinen mag, ist dieses scheinbar rein hedonistische Feiern nicht apolitisch. Was Goetz zu seinem später noch zu behandelnden Essay *Hard Times, Big Fun* gesagt hat, kann auch für *Rave* gelten: »Es geht um eine grundsätzlich andere Sicht auf die Spannung zwischen Politik und populärer Kultur in den 90er Jahren.«¹⁰² Ulf Poschardt beschreibt die Loveparade als große, mögliche Utopie, geprägt vom friedlichen und erfüllten Miteinander der Menschen: »Die Love Parade nimmt der Demonstration ihren fordernden und kritisierenden Charakter und demonstriert sich selbst.«¹⁰³ Sie sei eine Mischung aus: Party, Kirchentag und Demonstration, als letztere war sie auch stets angemeldet.¹⁰⁴ Damit sind auch die drei zentralen Aspekte der Darstellung dieser Szene bei Goetz benannt. Denn die Party als Gegenidee zu den politischen Entwicklungen und zu Ende geführten Dissidenz-Diskursen gegen Ende der 80er Jahre in

¹⁰¹ Ra 228.

¹⁰² Ce 249.

¹⁰³ POSCHARDT: DJ, S. 338f.

¹⁰⁴ vgl. EBD., S. 337.

Deutschland war der andere, Techno genannte, »Antwortort«¹⁰⁵, den Goetz, wie Andreas Wicke schreibt, zu einer Jetzt-Eschatologie erhebt.¹⁰⁶ Das zeigt sich auch an den zahlreichen religiösen Begriffen, mit denen Goetz in *Rave* das Nachtleben in seinen unterschiedlichen Ausprägungen charakterisiert. Der Text, der von diesem Leben handelt, so schreibt Goetz, müsste eine Art ›Ave‹ sein, »›Ave Maria, gratia plena.‹/ Sowas in der Art von: bene –/ benedictus [sic] –/ bist du –/ bist du –/ und gebenedeit auch unter deinen Leibern –«¹⁰⁷ Damit wird die Körperlichkeit der Erfahrung genauso spirituell erhöht, wie wenn es über das von Westbam ins Leben gerufene Musik- und Partyprojekt heißt: »sehete her und kommt alle, denn ihr seid alle Teil von meinem Reiche, das da kommen soll, das königreiche Königreich der Räusche und Geräusche.«¹⁰⁸ Darin, in dieser auf die Gleichwertigkeit aller Teilnehmender an dieser Art Leben übertragenden Idee des frühchristlichen Kommunismus, liegt die politische Idee des Techno, die eher eine soziale denn eine direkte politische Praxis ist, aus der sich Goetz denn später auch nach kurzer Beteiligung an Christoph Schlingensiefels Kunst-Partei Chance 2000 zurückgezogen hat. Denn auch in den 90er Jahren ist Goetz weiterhin auf der Suche nach einer persönlichen dissidenten wie sozialen Praxis und praktischer Theorie.¹⁰⁹ In dieser Weise weist Wicke auch den einzelnen Komponenten innerhalb einer Technoveranstaltung ihre religiöse Entsprechung zu:

¹⁰⁵ Ce 212.

¹⁰⁶ vgl. WICKE, ANDREAS: Nacht und Diskurs. Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1800) und Rainald Goetz' **Nachtlebenerzählung** *Rave* (1998), in: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Bd. 5, hrsg. von Hans-R. Fluck, Friedrich Verlag, Halle 2002, S. 76.

¹⁰⁷ Ra 32.

¹⁰⁸ Ra 79.

¹⁰⁹ vgl. SCHUMACHER, ECKHARD: Zeittotschläger. Rainald Goetz' *Festung*, in: Vergangene Gegenwart –Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960 – 1994, hrsg. von Jörg Drews, Aisthesis, Bielefeld 1994, S. 282.

Techno selbst ist die Religion, deren Rituale von Musik und Tanz vom DJ als Priester in der Disco als Kirche zelebriert werden.¹¹⁰ »Ja genau: die Heilsbotschaft. Dieser Ausdruck paßt wirklich.«¹¹¹ So schreibt es Goetz schon im rahmenbildenden Band *Mix, Cuts & Scratches* über Westbam und Techno.

Die religiösen Motive finden sich auch vielfältig in dem 1998 veröffentlichten Theaterstück *Jeff Koons*, benannt nach dem amerikanischen Pop-Art-Künstler, der in dem Stück gar nicht vorkommt, durch dessen Namensnennung aber jene Aura hervorgerufen wird, deren Effekte wichtig für die Einordnung des Stückes außerhalb einer ganz konkreten Lesart sind. Goetz hat sich dazu in einem Interview mit Lutz Hagestedt wie folgt geäußert:

Die Idee ist: Man gibt einen Namen vor, den Namen eines echten lebenden Menschen, einer öffentlichen Figur. Und schafft so einen Hallraum. Ruft gezielt Assoziationen und imaginären Text auf. Insofern ist der Titel schon das halbe Stück. Das ergibt tolle Aufladungen.¹¹²

Diese Aufladungen entstehen auch durch die religiösen Bereiche, die einerseits Koons bedient und die auch Goetz' Theaterstück aufnimmt. Zur als Motto des zuerst aufgeführten dritten Aktes, Saint John the Baptist, einer an Leonardo da Vincis Gemälde angelehnten Skulptur, sagt Koons: »Ich benutze das Barock, um der Öffentlichkeit zu zeigen, daß wir uns im Bereich des Spirituellen befinden.«¹¹³ In

¹¹⁰ vgl. WICKE: Nacht und Diskurs, S. 76.

¹¹¹ Mi 12.

¹¹² Ja 116. Dass die explizite Nennung Jeff Koons nicht zufällig ist, erläutert Goetz an anderer Stelle in Abgrenzung von Koons zu Andy Warhol. Auf die Frage, ob dieser an Koons Stelle hätte treten können, antwortet Goetz: »Nein. Warhols Kunst handelt von Depression, Arbeitslosigkeit, Armut, der großen Weltkrise der 30er und 40er Jahre. von der von da her bestimmten Sehnsucht nach Glamour und Frieden. Warhola: Krieg-Holerin, das Loch. Jeff Koons schlägt die Augen auf, da ist alles schon in Ordnung. Er spricht von der Abgründigkeit, aber aus der Perspektive des Glücks. Das ist der Blickwinkel von 1962 bis 1991.« Ja 138.

¹¹³ FISCHER, THEODORA (Hg.): Jeff Koons, Hatje Cantz, Ostfildern 2012, S. 112.

dieser Verbindung sieht Raphael Bouvier auch eine Abschaffung des Unterschieds zwischen Kunst und Kitsch, zwischen dem sich auch Goetz zuweilen bewegt.¹¹⁴ Diese Haltung von Koons begeistert Goetz, diese »irren Ideen, dass er Adam wäre und Cicciolina [Koons damalige Frau] Eva, dass er mit seiner Fingerspitze die Ewigkeit berühren würde. Herrlich.«¹¹⁵ Damit spielt Goetz auf die Serie *Made in Heaven* an, in deren Rahmen dieses Bild entstanden ist, und aus der auch der zweite direkte Verweis auf Koons stammt, dem Motto zum sechsten Akt: Hand on Breast.

Das Stück selbst kommt ohne direkte Anspielungen und Verweise auf die unmittelbare Gegenwart aus. Damit folgt es einem *Rave* entgegengesetzten Ansatz, worin Namen, Zeitungen, Clubs dem Leser ständig die Verortung in einer bestimmten Zeit vorgeführt haben. *Jeff Koons* ist in der zeitgenössischen, angesagten Kunstwelt angesiedelt, wie sie eben der glanzvolle Name Jeff Koons, für Goetz der »artist of our time«¹¹⁶, hervorruft. Innerhalb von einem Wochenende und sieben Akten werden die Beziehung eines Paares, die Arbeit eines Künstlers, eine Vernissage und Partys geschildert.

Fragen hat in der Forschung vor allem der Beginn mit dem dritten Akt aufgeworfen. Für Goetz stellt das aber kein Problem dar: »Wenn räumliche und zeitliche Ordnung sich widersprechen, oder zumindest miteinander interferieren, kann es sachlich richtig und ganz logisch sein, mit dem Ort des zentralen dritten Akts zu beginnen.«¹¹⁷ Es sind also ähnliche Themen, die hier behandelt werden, nur aus einer leicht veränderten Perspektive. Geht es in *Rave* um die körperli-

¹¹⁴ vgl. BOUVIER, RAPHAEL: Jeff Koons' **Serien** *The New, Banality* und *Celebration*: drei Marksteine einer Entwicklung, in: Jeff Koons, hrsg. von Theodora Fischer, Hatje Cantz, Ostfildern 2012, S. 180.

¹¹⁵ Ja 117.

¹¹⁶ Ab 713.

¹¹⁷ Ab 732.

chen Aspekte von Party und Sex, wird nun, verbunden durch den Ort des Clubs, die Palette, die Wechselwirkung zwischen Kunstwelt und Nachtleben zum Gegenstand. Die beiden vorangegangenen Stücktrilogien *Krieg* und *Festung*, 1986 und 1993 veröffentlicht, sind vor allem durch das Figurenpersonal an der jeweiligen Gegenwart orientiert, die dort Figurationen von Diskursen oder gesellschaftlichen Gruppen darstellen: Heidegger, Stammheimer, Stockhausen, Menschen, Bürger, Tote und letztlich, in beiden Fällen die Familie, auch die eines Künstlers. Durch das Weglassen jeglicher Personen finden diese hier erst einmal keine Entsprechungen. An deren Stelle treten Räume wie Club, Atelier und Ausstellungsraum, die sich jeweils von dem Gegenort des Draußen abheben, wie es Stefan Krankenhagen deutet.¹¹⁸ Neben der Pop-Art wird vor allem, ebenso wie in *Rave*, das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft in einem Künstlerdrama verhandelt.

Das von Goetz angesprochene Widersprechen oder Interferieren der Zeiten sieht Krankenhagen vor allem in der Gleichzeitigkeit des Drinnen/Draußen-Motivs, dem alle Figuren letztlich unterstehen.¹¹⁹ Wer gehört dazu, wer nicht? Mit dieser Frage beginnt das Stück vor der Palette: »Da kommen wir nicht rein./ Ich komme da rein.«¹²⁰ Im Folgenden werden dann die wichtigen Orte des Clubs abgegangen: davor, an der Tür, drin, dort dann Tanzfläche, Bar, Klo, Tresen, alles begrenzt vom Boden, der Wand und einer wall of words, ausgefüllt von den Figuren der Gästeliste, dem Bass und einem kleinen Rausch. Aus kaum mehr besteht eine Nacht im Nachtleben, außer natürlich von der Sprache, die zwischen den einzelnen gesprochen wird. Die gesetzten Überschriften sind die einzigen Hinweise auf Lokalisierung

¹¹⁸ vgl. KRANKENHAGEN, STEFAN: Laß mich rein, laß mich raus. »Jeff Koons« von Rainald Goetz, in Weimarer Beiträge, Jg. 54, Bd. 2, hrsg. von Peter Engelmann, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 212-236.

¹¹⁹ EBD., S. 215.

¹²⁰ Je 15.

der Handlung im Stück.¹²¹ Die Familie wurde von der Zweierbeziehung, die der Künstler mit seiner Freundin führt, ersetzt. Zwar wird die Identität der im ersten Akt dargestellten Beziehung mit jener im zweiten Akt in der Forschung nicht immer angenommen, doch scheint, auch im Hinblick auf zeitliche Darstellungsweisen in *Rave*, es durchaus plausibel zu sein, den komplett ›Im Bett‹ spielenden ersten Akt als Ausführung der ersten Szene im zweiten Akt, die ebenfalls mit »Im Bett« überschrieben ist, zu sehen. Geht man also von einer Repräsentation der im Club tanzenden Menschen für die von Goetz in den 90er Jahren zu untersuchenden gesellschaftliche Gruppe aus, und sieht man die Zweierbeziehung als angepasste Folge der in den vorangegangenen Trilogien dargestellten Familien, und beachtet man den siebten und letzten Akt, der wie auch in den Trilogien zuvor, aus einem Monolog besteht, dann ist es nur folgerichtig, in dem Stück gerade keinen Bruch zu sehen, sondern eine auf Grundlage der früheren Stücke Weiterentwicklung derselben.

Vergleicht man die Machart der drei Dramenbände, fällt die gleiche Struktur auf. Titel des Stücks, dem folgen die Personen (die bei *Jeff Koons*) fehlen, dann ein Zitat und dann der mit römischen Zahlen ausgezeichnete erste Akt und die erste der mit arabischen Zahlen ausgewiesenen Szenen. So gesehen bezeichnen die bisher als Akte gelesenen, ausgeschriebenen Bezeichnungen keine Akte, sondern Titel. Nähme man das an, stünde noch immer, wie von Goetz in *Abfall für alle* geschrieben, der dritte Akt am Anfang. In dieser Lesart begäbe das Stück ›Dritter Akt‹ eben mit diesem. Jedoch sind diese Gedankenspiele für die Fortgang des Stückes, zumal für den Zuschauer im Theater, unerheblich. Johannes Windrich zitiert in seiner Studie das begleitende Programmheft der Uraufführung in Ham-

¹²¹ RÄTTIG, RALF: Kunst an der Oberfläche. *Jeff Koons* von Rainald Goetz, in: Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert, hrsg. Benedikt Descouvrières u. a., Peter Lang, Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 251.

burg. Darin verdeutlicht Goetz Aufbau und Struktur seines Stückes. In Einklang gebracht werden dort die römischen wie die arabischen Ziffern. Vier Themen gruppieren sich um ein Zentrum (III Nacht): oben Liebe (I), links Kunst (II), rechts Gesellschaft (IV) und unten All (V). Der Verlauf des Stückes, also die Folge der arabischen Ziffern, geht nun von der Nacht nach oben zur Liebe, kehrt erneut zur Nacht zurück, um von dort zuerst zur Kunst und dann zur Gesellschaft weiterzugehen. Dann erneut zur Nacht und am Ende zum All.¹²² Dieses Schema verdeutlicht noch einmal die Sonderstellung der Nacht,¹²³ zu der stets zurückgekehrt wird. Goetz ordnet die Szenen und Akte nicht in einer chronologischen Reihe, sondern verbindet sie eher zu einem zeitlosen Kontinuum.

Wenn die III im Schaubild als Chiffre der Nacht erscheint, so stimmt das mit den textimmanenten Hinweisen auf den dargestellten Zeitraum genau überein. Im abschließenden Siebenten Akt blickt der Sprecher auf »ein[en] Tag im Leben und drei Nächte« zurück – passend dazu werden genau drei Akte, nämlich der Dritte, der »Draußen« und der Sechste Akt mit der III gekennzeichnet. Es ist zu vermuten, daß eben sie die drei Nächte repräsentieren.¹²⁴

In einem auffälligen Gegensatz zur Tradition nicht nur seiner Stücke, sondern auch aller bisherigen Texte, steht die Thematisierung von Liebe und Sex, die bis dahin keine Rolle gespielt hat. In *Hirn* hieß es noch, »über die Liebe rede ich nicht, habe ich mir geschworen, bis ich mehr davon verstehe als ihr Idioten alle miteinander, also möglicherweise nie.«¹²⁵ Aber diese Haltung gibt er zugunsten einer experimentellen auf, Liebe und Sexualität unter den Bedingungen der

¹²² vgl. WINDRICH: S. 400.

¹²³ Verbildlicht man diese Bewegung, ergibt sich daraus die Bewegung der Hand beim Vollzug des Kreuzzeichens. Obwohl und weil sich das sehr gut in die sakrale Metaphorik aus *Rave* fügt, sollte man diese Lesart vielleicht weder überstrapazieren, noch verschweigen.

¹²⁴ WINDRICH: S. 401.

¹²⁵ Hi 173.

sprachlichen Erfassung im Gegensatz zur visuellen, wie er sie bei Jeff Koons kennengelernt hat, versucht darzustellen: »Und so ein Extremansatz ermutigt einen dann, auch sprachlich nach Entsprechungen für die prekären Dinge der Liebe zu suchen, für die kitschigen Momente, für die Zartheiten, für all die realen Erfahrungen, die jeder kennt.«¹²⁶ In *Jeff Koons* werden die in *Rave* noch angedeuteten Beziehungen emotionaler und körperlicher Natur dann ausgespielt. Im Club bahnt sich über Blicke und die Verhältnisse der Körper zueinander in einem öffentlichen Raum etwas an, was später folgen wird, aber noch unausgesprochen bleibt:

Dann standen da zwei, in einem Kuß vereint, versunken ineinander,
beisammen./ Und wie auch wir so gingen, wir gingen da dahin ... –/
Sonne./ Geschlechtsverzweiflung,/ große Hitze.¹²⁷

In *Jeff Koons* wird die Fortführung der Liebe im privaten Raum dann explizit in der ersten Szene des ersten Aktes vorgeführt »Sex«, heißt es in *Rave*, »[d]as ist gemeint, sonst nichts./ Das ist der Sinn der ganzen Sache hier.«¹²⁸

ja/ ja/ ja/ ja/ ja// ja ja ja//ja/ ja/ ja/ ja/ ja/ ja/ jaaa/ mein Gott/ ist das
geil// stimmt/ genau/ stimmt haargenau¹²⁹

Ordnet man die Akte nach ihrer Bezeichnung nach chronologisch, beginnt das Stück mit dieser Liebesbeziehung, was sie, wie Rättig es sieht, als einen Schöpfungsakt aus dem Geschlechtlichen deuten lässt.¹³⁰ Das passt nicht nur zum schon erläuterten Metaphernbereich des Religiösen, sondern auch zur künstlerischen Schöpfung, wie sie im zweiten, Im Atelier überschriebenen, Akt geschildert wird. Dabei werden die einzelnen Situationen nicht durch eine sinnvolle Rede

¹²⁶ Ja 118.

¹²⁷ Ra 91.

¹²⁸ Ra 237.

¹²⁹ Je 37.

¹³⁰ vgl. RÄTTIG: Oberfläche, S. 250.

charakterisiert, die sich stellenweise ganz des Inhalts entledigt, um die Art, wie über Kunst und Liebe gesprochen wird, anzudeuten. In der Darstellung eines Interviews mit dem Künstler wird das ganz deutlich. Dort werden nur die Phrasen um das eigentlich zu Sagende abgebildet: »ich habe/ dann wurde/ bis dann/ recht genau.«¹³¹ Das, worauf es in diesem Stück, wie auch, was noch zu zeigen sein wird, in anderen Texten, wichtig ist, die körperlichen Positionierungen und Verhältnisse der einzelnen Figuren zueinander, kann nur in der Realisierung auf der Bühne verwirklicht werden. »Ich wüßte überhaupt nicht, was es zu sagen gäbe. Hier, jetzt, beim Feiern, mitten im Club.«¹³² Dahin zielt das Stück, in diese sprachlose Körperlichkeit, die erst von Schauspielern dargestellt werden kann, die die angedeuteten tatsächlichen Dialoge sprechen, als wäre der Text, wie es in *Rave* als Idealform der Schrift bezeichnet wird, von ihrer Mitteilungsabsicht befreit. Sodass »die Schrift nur noch so ein autistisches, reines, von der Zeit selbst diktiert Gekritzelt wäre, Atem.«¹³³ Die Schauspieler spielen dann weniger eine Rolle als die Sprache selbst, da handelnde Subjekte in dem Stück nicht vorhanden sind, jede Handlung und Interaktion ist, wie Rättig schreibt, an das abstrakte grammatische Subjekt gebunden.¹³⁴ Die Akt- und Szenentitel erfüllen die deiktische Funktion und werden auf der Bühne von den Schauspielern verkörpert. Damit werden erneut, wie schon mit dem Titel, Assoziationsräume um diese angedeuteten Szenen erschaffen, die dann vom Zuschauer oder Leser erfüllt werden, wofür dieser auf seine eigene Medien-, Party- und Liebeserfahrung im Moment des Sehens oder Lesens zurückgreifen muss.

¹³¹ Je 82.

¹³² Ra 211.

¹³³ Ra 262.

¹³⁴ vgl. RÄTTIG: Oberfläche, S. 251.

Hervorzuheben sind noch zwei Verbindungen zu dem in der Ordnung des Werkkomplexes vorangehenden *Rave* und dem folgenden *Dekonspiratione*. Im letzten Kapitel von *Rave* wird einerseits eine Titelgeschichte im *Artforum* über Jeff Koons erwähnt, andererseits ein Besuch der Akademie der schönen Künste.¹³⁵ Daraus sollte man nun nicht schließen, dass einige Figuren aus *Rave* nun auch das Personal von *Jeff Koons* bilden. Das wäre zu einfach gedacht. Jedoch zeigt sich an dieser kleinen Anspielung auf diese Sozialräume die Durchlässigkeit der Grenzen, wie sie sich für Goetz darstellen, der eben genauso Interesse an Ravern wie Künstlern hat und beides zu beschreiben sucht. Das Nachtleben steht allen offen und wenn es vorbei ist, arbeitet der Künstler im Atelier. Die Verbindung zeigt aber auch eine Gleichzeitigkeit an, die in dem linear geordneten Komplex nicht darzustellen ist. Das Stück ist letztlich genauso wenig konkret zu lesen wie die beiden es umgebenden Erzählwerke. Nacheinander werden verschiedene soziale Räume beschrieben, die gleichzeitig stattfinden und für jemanden wie Goetz nicht abgeschlossen sind. So sagt auch Goetz, dass das Drama genau an der Kollisionsstelle zwischen Leben und Werk, also zwischen Nacht und Tag positioniert ist, worin er die zentrale Frage des gesamten *Heute Morgen*-Komplexes sieht. Weswegen das Stück auch in der Mitte zwischen diesen beiden Sphären eingeordnet ist.¹³⁶ Handelt *Rave* von der Nacht und der darin stattfindenden Party, und *Jeff Koons* vom Künstler, der sich gleichsam zwischen der Nacht und der Arbeit am Tag befindet, so ist *Dekonspiratione* ein »Tagbuch, ein Buch über die Arbeitsseite des Lebens.«¹³⁷ Die Trennung der Sphären wurde im Drama ähnlich wie zuvor in *Rave* durch konkrete oder eben fehlende Zeitangaben deutlich gemacht. In

¹³⁵ vgl. Ra 268.

¹³⁶ vgl. Ja 173.

¹³⁷ De Klappentext.

der Palette fällt erneut die Frage, wie viel Uhr es sei, worauf keine Antwort möglich ist.¹³⁸ Im Studio des Künstlers andererseits wird die Uhrzeit mit »kurz vor elf«¹³⁹ relativ genau benannt. Die Zusammengehörigkeit dieser Texte hat Goetz in *Abfall für alle* betont:

Die Außenordnung gehört [...] tief ins inhaltlich Innerste der formalen Vorphantasie vom Ganzen einer Sache: eine kleine Erzählung in fünf Teilen, fünf Tage, Dekonspiratione. Oder eben ein Stück, das sich an einem Wochenende, jedoch in sieben Akten abspielt, beispielsweise, wie Jeff Koons. Der liebe Gott hat sich bei Erschaffung der Welt auch von der Ordnung der Woche inspirieren lassen, völlig normal.¹⁴⁰

In diesem Sinne würde *Rave* eine Nacht und einen Sommer darstellen und die beiden folgenden Texte ein Wochenende und eben eine Arbeitstagwoche, womit eine gesamte Woche, begonnen mit dem Wochenende, abgeschlossen wäre. Dass man diese drei Teile des Komplexes als gleichzeitig verschiedene Ausprägungen des medialen, künstlerischen und gesellschaftlichen Bereichs der 90er Jahre sind, und eben nicht hierarchisch und nur unter Einschränkung auf das Nichtabstrakte zeitlich zu deuten ist, zeigt eine Szene in *Rave*. Dort wird kurz mit einer für eine Agentur arbeitenden Frau über eine Moderatorin geredet, was dann aber in allgemeinem Unwissen wieder abgebrochen wird. Der Absatz endet mit einem Kommentar des Erzählers: »Wird fortgesetzt, in DE KONSPIRATIONE.«¹⁴¹ Und in *Dekonspiratione* wird dieses selbst als das »Gegenbuch zu Rave«¹⁴² bezeichnet.

Wie sieht nun aber die Gegenwelt zur Nacht bei Rainald Goetz aus? Die insgesamt fünf Kapitel der 2000 als letztes Buch des Komplexes erschienenen Erzählung *Dekonspiratione*, die jeweils an einem

¹³⁸ vgl. Je 137, 146.

¹³⁹ De 73.

¹⁴⁰ Ab 732.

¹⁴¹ Ra 58.

¹⁴² De 138.

Wochentag aufeinanderfolgender Monate spielen, behandeln, grob vereinfacht, zwei Themen: Liebe und Schreiben. Der Inhalt und die drei Protagonisten werden gleich zu Beginn in einer eigenwilligen Synopse vorgestellt:

Erstmal schön locker machen, sagt Katharina. Benjamin breitet die Arme aus und widerspricht. Es war ein herrlicher Abend, im Haus der Wahrheit der Gesellschaft./ Ich hatte Christian telefonisch abgesagt./ Später saßen wir im Taxi, Max und ich, und redeten über das neue Video, die Ausstellung, die Platte und unsere Lesung nachher, nachts.¹⁴³

Die ersten drei Kapitel erzählen stringent die Geschichte des getrennten Liebespaares Katharina und Benjamin. Im ersten sitzt sie im Zug von Berlin nach München und lässt einzelne Episoden der gemeinsamen Geschichte Revue passieren. Das zweite schildert seinen Arbeitsalltag in einer Medienberatungsagentur, die auch die Harald Schmidt-Show berät, weswegen Benjamin auch nach Köln reisen muss.¹⁴⁴ Im dritten Kapitel treffen sich die beiden wieder auf einer Lesung des Autors Thomas Kapielski im Literarischen Colloquium Berlin. Dann tritt das Erzähler-Ich auf, das sich gerade in Wien befindet und vorgibt, diese Geschichte nicht mehr zu Ende erzählen zu können. Abgeschlossen wird das Buch von einer Lesung, die Rainald Goetz gemeinsam mit Westbam in Berlin hält.

Die Struktur der Tage – Montag bis Freitag in den aufeinanderfolgenden Monaten Mai bis September – erinnert an das Tagebuchprojekt Helmut Kraussers, der zwischen 1992 und 2004 in ähnlicher Weise die aufeinanderfolgenden Monate der Jahre notiert hat. Damit werden die Tage ihrer konkreten Bedeutung in Richtung einer über-

¹⁴³ De 17.

¹⁴⁴ Die Protagonisten in Benjamin von Stuckrad-Barres Debütroman *Soloalbum*, die sich der gleichen Situation befinden, heißen ebenfalls Katharina und Benjamin, was in *Dekonstruktion* aber nicht weiter thematisiert wird, aber doch als bewusst gesetzter Verweis gelten kann. Auch war Benjamin von Stuckrad-Barre selbst Teil von der Redaktion der Harald Schmidt-Show.

zeitlichen Gültigkeit enthoben. Die Tage stehen nicht mehr nur für sich selbst, sondern repräsentativ für die Alltags einer nahezu gewöhnlichen Arbeitswoche. Wie bereits in *Rave* werden auch hier wieder die Städte München, Berlin und Köln zu Schauplätzen. Der Ausbruch aus der Erzählung findet konsequenterweise nicht in Deutschland, sondern in Österreich, genauer in Wien statt. Erst nachdem diese Schreibkrise überstanden ist und das fertige Buch in der abschließenden Lesung vorgestellt werden kann, wird wieder nach Berlin, dem Ausgang der Geschichte, zurückgekehrt. Die zeitliche Struktur der gesamten Handlung, in die auch die Teile des Ich-Erzählers eingefügt sind, ist also erneut sehr klar auszumachen.

Innerhalb dieses klaren gesetzten Rahmens wird zudem noch ein Spannungsfeld zwischen Emotionalität, Medien und Schrift aufgebaut, das, so heißt es gleich am Anfang, kaum adäquat zu beschreiben ist: »irgendwann kann man es plötzlich keinem mehr darlegen, wie es sich darstellt alles, einem. Wie es ist.«¹⁴⁵ Dabei muss es doch darum gehen, macht sich Katharina Gedanken um eine Seminararbeit, »[d]ass man noch das Gefühl hat, am Schluss, die Dinge, um die es in den Arbeiten geht, hätten auch mit dem echten Leben etwas zu tun, mit den eigenen Erfahrungen.«¹⁴⁶ An die Stelle, wo in *Rave* das Problem der Zeit stand, schreibt Goetz in *Abfall für alle*, tritt in *Dekonstruktion* dasjenige des Vertrauens.¹⁴⁷ Dafür werden die Figuren benutzt, um an ihnen eine Kritik der Medien durchzuführen, die mit ihrer schieren Emotionalität jegliche Intelligenz, gerade zur Zeit des Kosovokrieges, aufgegeben hätten, wogegen Goetz die »Stimmungen der Wahrheiten des Zarten«¹⁴⁸ setzen wollte. Folgt man diesem Ansatz, zeigt sich, wie sehr Goetz Schreiben von der Gegenwart beein-

¹⁴⁵ De 17.

¹⁴⁶ De 27.

¹⁴⁷ Ab 438.

¹⁴⁸ Ja 172.

flusst ist, auch wenn er Zeit braucht, diesen Einfluss der Gegenwart verarbeiten zu können. Gerade in der Zeit als er an *Dekonspiratione* gearbeitet hat, ist die Bundesrepublik zum ersten Mal nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in einen Krieg eingetreten. Die Konsequenzen, die das hatte, einerseits medial, und dadurch andererseits auch ganz persönlich für Goetz und seine Arbeit, haben sich in den Buch niedergeschlagen.

Während des Kosovo-Kriegs hieß es dann: wo bleiben die Pop-Literaten, sie haben ihre Stücke sogar ›Krieg‹ genannt. Jetzt schweigen sie. Ja, genau, so schnell gehts eben nicht. Und schon gar nicht damals, Anfang des Jahres, unter den Bedingungen einer fast faschistisch hochemotionalisierten Kriegs-Totalität in allen Medien.¹⁴⁹

Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang auch kein Zufall, dass das mittlere Kapitel ausgerechnet im Literarischen Colloquium am Wannsee spielt. Dort hatte Goetz auch schon einen Teil seines mittleren Stücks der Trilogie *Festung* angesiedelt, worin beim Sprechen über den Holocaust und die gleichsam am Wannsee beschlossene Vernichtung der Juden die Sprache selbst beinahe wieder zu einem faschistischen Instrument wird, womit er diesen Befund performativ vorgeführt hat. In *Dekonspiratione* klingt das dann folgendermaßen: Goetz hatte ein Buch über die in den obersten Etagen Presselandschaft agierenden Figuren schreiben wollen, wo er diese, »fiktiv natürlich, als Nazis auftreten lassen wollte, nicht als Nationalsozialisten oder Faschisten«¹⁵⁰. Zusammengehalten sollte das, wie schon beschrieben, von einem spannenden Plot zweier Handlungsstränge um Arbeit und Liebe.¹⁵¹ Aber das war ihm ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr möglich, da es keinen Moment des Innehaltens mehr gab in der Hölle der totalen Emotion der Medien. Und auf

¹⁴⁹ Ja 121.

¹⁵⁰ De 140.

¹⁵¹ vgl. De 141.

einmal ist keine Beobachtung der Medien mehr möglich, da sich das Medium selbst in einer Weise verändert hat, auf die nun mit einer anderen Art Analyse begegnet werden musste. Das kleine, helle Büchlein,¹⁵² das *Dekonspiratione* hatte werden sollen, konnte nicht mehr geschrieben werden, da die Medien Goetz' Blick verdüstert hatten, »die letzte Restwahrnehmung, immer wieder, war: Abscheu, Selbstverachtung, Ekel vor der ganzen Welt.«¹⁵³ Wobei der Faschismusvorwurf gar nicht mehr so sehr den Medien gemacht wird, da deren Zensur von ganz alleine aus der schieren Masse an nicht zu bewältigenden neuen Ereignissen entstand. Vielmehr war es die Argumentation der damaligen Regierung, die Goetz aufbringt: »Der Kanzler hielt im deutschen Bundestag eine Rede, die als Magna Charta des absoluten Schwachsinnns der politischen Zweck-Mittel-Begründung einen Ehrenplatz neben jeder beliebigen Kriegshetze-Rede von Hitler bekommt.«¹⁵⁴ Das Problem, das für Goetz aus Falschheit der Sache und der falschen Berichterstattung der Medien entstanden ist, war ein persönliches, gegen das er mit konzentrierter Arbeit versucht hat, vorzugehen, was aber nicht so recht funktionieren wollte, denn was ihn medial umgab, griff sein Existenzgefühl an, was »beim Schreiber zugleich die Arbeitsgrundlage ist« und dieses »Existenzgefühl kennt kein Außerhalb seiner selbst. Es ist reine Gegenwart.«¹⁵⁵ Das Scheitern der Erzählung ist also die reine Gegenwart des Zustands Rainald Goetz' beim Schreiben ebendieser Erzählung. Stattgefunden hat das, wie er im letzten Satz des Kapitels schreibt, in einem Sommer in Wien,¹⁵⁶ während dem er die Sonnenfinsternis am 11. August 1999 miterlebt, während der sich also der

¹⁵² vgl. De 140.

¹⁵³ De 147.

¹⁵⁴ De 146.

¹⁵⁵ De 149.

¹⁵⁶ vgl. De 161.

Tag, der dieses Buch eigentlich beschreiben sollte, verfinsterte und damit auch die Metapher des Lichts, die so wichtig für den gesamten *Heute Morgen*-Komplex ist, negiert.

Damit, dass er sich selbst als Beispiel eines Schreibers nimmt, der befangen von politischen, medialen und gesellschaftlichen Ereignissen ist, wird aber ebenso eine Aussage über die vielen anderen Schreiberleben getroffen. Rutschen deren Texte nicht ins Negative ab, dann ist auch das Ausdruck deren ›Existenzgefühls‹. Damit wäre ein Zeigen der Innenwelten gar nicht notwendig, wie es Goetz in seiner ersten Poetikvorlesung für *Dekonspiratione* ablehnt.¹⁵⁷ »Thema der Erzählung Dekonspiratione wäre also gleichzeitig der Weltausschnitt des Schreibens als Beruf, und eine sehr weit außen, an den Handlungen und Geschehnissen verlaufende Bewegungsform des Textes.«¹⁵⁸ Das wird versucht in den ersten drei Kapiteln darzustellen, doch dann fällt die Welt in den Text ein und der persönliche Befund von Goetz heißt nun, dass es in dieser Zeit gar kein ›Außerhalb‹ der Medien mehr gibt, weswegen die Erzählung dann weitestgehend zusammenbricht und am Ende nur noch spärlich durch das Auftauchen von Katharina auf der Lesung von Goetz zusammengeführt wird. Was eine noch näher zu untersuchende Frage nach der Fiktionalität speziell in dieser Erzählung aufwirft.

Dabei geht es erneut weniger konkret um was wann von wem in welcher Zeitung geschrieben stand, als um was dahinter passiert. Dennoch ist es dafür notwendig, diesen Raum des Medialen, in dem Goetz sich bewegt, klar zu benennen, ohne ihn tatsächlich nachzubauen. Es geht um die Darstellung dieser Zeitschriften- und Agenturen-Szene, die sich so oder so ähnlich abspielen könnte. Um diese Möglichkeit als solche erst herzustellen, werden zahlreiche konkrete

¹⁵⁷ vgl. Ab 252.

¹⁵⁸ Ab 254.

Beispiele aus der Zeit gebracht. Wie heißt es in *Rave* bei der FAZ-Lektüre in Ibiza: »Die kommen da alle vor, zack zack zack, die ganzen Familien. Liest sich absolut klasse. FAZ, wir lieben dich.«¹⁵⁹ In etwa das ist die Grundhaltung auch bei *Dekonspiratione*. taz, SZ-Magazin, Jetzt, Tagesspiegel, BZ, Bild schreiben über Martin Walser, Sigrid Löffler, Thomas Kapielski, Christian Ulmen, Claus Peymann, Charles Schumann, gelesen wird Bret Easton Ellis *Glamorama*, gearbeitet wird an der Harald Schmidt-Show, einem Helmut Dietl-Projekt, dessen im Buch vorgestellte Poetologie an das von Goetz betriebene Programm im Buch selbst erinnert. Der Film soll versuchen, »eine Parallelrealität entstehen zu lassen, die in der echten Welt spielt.«¹⁶⁰ Nur weil es nicht stimmt, heißt es nicht, dass es nicht richtig wäre.

Das Problem, das für Goetz auch entsteht, ist, dass »man sich den Roman über die Medienwelt also auch dauernd selber zusammenlesen kann, direkt aus den Medien selber heraus.«¹⁶¹ In gewissem Sinn erledigt Goetz also diese Arbeit für den Leser, zeigt aber auch den Arbeitsprozess. Bei Goetz heißt es: »Das war der Ausgangspunkt für hier. Wie es irgendwann heißt: IM Heiner.«¹⁶² Gemeint ist die Anfang der 90er Jahre diskutierte angebliche Mitarbeit Heiner Müllers bei der Stasi. In dem erwähnten Dietl-Projekt soll es um den Journalisten Schrödinger gehen: er »war IM, Stasi-Agent, von Studienzeiten an.«¹⁶³ So findet das Leben Eingang in die Bücher. Im Grunde steht alles ständig in den alle umgebenden Medien, es braucht nur jemanden, der es geordnet aufschreibt. Aus dem Geschriebenen entsteht dann eine Wahrheit im Text, die jemand darstellen will, aus der dann

¹⁵⁹ Ra 135.

¹⁶⁰ De 61.

¹⁶¹ De 155.

¹⁶² De 173.

¹⁶³ De 61.

der Stil folgt, die Anmutung des Textes und nicht aus Details.¹⁶⁴ Schon in *Irre* hatte Goetz geschrieben, dass es

maßlos um die Wahrheit geht und um sonst gar nichts, weil es nie keine Rücksicht nicht geben darf, außer darauf, daß das Ganze stimmt, deshalb braucht es hier logisch den totalen wahren space, nix sonst. Und der einzige, der dieses irre Projekt zusammenhalten kann, ist logisch ein gescheit irres und zugleich irr gescheites Ich.¹⁶⁵

Durch die Zeitstruktur schafft Goetz einen scheinbar in der Gegenwart angesiedelten ›space‹, in dem was er schreibt, tatsächlich wahr ist und für den Leser durch die realweltlichen Tatsachen als in ihre mediale Gegenwart übertragbar erscheinen. In diesem Sinn bezeichnet Goetz sich in *Abfall für alle* auch als »Übersetzer in Text.«¹⁶⁶ Und wie er dabei vorgeht, zeigt er in *Dekonspiratione*, und mehr noch, er vollzieht anhand seiner Figuren und von sich selbst die Arbeit und Kritik daran für den Leser. »Die Perspektive der Erzählung ist auch deshalb mehrfach gebrochen, damit man sich beim Lesen gleichzeitig als einen Teil dieser Medien-Agentur-Welt erlebt und als deren Kritik.«¹⁶⁷

Schließlich verkörpert auch Rainald Goetz diese drei verschiedenen Positionen im medialen Diskurs. Zuerst ist er Konsument, Beobachter, Wahrnehmer, nicht anders als jeder Leser seiner Bücher auch. Nur kritisiert Goetz auch, was andere vielleicht nicht wahrnehmen oder möglicherweise auch gar nicht wissen können, da es sich in sozialen Gruppen abspielt, denen sie nicht angehören. Zum dritten ist Goetz natürlich auch selbst Produzent, wie sein Band *Celebration* zeigt. Schon nach dem Erzählbruch nach dem dritten Kapitel zeigte sich die Verbindung zum Persönlichen des Schreibens. Die

¹⁶⁴ vgl. Ab 496f.

¹⁶⁵ Ir 279.

¹⁶⁶ Ab 516.

¹⁶⁷ Ja 139.

persönliche Verstrickung des Autors in der Medienlandschaft, seine Bekanntschaften und seine ständige Beobachtung wurden zum Thema gemacht, wie er es während des Jahres 1998 ausführlich in *Abfall für alle* vorgeführt hat. Das letzte Kapitel erzählt nach dem auf das Schreiben reflektierenden vorangegangenen direkt aus dem Leben des Autors und überträgt damit die vorher von ihm ausgefüllte Beobachterrolle auf den Leser. Alleine die zeitweilige Tagebuchform weist schon auf das während Teilen der Niederschrift geführte Internetagebuch hin. Damit verschränkt sich auch dieses Buch weiter mit den zwei noch folgenden des Gesamtkomplexes. Deswegen kann man keinen der einzelnen Bände hervorheben. Alle fokussieren sie auf jeweils andere Bereiche des letztlich Immergleichen, dem einzelnen Menschen in der Welt, die er nur durch die Medien wahrnimmt. Und die Medien drücken sich für Goetz vor allem durch die Sprache aus, die für ihn dann, so Schumacher, zur Schreibvoraussetzung wird. Somit verankert die unmittelbare Aufnahme der Sprache, ihres Klangs und ihrer Verwendung, und ihre Benutzung in den Büchern die jeweiligen Texte in der medialen Gegenwart und erschafft durch ein Gewebe von nicht immer gekennzeichneten Zitaten und Redeweisen eine Diskursanalyse der Gegenwart.¹⁶⁸

Gerade in dem, worüber sich Goetz in seinen in dem Band *Celebration* versammelten Essays Gedanken macht, zeigt sich die Beschäftigung mit der Gegenwart. In verschiedener Weise beschäftigt sich Goetz darin mit den DJs Sven Väth und Westbam, dem Maler Albert Oehlen, der Techno-Kultur im Allgemeinen. Neu hingegen ist, dass er in einem solchen Materialband nicht bloß Essays versammelt, sondern auch auf Fragen reagiert, also auch bereit für einen offenen Diskurs innerhalb seiner Bände ist, wie vor allem das Gespräch *Praktische Politik* in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* zeigt. Am deutlichsten

¹⁶⁸ vgl. SCHUMACHER: Adapted, S. 86

wird der Gegenwartsbezug wohl in dem Essay *Hard Times, Big Fun*. Darin formuliert Goetz sein Programm für die 90er Jahre in aller Deutlichkeit.

Den Ursprung der Idee zu dem Essay hat Goetz ziemlich lakonisch in *Abfall für alle* formuliert: »Wo ich einmal dachte: ich, wir, Techno, geil. Ich muß da mal was drüber schreiben, im Zeit-Magazin.«¹⁶⁹ Es ging also darum, diese neue ›Wirwirklichkeit‹ auszuformulieren und vorzustellen, aber eben nicht in einem Szenemagazin wie *Frontpage* für die Techno-Szene selbst, sondern einem breiteren Publikum, wie es mit der *Zeit* zu erreichen ist. Denn der Essay bezog auch Stellung zu dem zur Veröffentlichung 1997 schon vier Jahre alten Essay *Anschwellender Bocksgesang* von Botho Strauß. Goetz sieht in der Techno-Bewegung einen neuen Ausdruck der Demokratie abseits jeglicher Eliten, wie sie Strauß in Stellung gegen den aus seiner Sicht Verfall der Kultur in der Gegenwart. Das findet Goetz falsch. Auch er hatte den Text im Nachhinein kritisch betrachtet, denn »vielleicht ist eine solche aus dem Leben kommende Gruppenform einem als Einzelnen im TEXT zumindest nicht erlaubt, ein solches wir, eine solche Repräsentation.«¹⁷⁰ Freunde hatten sehr kritisch auf diese Veröffentlichung reagiert. Dennoch rückt Goetz nicht von seinem Befund ab, auch wenn er seine exponierte Rolle als Sprecher mit einigem Abstand nicht mehr für tragbar hält. »Und auch das Gegenmodell [...], ein Einzelner repräsentiert die Einzelnen als versprengte Eliten, Botho Strauß: das ist doch noch scheußlicher als alles bisher genannte andere.«¹⁷¹

Was sieht nun aber Rainald Goetz ausgehend von seinem Bericht zur Loveparade 1997 in der Techno-Bewegung? Es ist vor allem die

¹⁶⁹ Ab 676.

¹⁷⁰ Ab 676.

¹⁷¹ Ab 676.

»Auslöschung von Erinnerung, Bewußtsein, Reflexion, Vernichtung von Geschichte.«¹⁷² Und das bezogen nicht nur auf den konkreten gestrigen Tag mit seiner gestrigen Party, sondern auch auf die Geschichte Deutschlands, die kollektiven Verbrechen des Nazi-Regimes, die 68er und den Fall der Mauer. Wenn man wie alle empfindet, dann sind das glückliche Momente der Demokratie. Das Kollektiverlebnis eines Raves oder einer Loveparade ist affirmative Dissidenz: »isoliert, dissident, allein und unglücklich bin ich eh, wie jeder andere auch, selbst, ununterbrochen, jeden Tag. Das kann doch nicht das Ziel von Politik sein.«¹⁷³ Techno verneint das nicht, jedoch steht es dagegen für Spaß und Glück und Körper und Sex.¹⁷⁴ Nur haben das nicht alle so gesehen. Auch deswegen schien es Goetz notwendig, sich dazu zu äußern, um eine andere Sicht auf diese neue Bewegung zu präsentieren, die durch einen Beat ein ganzes Kollektiv von Individuen in Gang setzte, die dem Untergang eines deutschen Staates, dem Fehlen eines kollektiven Narrativs etwas entgegensetzte, das letztlich mehr ist, auch Kultur, so Goetz, statt nur etwas, das die »Massen bei Laune hält«¹⁷⁵, wie Strauß es kulturpessimistisch formuliert. Statt sich asozial zu verstecken wie ein gestörter Depp,¹⁷⁶ wozu auch Goetz tendiert, aber dagegen vorgeht, indem sich doch immer wieder gegen diesen Drang ins Soziale hinausgeht zum »Reden, Streiten, Lernen, Wirken, Tun, Kämpfen.«¹⁷⁷

Wo Strauß die Funktionsweise des Fernsehens nicht versteht, weil er in darin geführten Gesprächen nur einen Angriff auf die »Würde und das Wunder des Zwiegesprächs, der Rede von Angesicht zu An-

¹⁷² Ce 213.

¹⁷³ Ce 221.

¹⁷⁴ vgl. Ce 205.

¹⁷⁵ STRAUSS, BOTHO: Anschwellender Bocksgesang, in: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, Hanser, 1999, S. 71.

¹⁷⁶ vgl. Ab 560.

¹⁷⁷ Hi 104.

gesicht«¹⁷⁸ sieht und übersieht, dass es darum gar nicht geht, geht Goetz extra dort hinein, nimmt das Fernsehen und auch die entstehenden Massenkulturen als das, was sie sind und kritisiert sie innerhalb ihres Systems, wenn er mit Volker Panzer, Moritz von Uslar und einem wechselnden Gast das Fernsehen im Fernsehen kritisiert¹⁷⁹ und wenn er auf Raves geht. Erst in Erfahrung der Dinge selbst lernt man sie kennen. Das ist auch ein Kritikpunkt an den Medien: »Gerade, weil die Aktivisten selbst es nicht so genau wußten, schon gar nicht sagen konnten, entstand im Nu ein hochstereotypes Medien-Mantra: wie verrückt die Leute ausschauen, wie lange sie tanzen, wie laut und dumpf die Musik wäre.«¹⁸⁰ Goetz will kein außenstehender Beobachter sein, im Gegenteil, sondern umhüllt von Gegenwart, die ihm Erfahrung und Erkenntnis bringen, die er dann mit zeitlichem Abstand erst adäquat darstellen kann – das macht für ihn die Differenz zur Darstellung von Techno in den Medien aus. »Wie die Sache, von innen gesehen, jedoch dargestellt wie von außen, als Ganzes aussah.«¹⁸¹ Denn die Worte sind langsam, und es braucht Zeit, sie durch die und an der erlebten Wirklichkeit abzugleichen. Darin spiegelt der Essay auch die Arbeitsweise, mit der Goetz den gesamten Komplex *Heute Morgen* angegangen ist. Erst gegen Ende kann er die Frage stellen, nachdem er den Anfang wie auch all die Widersprüche, die die Bewegung in sich hergestellt hat durch eine steigende Kommerzialisierung, dargestellt hat, und wie es denn heute aussieht. Doch genau das, worauf es ihm im Grunde ankommt, und weswegen er vor allzu schnellen Einmischungen zurückschreckt, eine Erfassung

¹⁷⁸ STRAUSS: Bocksgesang, S. 68.

¹⁷⁹ Bei youtube sind die drei Folgen des Nachtstudios, die im September 2001 nach einer Idee aus dem Buch *Dekonspiratione* aufgezeichnet worden sind, noch heute nach kurzem Suchen einsehbar.

¹⁸⁰ Ce 214.

¹⁸¹ Ce 232.

der gegenwärtigen Zustandes, das kann er nicht so recht erkennen.¹⁸² So kann auch er auch keine Aussagen über die kommende Loveparade treffen, kann nicht sagen, wie es wird, wie es sein wird. Und doch ist er voller Zuversicht, lässt die Zukunft offen:

Wer wissen will, wie es wird, schaltet den Fernseher ein, auf Viva. Oder geht selber hin. Habt ihr auch wieder irgendwie Angst davor? Ja, jedes Jahr neu. Wird schon werden.¹⁸³

Das ist die Botschaft. Dass es jedes Mal, jedes Jahr und jede Nacht neu entsteht und dass man davon nicht unmittelbar erzählen kann, dass die Worte erst lange gesucht und vielleicht am Ende gefunden werden können, aber dass eben, wer immer wissen will, wie es aussieht in den Strömungen der Gegenwart, sich selbst in sie hineinbegeben muss, mit all den Schwierigkeiten und Unwägbarkeiten und Fehlern, die dabei notwendigerweise entstehen.

2.1.2 Nachtlebennacht: Techno/Körper/Kollektiv

Hard Times, Big Fun ist nicht nur wegen seiner überblickenden Darstellung der Techno-Szene der 90er Jahre, wie Rainald Goetz sie erlebt hat, wichtig für den gesamten *Heute Morgen*-Komplex, sondern auch, weil darin alle zentralen Motive, die, wo es um Musikerleben geht, wieder auftauchen. Die Musik wird nicht nur sprachlich versucht zu erfassen, vor allem sind es die Auswirkungen auf das konkrete Subjekt beim Erleben der Musik, die zum Gegenstand der Texte werden. Drei Dinge kommen in einem Rave zusammen, die auch in den Texten eine Rolle spielen. Die Musik, der Körper und der Einzelne im Verhältnis zur Gruppe. Techno ist, so sieht es Goetz, die Musik der Zeit. In ihrem affirmativen Impetus erkennt er eine demokrati-

¹⁸² vgl. Ce 232.

¹⁸³ Ce 235.

sche Kraft, die aus jedem einzelnen Raver in seiner Einzelentscheidung zur Musik eine breite Masse ohne Zugangsbeschränkung macht. Aber die Musik wirkt sich auch unmittelbar auf den Körper aus. Beat und Bass, die letztlich die Grundlage des Gesamtmix sind werden nicht intellektuell durchdrungen, sondern körperlich erfahren, was die Teilnahme an einem Rave fast zu einem spirituellen Ereignis macht. Durch die Darstellung des Körpers in den Texten von Goetz wird der Blick von der Masse auf den einzelnen verengt und damit dem Leser unmittelbar erfahrbar gemacht, was die Musik als Ganzes bewirkt. Doch bleibt das Individuum stets ein solches in der Masse, grenzt sich ab und ist doch stets Teil. So ist auch das soziale Verhalten, das in den 90er Jahren unter den Ravern neu entstandene Verhältnis einzelner zur Gesellschaft von der Musik bestimmt und drückt damit am Beispiel des Einzelnen in der Masse gegenwärtige Strömung gesellschaftlicher Verhältnisse aus.

Im Band *Mix, Cuts & Scratches* liefert Westbam eine Definition von, wie er es nennt, Record Art. Es sei ein Komponieren neuer Stücke anhand vorhandener Platten durch Mixen, Cutten und Scratches.¹⁸⁴ Die Frage ist nun aber, wie findet die Musik ihren Eingang in das Werk von Rainald Goetz? Erst einmal natürlich ganz einfach durch die Nennung von Songtiteln, Szenemagazinen, Clubs und Events, die das geschilderte Milieu, wie es in *Rave* dargestellt wird, abgrenzen.¹⁸⁵ Darüber hinaus konstatiert er die große Bedeutung von Musik für ihn in *Abfall für alle*, wo es heißt, »in keinem anderen Bereich interessiert es mich so stark, wie genau das GEMACHT ist, daß eine bestimmte Empfindung hervorgerufen wird.«¹⁸⁶ Das ist aber zu

¹⁸⁴ vgl. Mi 24.

¹⁸⁵ vgl. WICKE, ANDREAS.: »Brüllaut, hyperklar.« Rainald Goetz' **Techno**-Erzählung »Rave«, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 46.

¹⁸⁶ Ab 248.

unterscheiden von Schreiben über Techno oder Pop, denn es »gibt keine andere vernünftige Weise über Pop zu reden, als hingerissen auf das Hinreißende zu zeigen, hey, super.«¹⁸⁷ Das tut Goetz, indem er die Tanzenden beschreibt und die Sprache versucht abzubilden. Das kann aber nicht erklären, wie die Musik tatsächlich funktioniert. Die Kritik an dem hier bereits zitierten Buch über die *DJ-Culture* von Ulf Poschardt, wie sie in *Rave* formuliert wird, ist das Fehlen der Praxis, »die Kultur und Kunst des handwerklichen Tuns des Mixens und des Mixens, des Cuttens und des Scratchens«,¹⁸⁸ womit Goetz gleichsam auf sein mit Westbam entstandenen Band anspielt.

In *Rave* wird dieses ausgemachte Defizit an zwei Stellen geschlossen, die mit zwei entgegengesetzten Ansätzen versuchen, das DJing als Ganzes darzustellen. Auf der einen Seite steht die Beobachtung im Club bei der Praxis selbst: »Man beobachtet die Rezeptions- und Kalkulationsaktivität eines bekanntlich nicht direkt beobachtbaren fremden Hirns an äußerlichen Folgen.«¹⁸⁹ Diese Folgen werden wiederum einerseits, und das ist das Wichtigste, an der Reaktion des Publikums deutlich, was durch diese Reaktion wiederum Einfluss auf die Arbeit des DJs hat, der auf das Publikum reagiert. Auf der anderen Seite steht das Wissen um den Umgang mit der Musik, wie man darin auf das Publikum reagiert, was in einer »DJ-Akademie« dargestellt wird. Begonnen wird dort ganz am Anfang bei Takt und Rhythmus, nicht erwähnt wird jedoch Harmonie, die im Techno eine eher untergeordnete Rolle spielt. Der Beat kennt keine Vergangenheit, er existiert nur im Moment, da er, obwohl er sich in einer Reihe mit vorangegangener und als erster der noch kommenden befindet, nicht auf diese Bezug nimmt. Harmonien müssen geschlossen wer-

¹⁸⁷ Hi 188.

¹⁸⁸ Ra 82.

¹⁸⁹ Ra 82.

den, zurückkehren zur Grundtonart. Melodien müssen angedeutet, bekannt gemacht, bevor sie dann endgültig durchgeführt werden. Sie beziehen sich auf die Tonart, in der ein Stück sich befindet, auf die vorangegangenen Akkorde und Melodien und bleiben so letztlich mit Vergangenen in Kontakt. Techno hingegen ist »Abschied vom Terror der Tonalität, dem Knast der Akkordwechsel in Kadenzen, diesen alten Traum der Frühmoderne. [...] Musik, die nochmal ganz am Anfang anfängt und alles, jedes Element, neu erfindet. Das ist das Irre, stumpf und naiv, geschichtslos.«¹⁹⁰ Die Frage bei Techno ist, zumindest im Club beim Mixen, was man als nächstes spielen kann, was folgen soll. Damit ist Technomusik linear ausgerichtet und kümmert sich nicht um den letzten Beat oder Track, sondern der DJ gleicht an dem, was er gerade spielt und wie das aufgenommen wird, ab, was als nächstes gespielt werden soll. Doch nicht alleine dieser strukturelle Moment der Musik macht sie zu einer dezidiert gegenwärtigen.

Durch die Auflösung der Liedstruktur hat sich auch die Aufführungspraxis geändert. Zwar gibt es durchaus Musikrichtungen, die durch Improvisation Spontaneität gegen Komposition ausspielen, aber bewegen die Solisten sich dann doch in einer bestimmten, vorher festgelegten Tonleiter. Ebenso wird an der Situation von Musiker und Zuschauer nichts geändert. Die Hierarchie bleibt unangetastet. Auf der einen Seite die Musiker, die ihre Kunst dem Publikum auf der anderen Seite vorspielen. Interaktionen zwischen beiden sind bloß inszenierte Täuschungen, die auf das eigentlich zu spielende Stück keinen Einfluss haben. Die Macht, wenn man so will, bleibt bei den Musikern. Anders im Club. »Das wirklich Neue, das ist ja der Witz, ist nicht vorhersehbar. Für keinen. Eben auch nicht für den

¹⁹⁰ Mi 16.

DJ.«¹⁹¹ Darin unterscheidet sich der DJ nicht vom Raver. Beide arbeiten gemeinsam an dem »real prozessual entstehenden Kunstwerk[«.¹⁹² Der DJ steht an seinem Pult, hört die gerade laufende Musik, schaut ins Publikum und fragt sich, welches Stück als nächstes zu folgen hat. Dort ist auch der Platz, an dem Goetz sich selbst am wohlsten fühlt in einem Club, wie er bekundet: »Von dort aus zu sehen, was der [der DJ] musikalisch macht, was der denkt, wie der drauf ist, da die Interaktion zwischen seiner Aktion und dem, was die Leute machen im Club zu beobachten.«¹⁹³ Je nachdem, wofür der DJ sich entschieden hat, hat er sich »für oder gegen die Fortführung einer vom Publikum gerade aufgenommenen Hysterie-Energie entschieden«,¹⁹⁴ was aber immer von der augenblicklichen Situation, in der sich die Party, gemacht von den Tanzenden, gerade befindet, abhängig ist. Die Kunst des DJs besteht im Grunde im Beobachten und Interpretieren dessen, was das Publikum tut, wie es auf die von ihm angebotene Musik reagiert. Das Handwerk ist bei Goetz in der »DJ-Akademie« recht einfach beschrieben. Es besteht nur aus dem Anpassen der Geschwindigkeit der zur ersten Platte hinzukommenden zweiten, also dem Pitchen. Ein wenig Übergänge üben, also mixen. Aber die Kunst kommt an einem ganz anderen Punkt zustande und ist wesentlich schwieriger herzustellen. »Was sich im Inneren des Kopfes als rhythmisch zueinander passend angehört hatte, paßt in Wirklichkeit gar nicht.«¹⁹⁵ Die eigene Wahrnehmung muss mit den Tatsachen in Kongruenz gebracht werden. Das gilt einerseits für das Verhältnis zwischen laufender Platte, die alle hören und neuer Platte, die zu Beginn nur der DJ hört, bevor er sie in den Gesamtmix

¹⁹¹ Ra 87.

¹⁹² Ra 84.

¹⁹³ Ja 164.

¹⁹⁴ Ra 84.

¹⁹⁵ Ra 212.

einfügt. Andererseits muss aber auch eine Kongruenz dessen bestehen, was gerade im Moment als die richtige Platte angesehen wird, und zwar zwischen DJ und Publikum. Also schaut der DJ von seinen Platten auf in den Club und versucht herauszufinden, wie die Musik gerade ankommt und gleicht seine Vorstellung mit der »Multidimensionalität der im Publikum augenblicklich wirkenden Reaktionsregeln«¹⁹⁶ ab. Die »Augenblicklichkeitskunst« des DJs ist aber nur die Soundtrack für das, was auf der Tanzfläche abzulaufen hat, die Party, die DJ und Publikum gemeinsam betreiben.

Diese Praxis, Leute, dieses Handwerk, diese Rezeptivität und Reaktionsgeschwindigkeit, das Lauschen, Rühren, Ordnen und Verwerfen, diesen Vorrang der Reflexe, bei gleichzeitiger Reflexion auf diesen Vorrang, die auf praktische Umsetzung gerichtete Vision einer realen Abfahrt, der Party also, die zum Ereignis vieler einzelner mit lauter anderen wird, diese Verbindung, mit anderen Worten, von Handwerk und ästhetisch innovativem Geschehen, all das nennen wir hier: DJ-Culture.«¹⁹⁷

Im Idealfall führt diese Kulturtechnik zum Tanz, also zum direkten körperlichen Ausdruck der Musik und der Freude, die die Musik im Publikum auslöst. Ganz rudimentär formuliert es Westbam: »Auf der ganz unteren Stufe des Djing ist es so, da steht man als Typ da und legt Platten auf und versucht, den Geschmack der Leute möglichst gut zu treffen, ihnen eine gute Abfahrt zu geben.«¹⁹⁸

Weiter erläutert Westbam, dass man im Grunde versucht, dem Publikum seinen Geschmack aufzudrängen bis irgendwann der Widerspruch zwischen DJ und Publikum fällt, alles in einen völlig neuen Fluss gerät, »dann hat Musik für alle Beteiligten diesen befreienden Effekt. Das ist die höchste Form des Djing. Und dann tanzen

¹⁹⁶ Ra 84.

¹⁹⁷ Ra 87.

¹⁹⁸ Mi 71.

wirklich auch alle mit allen.«¹⁹⁹ Und keiner weiß warum. Denn was im und mit dem Körper stattfindet läuft wenig intellektuell gefasst ab, sondern geschieht eher mit einem, was die sprachliche Erfassung des Ganzen letztlich verunmöglicht. »Ich hatte eine Art Ahnung vom Sound in mir, ein Körpergefühl, das die Schrift treffen müsste.«²⁰⁰ Mehr ist es aber nicht.

Ich stand auf der Tanzfläche und bewegte mich kaum. Ich spürte deutlich die Verbindung, die mich automatisch führte, zwischen Gehör und Körper, tief innen, in der Musik. Da war das alles vorgesehen, im Moment.²⁰¹

Das Picken der Sechzehntel wird in den Fingerspitzen gespürt,²⁰² man wird durchflutet von Bewegungs- und Musik-Substanzen,²⁰³ die Körperbewegungen folgen nur der Musik und ihren Bewegungen,²⁰⁴ denn »music is the basic drug.«²⁰⁵

Der Körper hat für Rainald Goetz immer eine herausragende Rolle in seinen Texten gespielt. Der ist immer die unhintergehbare Tatsache, die zum Leben hindrängt und nicht von finsternen Gedanken, Depression und Wirrheit erfasst wird, sondern den Menschen dagegen im Moment der Welt festhält. Goetz geht sogar noch weiter: »Alles Denken ist nichts als das Fleisch, das das Denken denkt«,²⁰⁶ in *Irre* heißt es sogar »nicht *ich* denke, *es* denkt in mir«²⁰⁷ und im »Denken lebe eben immer der ganze Mensch.«²⁰⁸ Alles wird auf eine rationale Begründung biologischer Prozesse heruntergebrochen. Ob das

¹⁹⁹ Mi 72.

²⁰⁰ Ra 32.

²⁰¹ Ra 20.

²⁰² vgl. Ra 17

²⁰³ vgl. Ra 31.

²⁰⁴ vgl. Ra 80.

²⁰⁵ Ra 90.

²⁰⁶ Hi 167.

²⁰⁷ Ir 70.

²⁰⁸ Ir 255.

nun ein Resultat seines Medizinstudiums ist, spielt, wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle. Festzustellen ist jedoch ein ausgeprägtes Sensorium für Körper und wie diese sich im Raum und zu anderen verhalten. Begonnen bei den beschriebenen wöchentlichen Sitzungen der Ärzte in *Irre* bis hin zu den dadurch ausgedrückten Machtverhältnissen in Politik und Wirtschaft in *Johann Holtrop*. Bei ihm selbst führt diese Nichtunterscheidbarkeit zwischen Körper und Geist zu einer Gleichwertigkeit von Empfindungen von körperlichen und geistigen Erfahrungen, zu denen auch die angestoßenen Reflexionen gehören, sodass kaum mehr zwischen Ursache und Wirkung zu unterscheiden ist. »Die Schwellung sei Einbildung, sagt sie. Im Gegenteil, erwidere ich, die Schwellung ist Ausdruck.« Diese Art der Wahrnehmung macht erst die totale Identifikation mit der Umwelt möglich. Zuvor drückte sich damit noch eine Qual an der Umwelt aus, wenn er im Bett liegt, »daß an der Schläfe das Kissen in den Kopf hinein und auf der Gehirn drückte«. ²⁰⁹ Im Tanz ist er dann »nicht gestört von den gleichzeitig mitlaufenden Reflexionen.« Im Gegenteil, im Zusammenspiel mit der Musik führen sie zu einem Glücksgefühl, da auch die Gedanken nicht selbst bewusst gedacht werden, sondern es »dachte das Denken diese Gedanken. Und ich tanzte dazu.« Das war also »DER Ort im Moment.« ²¹⁰

Die Musik auf der Tanzfläche wirkt nicht weniger auf ihn, nur führt sie zu keiner Auflösung von Identität, sondern schafft sie neu: »Er war jetzt selber die Musik.« ²¹¹ Und die Musik findet immer nur gerade im Moment statt, »ohne damals, jeder neue Baß.« ²¹² Deswegen sind solche identitätskonstituierenden Erfahrungen nur in der Gegenwart der Musik im Zusammenspiel mit dem DJ möglich. Was

²⁰⁹ Ir 274.

²¹⁰ Ra 80.

²¹¹ Ra 19.

²¹² Ra 21.

auf der anderen Seite aber ebenso heißt, dass sie nicht von Dauer sind, sondern den Tanzenden immer wieder neu antreiben und ihn, wie die oft bemühte spirituelle Metaphorik andeutet, frei von Reflexionen in einen Zustand körperlichen Rausches versetzt. Ist der Bass weg, wird die Luft angehalten, ein Atmen ist nicht möglich. Da es aber weiter geht, wird das erneute Einsetzen des Basses zu einer Art Neugeburt.²¹³ So ist man es auch weniger selbst, der tanzt, als die Musik, die einen tanzt. Goetz spricht von einer Autonomie des Tanzes, von einer Art Hinweggerissensein, »wenn man bewegt wird, wenn die Musik einen wegreißt«.²¹⁴

Goetz beschreibt die Erfahrungen eines Einzelnen, jedoch sind es die Erfahrung aller. »Ein Beat, der die vielen vielen versetzt synchron bewegte, der Herzschlag, pumpend, für ein ganzes Kollektiv.«²¹⁵ In einem Interview hat Goetz es mal als große Prüfung des Nachtlebens bezeichnet, ob man sein Sozialleben zustande kriegt.²¹⁶ Denn das ist es letztlich auch, neben der unmittelbaren Erfahrung der Musik, die nur in einem selbst zu erfahren ist, der soziale Moment dieses großen Kollektivs. »Nach draußen gehen, um miteinander unter anderen zu sein, sich denen zwar wohl zeigen, ihnen jedoch gar nichts, jedenfalls gar nichts Bestimmtes zeigen zu wollen.«²¹⁷

Dazwischen schwankt diese Bewegung ohne Agenda, zwischen Vereinzelung und Vergemeinschaftung. Gehalten wird dieses soziale Spiel, das Goetz interessiert, von der allen gemeinsamen Musik, die Grundlage für die Bewegungen des Tanzes ist, über die sich jeder einzeln im Raum bestimmt.

²¹³ vgl. Ra 22.

²¹⁴ Ja 165.

²¹⁵ Ce 205.

²¹⁶ Ja 163.

²¹⁷ Ce 214.

Sich Bewegungen und Räume so zuspielden gegenseitig, als wäre der andere ganz frei von jeder Answererwartung. Als wäre das sich so sofort konstituierende Miteinander eher zufällig gegeben vom immer neuen Augenblick der Körperbewegungen, die nur der Musik und ihrer Bewegung folgten.²¹⁸

Diese Art Kommunikation läuft komplett ohne Worte und Rede ab. Im Prinzip lässt sich jede Regung geistiger oder emotionaler Natur auf die Musik zurückführen. Nach der eben zitierten Szene heißt es, »Ich war also verliebt«²¹⁹, aber ebenso erscheinen auf einmal »Gedanken zu einer Theorie der Kritik«²²⁰ oder an Sexualität.²²¹ Dahin zielt weitestgehend der gesamte Komplex, auf Liebe, Sex, also Glück und Theorie und Kritik, angeregt und abgeglichen an der Musik und den sich sozusagen in ihr befindenden Menschen. Deutlich wird das vor allem dann, wenn die Musik fehlt. Dann hört für Goetz, der sich nirgends zugehörig fühlt, die Gemeinschaft wieder auf. Distanz zwischen den Menschen ist für ihn der Normalzustand. Wird diese aufgehoben, dann kann es zu kurzen, schönen Momenten kommen. Das ist aber nichts weiter als eine Verrücktheit, ein »asozialer Sozialzustand. So geht das ja nicht. Dafür [für die Distanz] ist dann der Schlaf zuständig: das tut jeder immer noch alleine.«²²² So empfindet es zumindest Rainald Goetz als Beobachter dieser Szenerien. Aber so hat er sich bereits als Punk in den damaligen Szenekneipen gefühlt. Er wusste, dass er nicht dazu gehören kann, also hat er es auch gar nicht versucht. Stattdessen gerierte er sich als »lonesome wolf, Hinschauer und Arroganz« und war dann auf seine Art doch dabei: »Als

²¹⁸ Ra 80.

²¹⁹ Ra 80.

²²⁰ Ra 81.

²²¹ vgl. Ra 23.

²²² Ra 127.

ein solcher Draußensteher gehe ich seither in der Szene herum, und bin so in ihr logisch drinner denn je.«²²³

›Drin zu sein‹ bedeutet vor allem eine momentane Anwesenheit einerseits seiner selbst und damit einer körperlichen Erfahrung sozialen Verhaltens und dadurch andererseits beispielhafte Beobachtung einer gegenwärtigen sozialen Strömung. Wichtig ist ihm, »wie sich jemand körperlich gibt, weil das ist die Stelle, mit der das Ich das Soziale berührt.«²²⁴ So wird eine Verbindung zwischen unmittelbar Zwischenmenschlichem und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft gezogen. Die Frage ist, wie die Techno-Bewegung von innen aussieht, aber wie sie doch wie von außen betrachtet als Ganzes darzustellen ist. Dabei geht es Goetz zwar um eine akkurate Beschreibung des Erlebten, was aber nicht heißt, dass es sich exakt so abgepielt haben muss. Deutlich wird das besonders an dem Essay *Hard Times, Big Fun* über die Loveparade. Anfangs wird durchaus der Eindruck erweckt, als würde die letztjährige Parade beschrieben, erst spät wird aber klar, dass Goetz darin Erfahrungen vieler Jahre verarbeitet: »die Erinnerungen der Jahre überlagern sich, logisch, die Jahre fließen ineinander.«²²⁵ Im Tanzen in der Musik wie auch im Text kommt die Vergangenheit in dem einen Moment in der immer wieder neuen Gegenwart an. Das funktioniert vor allem über die Haltung der einzelnen Mitglieder der Bewegung, die sich nicht mit Vergangenen aufhalten, sondern im Moment dabei sein wollen. Goetz definiert diese zeitradikale Bewegung mit »dabei sein, mitmachen und immer schon dabei gewesen sein.«²²⁶ Im gegenwärtigen Dabeisein löst sich das vergangene Dabeigewesensein auf und erzeugt damit ein

²²³ Ir 235.

²²⁴ Ja 255.

²²⁵ Ce 219.

²²⁶ Ra 217.

neues, aktuelles Dabeisein. Das macht die Gegenwärtigkeit aus, die Goetz in der Techno-Bewegung erkennt.

2.2 Wahrheit: Weltwissensvermittlung

Bisher wurde die Welt geschildert, worin Goetz sich bewegt, also jener Teil der Gesellschaft, von der er berichtet. Dies ist die eine Seite, der empirische Befund. Aber genauso wichtig ist Goetz die mediale Darstellung dieser Welt. Am Ende seines Essays über die Loveparade schreibt er, dass, wer wissen will, wie es wird, hingehen oder einfach den Fernseher einschalten muss. Das sind zwei Arten, die eine Realität wahrzunehmen, wobei für Goetz die durch die Medien erzeugte Welt nicht bloß eine Abbildung ist, sondern für sich genommen selbst Teil dieser. »[I]ch behandle alle Figuren, die egal wo im weiten Rund des medialen Theatrum auftreten, wie echte Menschen, völlig unvermittelt.«²²⁷ So definiert er seinen ›Ultrarealismus des Medialen‹, der sich über Zeitungen, Zeitschriften und das Fernsehen hinzieht. Es ist schon zum geflügelten Wort geworden, dass wir alles, was wir von der Welt wissen, aus den Massenmedien wissen. Aber die Massenmedien gehören zur Welt dazu, sind eine neu entstandene Natur, die dauerhaft Einfluss auf die Gesellschaft nimmt. »Für mich ist Fernsehen so was, wie für andere die Natur. Was Großartiges, Herrliches, Geheimnisvolles, was unerschöpfliches, längst noch nicht wirklich Erzähltes.«²²⁸

Rainald Goetz geht es nun darum, diesen medialen Einfluss zu charakterisieren, das Fernsehen so gut es geht, auszustudieren, und mit seinen eigenen Erfahrungen und Empfindungen abzugleichen und zu kritisieren. Aber nicht unter kulturpessimistischen Prämissen.

²²⁷ Ab 655.

²²⁸ Ab 119.

sen, sondern die Möglichkeiten der Medien, vor allem des Fernsehens werden von ihm positiv bewertet, wenn sie im Moment auch noch nicht ausgeschöpft seien. »Irgendwann wird ganz tolles Fernsehen kommen, wenn Proll-TV, was sich ja jetzt schon abzeichnet, alle nur noch nervt. Da freue ich mich drauf.«²²⁹

2.2.1 Zeitung

Die Medien liefern Informationen mit denen sich Goetz in Kontakt mit der Welt hält. Gelesen und gesehen wird im Prinzip alles, zumindest wird es versucht. Häufig werden in seinem Internettagebuch *Abfall für alle* Kassenzettel mit den gekauften Zeitungen abgetippt, meist zwischen 5 und 10 Exemplaren. Sehr häufig taucht dann der Hinweis auf stattfindende Lektüre auf: »1655. Zeitungen, Radio.«²³⁰ Zu Beginn von *Abfall für alle* notiert er das Spektrum des Möglichen, wie er es nennt. Darunter fallen dann Radio, Fernseher, Musik, andere Musik, Bücher, Zeitungen, Zeitschriften. Darin lebt für Goetz der Geist, was für ihn heißt, Freiheit, gute Laune, Offenheit.²³¹ Und jeden Tag geht der Text aufs Neue weiter. »Im Geist der Kultur ist alles Gegenwart, täglich neu veröffentlicht.«²³² So werden auch *Rave* und *Dekonspiratione* durch Nennung und Kritik der wichtigsten Presseorgane mit der Gegenwart verknüpft. Aber nicht, wie etwa in *Abfall für alle*, wo direkt auf das tatsächlich Geschriebene reagiert wird, sondern indem Goetz versucht, abstrakt zu fassen, was die einzelnen Organe ausmacht. Sogar auf Ibiza kauft der Protagonist von *Rave* gleich neue Zeitungen, um zu wissen, was gerade in Deutschland passiert und

²²⁹ Ja 127.

²³⁰ Ab 682.

²³¹ vgl. Ab 34.

²³² Ab 686.

den Kontakt nicht zu verlieren. Die Lektüre löst gleich wieder Glücksgefühle aus. »Das turnt auf eine Art, das kann man jedem nur empfehlen.«²³³ Das hält aber nur für den Moment an. Denn kurz darauf werden »die Zeitungen weggeschmissen und eine Karte der Insel gekauft.«²³⁴ Auf die Spitze getrieben wird der ironisierende Kommentar bei der FAZ: »Im Feuilleton ist die Besprechung von – un, dos, tres – Ricky Martins Erzählung ›Dekonspiratione«, wo es um Schirmmachers Selbstmord wegen seiner Stasi-Verstrickungen geht.«²³⁵ Nichts davon wurde je irgendwo so gedruckt, aber doch enthält es einen Kern Wahrheit, indem es Schirmmachers Art, noch das kleinste Thema zum Feuilleton zu erheben – »bei Schirmmacher gibt es alles nur in XX-Large und ultrafett und riesengroß«²³⁶ –, ironisch auch unter Nennung des eigenen Werks darstellt. Die Kritik an Schirmmacher sollte noch Jahre andauern. In *loslabern* schreibt Goetz über seine Zeitungsobsession, dass er letztlich problematischerweise in der Sprache statt in der Welt stünde,

und von dort her kommt das Problem, dass ich diejenigen, die die Sprache als Werkzeug benützen, Schreiber aller Art, überwertig auf die Wahrheitsfrage hin beobachte und dabei zu hyperscharfen, aber eben oft auch inadäquaten Bewertungsschlussfolgerungen komme, meine ganze Hysteriesicht auf das Feuilleton hat es mit diesem Grundproblem zu tun [...].²³⁷

Die Annahme, von der aus Zeitung gelesen wird, ist also, dass die Zeitung eine Wahrheit über die Welt ausdrückt, wie sie am Vortag, von dem sie berichtet, tatsächlich gewesen ist. Das erwartet Goetz von einer Zeitung wie von seiner Literatur. Weswegen Vermutungen, Spekulationen und subtile Wertungen gleich zu einem Unbehagen

²³³ Ra 135.

²³⁴ Ra 136.

²³⁵ Ra 135.

²³⁶ lo 118.

²³⁷ lo 124.

führen, wie Goetz es am Beispiel von Nachrichtensendungen im Fernsehen ausführt. »Es gibt praktisch nur eine einzige Nachrichtensendung, die einen objektiv und ruhig informiert, die Tagesschau. Überall sonst, auch in der ARD, gnadenlos gute Laune, wertende Subtexte ohne Ende.«²³⁸ Die stehen für Goetz aber der reinen Informationsvermittlung im Weg. Gleichwohl erhebt er den Befund, »die Sprache der Medien ist nur so korrupt wie die Welt, sie ist eine notwendig korrupte, eine vernünftigerweise korrupte Sache.«²³⁹ Und in diesem Sinn wird die Sprache bewusst eingesetzt und ermöglicht damit nicht nur Aussagen über die Welt zu treffen, sondern auch über die Medien und ihre Funktionsweise selbst. Sieht Goetz den Auftrag, den er den Zeitungen und anderen Nachrichtenmedien zuspricht, wertungsfrei über die Welt zu berichten, nicht erfüllt, fühlt er sich persönlich angegriffen und kritisiert den falschen, manipulierenden Umgang mit der Sprache. Denn die Sprache ist ein Erkenntniswerkzeug, das nicht missbraucht werden sollte. »Die Sprache ist auf eine Art eben alles. Das ist die automatische Perspektive des Schreibers auf die Welt.«²⁴⁰

2.2.2 Fernsehen

So nutzt Goetz die Medien zur Informationsbeschaffung über die Welt und besonders die Menschen, kritisiert aber vor allem die verwendete Sprache, die den Blick auf die Information verstellen, sie schon mit der Nennung deuten. Besonders deutlich hebt Goetz das am Beispiel Fernsehen hervor. Über Peter Hahnes Moderation heißt es, »ich fühle mich von diesem Tonfallbotschaften extrem und penet-

²³⁸ Ja 127.

²³⁹ Ja 171.

²⁴⁰ Ab 121.

rant und zudringlich belästigt, unsittlich berührt. Ich will wissen, was los war, nicht was dieser Sprecher denkt.«²⁴¹ Hier zeigt noch einmal die körperliche Empfindung, die Goetz beim Gebrauch von Sprache spürt. In seinem Internettagebuch finden sich noch zahlreiche weitere Fälle, in denen Moderatoren oder Kommentatoren genau analysiert werden, was meist zu einer wüsten Schimpftirade führt. Marcel Reif, Gerd Scobel und Harald Schmidt natürlich. Das Problem auch im Fernsehen ist die Vermittlung von Inhalt. »Wenn es nur EINEN einzigen Fernsehkameramann auf der ganzen Welt gäbe, der sich INHALTLICH für das interessiert, was er da filmt. [...] Man kann optisch im Fernsehen keine Ekstase-Effekte erzielen, wenn da live übertragen und dann bißchen hysterisch rumgeschnitten wird.«²⁴² Offensichtlich wurde versucht, über die reine Vermittlung des gerade im Moment stattfindenden Geschehens auf, in diesem Fall der Mayday, hinaus etwas zu vermitteln, was dem Medium an sich nicht möglich ist, zu vermitteln. Bei aller Begeisterung für das Fernsehen, ist sich Goetz aber auch dessen Grenzen bewusst:

Theater, Party. NICHT zeigbar, geht nicht. Den Sozialvorgang unter mehr als neun Leuten. Fernsehen handelt von Gesichtern. Von fast nichts anderem. Gesichter, Menschen aus der Nähe, deren Geschichte, gespiegelt, während sie reden, in ihrem Gesicht sich zeigt. Das zeigt Fernsehen.²⁴³

»Das Fernsehen ist für ihn der Ort einer besonders präzisen Rede. Die Prägnanz liegt nicht in der jeweiligen Formulierung (da wäre es leicht, Gegenbeispiele zu finden), sondern in der Art und Weise, wie ihre Entstehung gezeigt wird.«²⁴⁴ Unter diesen Voraussetzungen

²⁴¹ Ab 140.

²⁴² Ab 243.

²⁴³ Ab 244.

²⁴⁴ WINDRICH: S. 74.

wird das Fernsehen zum Organ der Erkenntnis und, wie Windrich interpretiert, dadurch auch der Emanzipation.

Das Fernsehen vermittelt seine Themen mit einer Zugänglichkeit, einer Direktheit, wie Goetz sie höchstens noch in der Kunst repräsentiert sieht. Das macht das Fernsehen für ihn zu einem hochdemokratischen Medium, für dessen Benutzung es keine Voraussetzungen braucht. Das ist so einfach zu bedienen wie Pop-Art und Pop-Musik, es bedarf nämlich keiner Erklärungen. »Das Fernsehen erscheint als Gabe, die stets nach Belieben in Anspruch genommen werden kann. Es befördere den innergesellschaftlichen Ausgleich, da es v. a. von denjenigen genutzt werde, die (noch) nicht zu den ›Leistungsträgern‹ gehören.«²⁴⁵ Der Fernseher zeigt einfach auf das, was er zeigen will. »Das Fernsehen ist als Ganzes, über seine mediale Funktion hinaus, das größte Menschen-Zeige-Kunstwerk, das es je gegeben hat.«²⁴⁶ Räume und das soziale Verhalten der Menschen darin kann vom Fernsehen nicht erfasst und gezeigt werden, aber beobachtbare ›Sozialmomente‹ schafft das Fernsehen, wie sich Menschen verhalten, wie sie sprechen, wie sie sich bewegen. Deswegen ist das Fernsehen für Goetz »die Lupe der Nahsicht«, die im live-Moment auf das Gesicht gerichtet ist, auf den Menschen.²⁴⁷ Also auch hier wieder eine Fokussierung auf das soziale Verhalten dargestellt in den Grenzen eines Mediums, das selbst wieder Initiator eines sozialen Verhaltens werden kann und so eine Verbindung nicht nur zwischen dem im Fernsehen dargestellten und dem Betrachter, sondern letztlich auch zwischen den Betrachtern selbst herstellt. Windrich spricht sogar von einem prophetischen Gestus Goetz' in Bezug auf das Fernsehen,

²⁴⁵ EBD., S. 73.

²⁴⁶ Ab 296.

²⁴⁷ vgl. Ab 296.

dessen neue Errungenschaft er erkennt und versucht, die damit einhergehende kulturgeschichtliche Bedeutung auszuloten.²⁴⁸

Nicht zu verwechseln ist das allerdings mit dem Film oder dem Kino, also weitestgehend fiktionale Bereiche, die Goetz kein Wissen um die Welt vermitteln und deswegen weniger Faszination auf ihn ausüben. In seinem 2007 auf der Vanity Fair-Homepage geführten Blog, schreibt Goetz: »Draußen könnte man leben, hier saß ich jetzt im Kino, verhaftet für viel zu lange Zeit, und musste diesem Film da vorne folgen, ein furchtbarer, nie mehr korrigierbarer Lebensfehler für immer.«²⁴⁹ Fernsehen ist, im Gegensatz zum Kino, ein Mittel, etwas über die Welt und vor allem ihre Menschen in ihrem jetzigen Zustand zu erfahren. Im Gegenteil der Film: »[J]a, ja, ein SPIEL-Film, gespielt, nicht echt. Langweilig, erfunden, ausgedacht. Wo bleibt die Spannung, das Drama, das Echte, der Witz?«²⁵⁰ In *Klage* hatte er das Fernsehen in Abgrenzung zum Internet als ›alte Nacktmaschine‹ bezeichnet, die früher für Bilder und Schrift zuständig war, aber vom beides radikalierenden Internet verdrängt würde. »Die Schrift will denken, die Bilder erzwingen physische Präsenz.«²⁵¹ Darin erkennt Goetz einerseits die Möglichkeiten dieses Mediums, sieht aber andererseits auch die Fehler in der Einlösung der Möglichkeiten.

Deswegen ist seine Kritik am Fernsehen, wie er sie in der Talksendung *Nachtstudio* mit Moderator Volker Panzer, formuliert, keine äußerliche, fremde Maßstäbe ansetzende, sondern eine aus einem Verständnis der Regeln und Notwendigkeiten des Mediums selbst formulierte. Wer das Vorführen von Personen in Stefan Raabs *TV Total* menschenverachtend findet, hat nicht verstanden, dass man das nicht mit sich machen lassen muss. Wer *Big Brother* für Unterschich-

²⁴⁸ vgl. WINDRICH: S. 79.

²⁴⁹ Kl 336.

²⁵⁰ Ab 119.

²⁵¹ Kl 147.

tenfernsehen hält, verkennt die tatsächlich gegebene Beobachtungsmöglichkeit sozialen Verhaltens, gebrochen zwar durch das Wissen der Kandidaten, sich im Fernsehen zu befinden, aber innerhalb dieser Voraussetzung durchaus erkenntnisbringend für den Zuschauer einzusetzen. Selbst eine Sendung wie die *Harald Schmidt-Show* wird in *Dekonspiratione* dahingehend kritisiert, dass wieder weniger Witze vorkommen sollten als alles, »was wirklich passiert und wichtig ist, auf ganz krude tägliche Basis«. ²⁵² Aber die Information, die Aussage über die Welt ist für Goetz nicht der einzige Grund für seine Fernsehbegeisterung.

Im Fernsehen sieht er vor allem auch eine soziale Komponente. »Das Fernsehen ist DER öffentliche Raum überhaupt, über allen, für alle, das Firmament.« ²⁵³ Was vorher schon als neue Natur bezeichnet wurde, wird im Bild des Firmaments noch einmal ins Universale ausgeweitet. Als Mensch in der Gesellschaft kommt man nicht mehr ohne Fernseher aus. Es ist »eben auch das Medium der Kinder, der Rentner, der Arbeitslosen und Intellektuellen«, ²⁵⁴ also von allen, die sich nicht unter Berufung auf ihr elitäres Einsiedlerleben zurückziehen. Trotz dieser sozialgruppenübergreifenden demokratischen Art des Fernsehen, alle miteinzuschließen, die schauen, erkennt Goetz den Widerspruch zwischen individuellem Konsum in Abkehr von der Welt und gleichzeitig der Teilhabe an einer Praxis, die die allermeisten eben doch verbindet. Das Zusammengenommen, die Weltwissensvermittlung für alle sozialen Gruppen ist vermutlich das Gegenwärtigste, was Goetz beobachten kann. Die Gleichzeitigkeit der darin formulierten Aussagen über die Gesellschaft und die Welt, in der diese sich befindet, ist ihm wichtig. Anders als etwa für die Zeitungs-

²⁵² De 69.

²⁵³ Ab 120.

²⁵⁴ Ab 119.

lektüre bedarf es zum Fernsehen keine Zugangsvoraussetzungen. Jeder kann sich einfach hinsetzen und anfangen und ist gleich Teil eines Kollektivs der gerade im Moment Fernschauenden. Davon grenzt sich Goetz ab, wenn er eine aufgenommene Folge der *Harald Schmidt-Show* am Morgen danach noch einmal schaut. Schon ist das »natürlich alles asoziale Formen der Benützung des Fernsehens«. ²⁵⁵ Aber Goetz ist damit nicht repräsentativ für die breite Masse. Ihm geht es dabei um die Beobachtung von beidem, vom Fernsehen als Medium sowie dessen Einfluss auf die Menschen, auf die Gesellschaft. Was sagen die Medien allgemein über den Zustand der Gesellschaft heute aus? Am wichtigsten für Goetz ist dabei die Verwendung der Sprache, ihrer Subtexte und dahinterstehenden Haltungen, die er seit seinen ersten Theaterstücken über die große dreibändige Fernsehmitschrift 1989 und Stücke über das Sprechen über den Holocaust bis hin in die 90er Jahre, wo er zu erspüren sucht, wie über Dinge zu seiner Zeit gesprochen wird, in der Wirklichkeit wie in den Medien.

2.3 Wahn: Wirklichkeitsreferentialität

Nun verfolgt Rainald Goetz ähnlich den vorgestellten Medien gezielt das Ziel, Aussagen über die Welt, wie er sie erlebt, und die Medien, wie er sie beobachtet wahrheitsgemäß zu treffen. Zur Beglaubigung seiner Aussagen, dass diese sich auf die reale Welt beziehen, die auch der Leser genauso wahrnimmt, und keine literarische Fiktion sind, bürgt Rainald Goetz im wahrsten Sinne mit seinem Namen. Die Texte zielen jedoch nicht auf eine selbstreferentielle Literatur, sondern eine wirklichkeitsreferentielle, deren Ausgang aber im empiri-

²⁵⁵ Ab 119.

schen Ich des Schriftstellers zu finden ist.²⁵⁶ Er schreibt sich selbst in die allermeisten seiner Texte ein und erzeugt damit einen Authentizitätseindruck, der vermittelt, dass alles, was in den Büchern steht, genauso erlebt und bedacht wurde. Aber doch ist es eine bewusst hergestellte Authentizität, die sich mit der Frage konfrontieren lassen muss, ob das dann noch wirklich authentisch ist und was an den Schilderungen letztlich der empirischen Realität entspricht. Im Folgenden werden zwei diesen Bereich behandelnden Aspekte untersucht. Zum einen die Autorinszenierung und darauf aufbauend das spezifische Realismuskonzept von Rainald Goetz.

2.3.1 Selbstinszenierung/Autorfunktion

Wurde bisher davon ausgegangen, die in den Büchern getroffenen Aussagen über Rainald Goetz seien so authentisch wie das von diesem Ich-Erzähler Beschriebene, ist diese Sichtweise jedoch zu problematisieren. Diese Annahme hat zwar ihre Berechtigung dadurch, dass Goetz diese biographische Lesart bewusst herzustellen sucht, aber gerade der Moment der bewussten Herstellung versetzt die Texte dann doch in ein schwieriges Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion. Denn auch diese Einteilung in zwei sich gegenüberstehenden Kategorien gilt nicht für Goetz' Texte, die durch häufige metanarrative Einschübe genau dieses Verhältnis zum Thema machen und die Grenze zwischen den beiden Kategorien dadurch schließen. Schließlich wird so dieser Widerspruch als Tatsache dargestellt, in der sich der Text bewegt, während er sich ebenso faktualer wie fiktionaler Techniken bedient.

²⁵⁶ vgl. SCHUMACHER: Adapted, S. 78.

Der Eintritt der Figur ›Rainald Goetz‹ in die Literatur, findet, wie schon beschrieben, im dritten Kapitel von *Irre* statt. Jedoch verweist die darin vorgestellte Figur ›Rainald Goetz‹ eben nicht vollumfänglich auf den empirischen Autor Rainald Goetz. Deutlich wird das an den vielen Bezeichnungen, die Rainald Goetz seinen verschiedenen Repräsentationen über die Bücher hinweg gibt: Raspe, Rainald, Wirr, Schütte, Dark, Höllor, Bösor. Damit verweist Goetz zwar immer wieder auf sich als empirischen Autor, aber immer nur auf Teile seiner Person. »Das Moment der Täuschung scheint diesen dissoziierten Figuren natürlich inhärent, insofern sie keine traditionellen Charaktere sind,« schreibt Petra Gropp über *Irre* und trifft damit auch eine generelle Aussage über spätere Schreibpraxen Goetz', »sondern Funktionen, Stimmen.«²⁵⁷ Kreknin weist darüber hinaus auf die veränderte Verwendung dieser Ich-Spaltungen hin, die in *Heute Morgen* eben doch immer wieder auf den empirischen Autor Rainald Goetz zurückweisen.

Zum Modell einer Einheitsfigur in *Heute Morgen* lässt sich somit zusammenfassend sagen, dass selbst in denjenigen Texten, in denen eine solche Denkfigur durch den Gestus des Textes unmöglich gemacht wird, die Einheitlichkeit einer den Text schreibenden und verantwortenden Autor-Instanz immer wieder evoziert wird.²⁵⁸

Der empirische Autor, so Kreknin, sei die Nullstelle des Diskurses, trete also gerade durch sein Nichterscheinen in Erscheinung, die vom Leser erwartet und ausgefüllt wird. »Genau dieser Umstand von ausgehaltener Unentscheidbarkeit der Zuordnung und gleichzeitig vorhandener Referentialisierungsmöglichkeit erweist sich als typisches Merkmal dieses Modells einer Selbstpoetik, das zudem noch durch den medialen Diskurs über diese Figur ergänzt wird.«²⁵⁹

²⁵⁷ GROPP: Ich/Goetz, S. 234.

²⁵⁸ KREKNIN: Poetiken, S. 213.

²⁵⁹ EBD., S. 178.

Daneben werden zahlreiche andere Namen genannt – oft nur leicht verfremdet, aber noch immer referentialisierbar –, die auf tatsächliche Personen verweisen und damit eine Authentizität versuchen herzustellen, die der Leser auch auf die Beschreibung der Figur des Autors überträgt. »Über Vertauschungen und Verschiebungen wird jedoch die Differenz von real existierenden Individuen und literarischen Figuren so in Szene gesetzt, dass die Unterscheidung permanent kollabiert – und doch immer wieder neu eingeführt wird.«²⁶⁰ Wirklichkeits- und Selbstreferenz treten also nebeneinander und wirken gegenseitig authentifizierend. Die vom Leser nachprüfbareren Aussagen über andere Personen oder Begebenheiten werden eingesetzt, um die Aussagen über das Ich, das sich in direktem Umfeld der beschriebenen Szene befindet, zu beglaubigen, während der beschriebene Fall, dass das Ich sich in dieser bestimmten Szene als Beobachter befindet, wiederum den Bericht über die anderen Personen und Begebenheiten beglaubigt. Goetz treibt dieses Spiel sogar noch ein wenig weiter. Die meisten der bekannten Namen sind den Lesern nicht aus ihrer Lebenswelt bekannt, können also nicht eigentlich in dieser referentialisiert werden, sondern aus weiteren Texten Goetz'. So hat Goetz eine Art Parallelwelt erschaffen, in der er seine Wirklichkeitsbezüge selbst durch seine anderen Texte authentifiziert. Angerissen wurde dieses Verfahren schon kurz im Auftauchen verschiedener Personen in verschiedenen Texten und Textsorten. Das bedeutet, das Werk bezieht seine Referenzen zwar aus der Wirklichkeit, authentifiziert sie aber nicht mit dieser, sondern aus sich selbst heraus, und macht sich damit vom konkreten Zeitbezug seiner Entstehung frei. Der Leser benötigt bei der Lektüre also kein historisches Wissen mehr um die vergangene Zeit. Alles, was er zum Verstehen benötigt, liefern ihm die Texte des Komplexes. Damit behält das Werk

²⁶⁰ EBD., S. 80.

seinen Zeitbezug, während es sich gleichzeitig davon löst und bleibt somit eine stets gegenwärtige Erfassung der Zeit aus der heraus es entstanden ist.

Die Grenze zwischen Fakt und Fiktion wird so gegeneinander ausgespielt, wie Schumacher es formuliert.²⁶¹ Somit wird auch das Ich, respektive der Autor, der damit identifiziert wird, in die von Themen und Verweisen hergestellte Verortung in der Gegenwart in diese versetzt. Rainald Goetz inszeniert sich damit als Teil der Gegenwart, die er in seiner Literatur beschreibt. Dem Auseinandertreten von Text und Wirklichkeit, wie sie Müller/Schmidt für die Moderne konstatieren, sehen von Goetz angegriffen. »Die Manifeste der avantgardistischen Bewegungen behaupten die Diskrepanz der beiden Pole zu schließen und zeugen von dem Willen, Literatur und Leben in eine Praxis zu überführen, in der Kunst und Wirklichkeit miteinander verschmelzen.«²⁶² Allerdings ist bei Goetz eine solche Aussage nur unter Vorbehalten zu treffen. Es ist schließlich nicht einfach damit getan, zu sagen, er hat sich in Klagenfurt in die Stirn geschnitten und damit dem Text in der Wirklichkeit Wahrhaftigkeit verliehen, indem er Text und Tat kurzschließt. Es mag nicht völlig falsch sein, in dem Stirnschnitt eine Entmetaphorisierung der literarischen Rede zu sehen, die den Autor mit dem Protagonisten in eins setzt,²⁶³ aber ist zu fragen, ob derjenige, der gerade den Text vorliest, nicht ebensolchen Inszenierungen und Metaphern unterliegt, wie es ein literarischer Text tut, oder einfacher, ob da nicht gerade nur ein Text vorgespielt wird, was nicht mehr mit dem empirischen Menschen Rainald Goetz zu tun haben muss wie der Text, den er geschrieben

²⁶¹ vgl. EBD., S. 81.

²⁶² MÜLLER, PHILIPP/SCHMIDT, KOLJA: Goetzendämmerung in Klagenfurt. Die Uraufführung der sezessionistischen Selbstpoetik von Rainald Goetz, in: Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2001, S. 252.

²⁶³ vgl. EBD., S. 262.

hat. Sinnfälliger wird das in einer Szene aus *Irre*, wo der Protagonist Raspe mit zahlreichen, über Arme, Beine und Hals verteilten Schnittwunden zu einer Karnevalsfeier erscheint und für die »perfekt täuschende Imitation«²⁶⁴ gelobt wird. »Doch niemand, berichtete später Raspe, habe die Wunden als Ornament betrachten können oder als Kostüm.«²⁶⁵ Die durch tatsächliche Selbstverletzung inszenierte Verkleidung verliert ihren Verkleidungscharakter ab dem Moment, wo die Inszenierung als Tatsache offenbart wurde. Es ist keine Verkleidung, erscheint aber als solche. Die tatsächlichen Wunden werden für Raspe zu einer Verkleidung. Fakt und Fiktion heben sich in der Figur von Raspe gegenseitig auf.

Ganz ähnlich funktionieren auch die Texte Rainald Goetz' mit seiner Inszenierung als Autor außerhalb der Texte. »Die scheinbar konsistente Autorfigur Rainald Goetz erweist sich bei genauerem Hinsehen als eine Reihe von identischen Fälschungen ohne Original.«²⁶⁶ Das vermeintliche Original lernen wir durch den Text kennen, der einen Wahrheitsanspruch behauptet, von dem es nicht möglich ist, ihn zu überprüfen. Dieses Prozessieren zwischen Welt und Text, so sieht es Kreknin, lässt sich anhand der inszenierten Autorfigur, als die sich Goetz in seine Werke einschreibt, beobachten. So zieht er den Schluss, dass der Autor auch bloß als eine fiktionale Figur des Textes anzusehen ist.²⁶⁷ Nicht trotz der, wie Kreknin es bezeichnet, »Insignien der Autorschaft«, die Goetz bei den meisten seiner Auftritte ausstellt, sondern gerade wegen dieser Inszenierung seiner Autorfigur wie er sie in den Texten darstellt und auch bei Auf-

²⁶⁴ Ir 19.

²⁶⁵ Ir 20.

²⁶⁶ KREKNIN, INNOKENTIJ.: Der beobachtbare Beobachter. Visuelle Inszenierung von Autorschaft am Beispiel von Rainald Goetz, in: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hrsg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, de Gruyter, Berlin/Boston 2014, S. 503.

²⁶⁷ vgl. EBD., S. 502 und 507.

treten außerhalb des Textes bewusst bedient. Darunter zählt er vor allem, Fotokamera, Notizhefte und Zeitungen. In den Texten selbst präsentiert sich Goetz, wie schon gezeigt, als manischer Leser von Zeitungen und Zeitschriften, er fotografiert ständig alles und jeden und schreibt ständig mit. Diese in den Texten der Autofigur zugeschriebenen Eigenschaften werden nun auch von der empirischen Figur Rainald Goetz nach außen hin dargestellt. So liegen ihm in den drei Sendungen des *Nachtstudios* allerlei Zeitungen und Zeitschriften zu Füßen. Zuweilen kommt er auf die zu sprechen und hält dann auch mal einen Ausschnitt in die Kamera, aber etwa zum Zitieren werden sie nicht benutzt, erfüllen also keine praktische Rolle, dienen bloß der Selbstinszenierung. Ähnliches gilt für das wechselnde Ensemble, das manchmal im Bildvordergrund erscheint. Ein Fernseher, der die besprochenen Sendungen abspielt, um den die Bücher Goetz' platziert sind, die ihn noch einmal als den Autor dieser Bücher ausweisen, dazu ein Bild von Niklas Luhmann, den Goetz als einen der Fixsterne seiner Arbeit bezeichnet hat.²⁶⁸ Damit schreibt Goetz sich nicht nur in seine Texte ein, sondern auch seine Texte in die Welt. Das schon häufiger erwähnte *Nachtstudio* geht in der Form auf die Erzählung *Celebration* zurück, in der Benjamin dieses Format für Harald Schmidts Produktionsfirma Bonito TV entwickelt hat.

Eine wöchentliche Talkshow übers Fernsehen. Drei feste Leute, ein Gast, fünf vorher festgelegte Sendungen der vergangenen Woche, die dann nach Art des literarischen Quartetts diskutiert werden.²⁶⁹

Wesentlich deutlicher kann die Durchwirkung von Fakt und Fiktion kaum mehr inszeniert werden. Dort sitzen dann Rainald Goetz als Autor und Erfinder der Sendung vorgestellt, gegenüber von Moritz von Uslar, der ebenso in Goetz' Büchern auftaucht. Gemeinsam mit

²⁶⁸ vgl. Ab 232.

²⁶⁹ Ce 60.

dem Moderator Volker Panzer lassen sie nun die Fiktion Wirklichkeit werden, womit sich Goetz dann in das Medium, das er als Beobachter begleitet selbst mit einschreibt als der Beobachter, als der er sich auch in den Büchern präsentiert. So macht sich Goetz durch das Fernsehen zu einem Phänomen der Gegenwart, die er dem Fernsehen unterstellt.

Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich, wie die Selbstinszenierungspraktiken von Rainald Goetz funktionieren. Auch die vielen dem Band *Celebration* beigefügten Fotografien verweisen auf eine Wirklichkeit außerhalb des Textes, in der sich Rainald Goetz wie der Leser seiner Texte befindet – oder zumindest zum Zeitpunkt der Aufnahme befunden hat. Kreknin interpretiert die Fotos nun im Sinne von Roland Barthes und bezeichnet leicht abweichend von dessen Idee die Autorschaft, die Goetz mit den Fotos bezeugen will, als das ›punctum‹, womit also nicht die reine Information gemeint ist, die auch mitgeteilt wird, sondern der Effekt, den das Zufällige, das den Betrachter an der Fotografie besticht, macht.²⁷⁰ Diese Autorschaft wird in den Kontext der Rave- und Techno-Szene gesetzt und betont mehr als das die früheren Dossiers etwa in *Hirn* oder *Krieg* getan haben, den gerade erlebten Moment, von dem Goetz in den Texten berichtet. Häufig werden die Protagonisten der Berichte abgelichtet, Westbam, Albert Oehlen, Sven Väth. Aber eben auch Goetz selbst in deren Umfeld, was ihn als den Begleiter und Beobachter und auch als Insider ausweist, der sich damit ein Rederecht sichert. Ihm kann man glauben, nicht nur, weil er dabei war, sondern weil er dabei sein durfte. Dieses Dabeisein zeigt sich auch an den zahlreichen Portraits, die gezeigt werden. Anders als früher sind keine Zeitungscollagen mehr vorhanden, es werden höchstens ein paar ganzseitige Ausschnitte

²⁷⁰ vgl. KREKNIN: Beobachter, S. 512 und BARTHES, ROLAND: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, S. 36.

gezeigt, aber das Gros der Fotografien zeigt Feiernde, Trinkende, Arbeitende Mitglieder der Techno-Szene im jeweiligen Kontext, in dem sie – und damit auch gleich Goetz selbst – beschrieben werden. Die beiden Medien, Text und Foto, verweisen jeweils auf sich selbst, bestätigen sich sozusagen tautologisch, was die Bewertung dieser Authentifizierungsverfahren zwar als sich der Funktionsweisen äußerst bewusst charakterisiert, aber eben auch in Zweifel zieht. »Die Referenz mag unzweifelhaft bestehen, ihr Modus jedoch folgt den Gesetzen des Mediums und zudem noch der Poetik des gesamten Werkes, in das die Fotografie eingebunden ist, und dies macht den Modus [...] zu einem höchst zweifelhaften.«²⁷¹

Goetz schreibt sich also als der Autor seiner Werke in seine Texte ein und repräsentiert außerhalb der Texte den Autor, als den der Leser ihn liest. Möglich ist das, indem der klassische Werkbegriff aufgelöst wird. Es gibt keine Trennung mehr zwischen dem Autor und seinem Werk, sondern der Autor wird selbst Teil des Werks. Vor allem, wenn er, wie Goetz, seine eigene Körperlichkeit mit ins Spiel bringt, sich ablichtet und ein Jahr lang sein Leben mitschreibt, also eine Performance aufführt, die nicht ohne denjenigen, der sie vollführt, zu denken ist. Interessanterweise ist aber gerade dieses Projekt, das ganz ohne weitere mediale Unterstützung auskommt. Keine Fotografien, keine Videos, keine Tonaufnahmen. Der Autor tritt dann trotz allem hinter die Schrift zurück.²⁷² Goetz inszeniert sich selbst als »Welt-Text-Empfänger und -Forscher«,²⁷³ der die Welt manisch auf Sprache untersucht und das ›Spektrum des Möglichen‹ ausschöpft. Dabei inszeniert er sich aber auch als der einsame Kämpfer,

²⁷¹ EBD., S. 510.

²⁷² vgl. KREKNIN, INNOKENTIJ: Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz, in: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, hrsg. von Olaf Grabienski u. a., de Gruyter, Berlin/Boston 2011, S. 294.

²⁷³ Ab 333.

der alleine in seiner Wohnung, umgeben von Zeitungsstapeln, Büchern und dem Fernsehen, die ihn umgebende Welt ordnet. Von einem bloßen Dasein des Autors in seiner Realität schreiben Wicke/Warnke: »Die Vielfalt der Töne und der Stilebenen spiegelt das Hirn des Autors, den Kosmos seiner individuellen Welterfahrung.«²⁷⁴ Goetz inszeniert sich als in den Dingen stehend, in der Schrift, den Diskursen, dem Fernsehen, der Kunst usw., weswegen ein Zitieren nicht notwendig ist, da er alles in sich vereint, wodurch jede seiner Äußerungen unmittelbar Teil des Diskurses wird. Solch ein Projekt in sich zusammenzuhalten bedarf es aber eines Originalgenies romantischer Provenienz,²⁷⁵ als das sich Goetz durchaus inszeniert. Seine Vorstellung von Autorschaft orientiert sich weniger an der Moderne, so wie auch das Vertrauen in die Sprache nicht erschüttert ist, sondern an, wie Schumacher es formuliert, früheren, die glaubten, deren Hände seien zu langsam für die Gedanken und Gefühle.²⁷⁶ Es geht »weniger um die Etablierung einer repräsentativen Stimme als vielmehr um Präsentation der Heterogenität von vielen Stimmen, fokussiert jedoch durch die Position des ›Schreiber-Ichs‹, in der sie zusammengeführt werden, die sie durchkreuzen und deformieren, zugleich aber auch – durchaus in einer Tradition der Genieästhetik – als Autorposition konstituieren.«²⁷⁷

²⁷⁴ WICKE, ANDREAS./WARNKE, INGO: »Wenn es so würde, wie ich es mir denke, wird es so GEIL«. Literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven auf Rainald Goetz' Internetpublikation *Abfall für alle*, in: www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentages 2001, hrsg. von Hartmut Kugler, Bd. 1, Aisthesis, Bielefeld 2002, S. 576.

²⁷⁵ vgl. BASSLER, MORITZ: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, C.H. Beck, München 2002, S. 145.

²⁷⁶ vgl. SCHUMACHER: *Adapted*, S. 84.

²⁷⁷ SCHUMACHER: *Gerade*, S. 136.

2.3.2 Fiktionsfiktion/Wirklichkeitsreferenz

Unmittelbar mit dieser Autorinszenierung als ›Chronist der Gegenwart‹ hängt natürlich die Frage zusammen, in welcher Weise verweist der Text auf den Autor, sondern auch, wie die Gegenwart, in der er sich inszeniert, darin ihren Niederschlag findet. Goetz' Prämisse ist schnell formuliert: er schreibt nur, was wahr ist. »Nichts ist so phantastisch überwältigend wie das Authentische, nichts so unglaublich wie die wirkliche Wirklichkeit.«²⁷⁸ So heißt es bereits in *Irre* und an dem Programm hat sich im Grunde nichts geändert. Die Frage ist nur, wie findet die Wirklichkeit, wie die Wahrheit ihren Weg in den Text und wie kann sie dem Leser dadurch mitgeteilt werden? Notwendig ist erst einmal »das einfache wahre Abschreiben der Welt«,²⁷⁹ oder wie das von Andy Warhol stammende Motto seiner großen Fernsehmitschrift 1989 lautet: »and trying/ to figure out what/ was happening – and taping it all.«²⁸⁰ Und so wie Andy Warhol sich mit seinem Taperecorder verheiratet bezeichnet, gibt es Goetz für sich und sein Notizbuch an.²⁸¹ Alles aufschreiben, alles notieren, nur wird dabei gerne der erste Teilsatz überlesen. Denn es ist nicht alles aufzunehmen, sondern alles, wovon man ausgeht, dass es gerade passiert und wichtig genug ist, es aufzunehmen. Denn »das Wichtigste zugleich wäre, daß man das meiste verschweigt. Und das wenige Ausgewählte, das man hinschreibt, müsse einfürallemal den ganzen meisten Rest enthalten.«²⁸² Der Rest ist dann die Literatur, oder zumindest das, was Goetz als solche ausgibt. Denn das, wofür Literatur für die meisten auch steht, für Phantasie, lehnt er kategorisch ab, da

²⁷⁸ Ir 260.

²⁷⁹ Hi 19.

²⁸⁰ 19a 7.

²⁸¹ Hi 189.

²⁸² Ir 281.

sie das Abschreiben der Welt behindert.²⁸³ Aber doch ist die Literatur nützlich, sogar als die »schönste Frau Königin«²⁸⁴ wird sie bezeichnet, weil sie durch ihre Form die von Goetz gesuchte Wahrheit vermitteln kann.

In ihrem geheimen Schoß darfst du alles hineinverstecken, jedes Tasten, jedes Irren, jede Länge, sogar die Wahrheit. Das einzige, was du brauchst, ist ein Respekt vor dir selbst und vor dem, dem du das alles erzählen willst.²⁸⁵

Was er damit beschreibt, klang schon bei der Verkleidungsepisode an, und ist am besten mit seinem eigenen Begriff der ›Fiktionsfiktion‹ umschrieben. Denn in der Literatur wird Fiktion erwartet, von Goetz aber Wahrheit geschildert. Die Form erweckt den Eindruck von Fiktion, aber ist es nicht, sodass die Fiktion selbst die einzige ist, die Fiktion ist. Das ist die einzige Form, in der Goetz zumindest seine eigene Literatur gelten lässt. In *Abfall für alle* klingt diese Denkbewegung wieder an, wenn es heißt, »das meiste muß schweigen, sonst gehen riesige Lügen los, Spastereien, im Grunde Literatur/ und das wollen wir ja gerade VERMEIDEN/ hier«.²⁸⁶ Alles wird letztlich als Tatsache dargestellt, so verdreht es diese auch zeigen mag. Es verbinden sich bei dieser ›Fiktionsfiktion‹ zweierlei Verweise auf die Wirklichkeit. Kreknin spricht von einem referentiellen und einem romanesken Pakt, den der Autor über die Form und seine Schreibweisen mit dem Leser schließt.²⁸⁷ Eindeutig sind jene direkten Verweise, die sich auf Personen und Medien beziehen. Allerdings werden diese nicht immer einfach exakt so abgebildet, wie Goetz sie wahrnimmt, sondern sie werden in eine abstraktere Darstellung überführt, die

²⁸³ vgl. Ir 261.

²⁸⁴ Ir 278

²⁸⁵ Ir 278.

²⁸⁶ Ab 14.

²⁸⁷ vgl. KREKNIN: Poetiken, S. 205.

zwar die einzelnen Fakten etwas beugen mag, aber nur, damit das Ganze besser stimmt. Und das stimmt eben nicht, wenn man einfach nur darstellt. Aber das Material mit dem der Schriftsteller arbeitet, die Sprache hat sich verändert, sodass ein klassisches Erzählen für Goetz nicht mehr möglich scheint. »Nicht weil er selber sie nicht hat [eine lebendige eigene Sprache], sondern weil es sie wirklich gar nicht gibt. Es gibt keine nichtmuffige, nichtzuckrige, nichtbanale Sprache für einen heutigen Roman nach Art der großen Romane von früher.«²⁸⁸ Diese Sätze beziehen sich auf ein großes, in den Nullerjahren gestartetes Romanprojekt Goetz', machen aber seine seit etwa 1983 geltende generelle Schwierigkeit mit den klassischen Erzählgenres deutlich. Im Fall von *Dekonspiratione* stammt die Erfahrung der zu erzählenden Geschichte aus der »Unzahl der Geschichten, die sich im Lauf der Jahre bei mir, im Kontakt mit dieser Schreiberwelt angesammelt haben«²⁸⁹, aber in der Öffentlichkeit nicht erzählt werden können, da sie der Diskretion unterstehen, »weil sie, auch wenn sie wahr sind, die von der Erzählung betroffene Person, die in der Erzählung agierenden Handelnden der Geschichte: bloßstellen oder verletzen würde.«²⁹⁰ Was nun auf der anderen Seite nicht bedeutet, dass die auftretenden Figuren, die eine Entsprechung in der Realität haben, im Buch die gleiche Funktion erfüllen. Eher im Gegenteil. Sie werden zu Sprechern der Positionen, die diese Figuren in der Realität ausdrücken. Zum Beispiel der schon erwähnte Frank Schirmmacher in *Rave*. Dazu schreibt Goetz erläuternd in seiner Poetikvorlesung:

Die Besetzung als ein so ein Haupt-Agent hier antwortet einfach nur seiner öffentlichen Persona. Er hat sich eben als dieser große Schwadronneur oft genug und weit genug aus diversen Fenstern gelehnt, daß

²⁸⁸ Kl 200.

²⁸⁹ Ab 302.

²⁹⁰ Ab 303.

man sagen kann: der Mann ist prägnant, den kann man für diese Rolle gut brauchen, der wird hier besetzt.²⁹¹

Dargestellt werden soll eben nicht die wirkliche Person, die Goetz ohnehin nicht kennt, sondern die Persona, wie sie in den Medien auftritt. »Nicht wie es gemeint ist, will man verstehen, sondern ganz brutal schaut man darauf, wie es WIRKT.«²⁹² Dieser Zugriff auf die Welt und auf die mediale Welt gleicht Goetz vor allem an sich selbst ab, der durch seine Darstellung der eigenen Beobachtung aber natürlich ebenso eine Persona, eben die Funktion des Autors ›Rainald Goetz‹ inszeniert, die nicht zwangsläufig etwas mit der realen Person zu tun haben muss. Realismus wird nicht als Form der Darstellung begriffen, also »nicht als Phantasie der Form, sondern als Kategorie der Weltbeobachtung.«²⁹³ Die Form kann nur vorgeben, wie etwas in ihr dargestellt werden muss, dass es realistisch erscheint, sie kann aber keinen Einfluss darauf haben, wie etwas beobachtet werden muss, damit man es in der Form realitätsadäquat wiedergeben kann. »Dem so geführten Blick erscheint die poetische Dimension der Wahrheit der Theorie als schwesterlich, als große Ermutigung – als etwas, dem die Schrift sich dauernd auch entgegenschreibt, wie gleichzeitig der Wirklichkeit.«²⁹⁴ In diesem Satz drückt sich die Faszination für die Theorie von Niklas Luhmann aus, der sich beklagte, es fehle nicht an gelehrter Prosa, sondern an gelehrter Poesie. »Vielleicht sollte es für anspruchsvolle Theorieleistungen eine Art Parallelpoesie geben, die alles noch einmal anders sagt und damit die Wis-

²⁹¹ Ab 304.

²⁹² Ab 307.

²⁹³ Ab 308.

²⁹⁴ Ab 302.

senschaftssprache in die Grenzen ihres Funktionssystems zurückweist.«²⁹⁵

Diese ›Parallelpoesie‹ in Einklang mit den eigenen Weltbeobachtungen zu bringen ist Ziel von Rainald Goetz. Dabei geht es bei der Zurückweisung der Wissenschaftssprache nicht, wie Reese-Schäfer Luhmanns Satz auslegt, um »ihre pastorale Übersetzung ins Allgemeinverständliche, sondern die bewusste Verwendung einer anderen Diskursform, die das Verhältnis von Klarheit und Obskürität nach ihren eigenen Maßstäben, also auf jeden Fall anders sieht, mischt.«²⁹⁶ Das Verhältnis von Klarheit und Obskürität, das auf den Befund in der Wirklichkeit verweist ist bei Goetz die Sprache, die er der Wirklichkeit entnimmt und die durch einen wirklichkeitsreferentiellen Einsatz Träger der Wahrheit über diese Wirklichkeit wird. »Sprache, ja, ohne Ende und all over.«²⁹⁷ Die Frage, die er sich stellt, ist, »wie wird Sprache in allen Weltbereichen verwendet. Und was heißt das für jedes Wort, für den Hallraum jedes einzelnen Wortes.«²⁹⁸ Das ist eine ganz andere Frage als nach einem Realismus, der sagt »das gibt es also, das ist so. Dieses Elend stelle ich erst mal einfach so dar. Ich weise darauf hin, daß es das gibt.«²⁹⁹

Wichtig ist nicht, dass der Text stimmt, die aufgeführten, zahlreichen Details, wichtig ist, die Sprache gibt die Welt wieder, wie sie durch die Sprache wahrgenommen wird. Jeder entstehende Satz lauscht »hinaus in die Welt mit der Frage: stimmts? Oder stimmts nicht?«³⁰⁰ Das ist aber keine Frage des Inhalts, sondern des Klangs, des Sounds, der die Funktionen, aus denen die Sprecher sie ausspre-

²⁹⁵ REESE-SCHÄFER, WALTER: Niklas Luhmann zur Einführung, Junius, Hamburg 1999, S. 18.

²⁹⁶ vgl. EBD., S. 19.

²⁹⁷ Ab 299.

²⁹⁸ Ab 232.

²⁹⁹ Ab 264.

³⁰⁰ Ab 305.

chen, trägt. Diese Personas stehen nun in einer sozialen Welt, die Goetz interessiert. Die Information wird auf den Weltgehalt geprüft, aber der Ton der Sprache auf den Sprecher. So verweist Goetz vor allem über die Sprache auf die Welt, aus der er diese extrahiert hat. Namen, Orte und Medien werden benutzt, um einen realistischen Eindruck zu schaffen, oft aber zugespitzt oder verdichtet, damit die darin stattfindende Sprachbenutzung und damit getroffene Aussage über die Welt klarer hervortreten kann. Schumacher schreibt von einem, und das trifft es recht gut, Realismus abstrakterer Art,³⁰¹ der die von Goetz wahrgenommene Welt nicht exakt so darstellt, wie sie von ihm wahrgenommen wurde, was man eher *Abfall für alle* unterstellen kann, sondern wie er will, dass der Leser seine darin erkannte Wahrheit als solche nachvollziehbar macht. Gegen eventuelle Vorwürfe ob der Literarizität dieses Verfahrens hat er sich schon in *Irre* gewehrt:

Das ist eine Scheiße, keine Literatur, sagt man mir. Aber das muß wurscht sein, weil es maßlos um die Wahrheit geht und um sonst gar nichts, weil es nie keine Rücksicht nicht geben darf, außer darauf, daß das Ganze stimmt, deshalb braucht es hier logisch den totalen wahren space, nix sonst.³⁰²

Damit das Ganze stimmt, also die Darstellung der Welt innerhalb einer Form, müssen manche Details von den tatsächlichen Begebenheiten abweichen. »Er braucht keine Fremdreferentialität mehr, weil nicht die Lebenswelt, sondern das Schreiben sein konkretes Material darstellt.«³⁰³ Wenn Goetz etwa in *Dekonspiratione* fünf Arbeitstage im Leben der Medienbranche beschreiben will, lässt er die Tage nicht im ungefähren, sondern schreibt ihnen konkrete Daten zu und täuscht damit Faktizität an, die sich aber bei genauem Hinsehen nicht halten

³⁰¹ vgl. SCHUMACHER: Gerade, S. 124.

³⁰² Ir 279.

³⁰³ KREKNIN: Poetiken, S. 207.

lässt. »Bei mir stimmen die Details immer extra genau NICHT, damit das Echte als Ganzes besser stimmt.«³⁰⁴ Er nennt fünf Daten des Jahres 1999 im Buch: Einen Montag im Mai, Dienstag, den 14. Juni, Mittwoch, den 16. Juli, den 11. August, sowie Freitag, den 19. September.³⁰⁵ Keines dieser Daten passt mit den genannten Wochentagen zusammen. Die am 11. August 1999 beschriebene Sonnenfinsternis, fand zwar tatsächlich an jenem Tag statt, der war aber kein Donnerstag, wie der Text suggerieren will, sondern ein Mittwoch. Durch die exakte Datumsnennung, die man einem Autor, als welcher sich Goetz inszeniert, glaubt, wird der Eindruck von Realismus erzeugt, der aber nur wenig Einfluss auf die zu erzählende Geschichte hat. Denn wichtig sind höchstens die grobe Verortung der Situationen im Sommer sowie diejenige am jeweiligen Arbeitstag. Erst die Daten lassen den Leser glauben, es handele sich um tatsächliche Begebenheiten. Verstärkt wird das noch durch die Einführung des vermeintlichen Erzählers im vierten Kapitel. Verschränkt werden die beiden Ebenen durch das Auftauchen der fiktiven Figuren Benjamin und Katharina im letzten Kapitel. Damit stellt sich die Frage, welche Teile der Erzählung nun authentisch sind, sich also auf tatsächliche Begebenheiten beziehen und welche Teile erfunden sind. Nur wie damit umgehen? Offensichtlich treffen hier faktuale und fiktionale Bereiche aufeinander, die gar nicht getrennt werden sollen.

Eine mögliche Deutung könnte in der Figur des erfundenen Journalisten und ehemaligen IMs Schrödinger liegen. Dessen Namensgleichheit mit dem österreichischen Physikers Erwin Schrödinger vielleicht nicht ganz zufällig ist. In dem von ihm entwickelten Gedankenspiel muss die Katze, die zusammen mit einer sogenannten ›Höllmaschine‹, die losgehen oder auch nicht losgehen kann, in

³⁰⁴ Ab 495.

³⁰⁵ vgl. De 22, 53, 104f., 158, 172.

eine Stahlkammer gesperrt wird, sodass von außen nicht erkennbar ist, ob die Katze nun schon gestorben oder noch lebendig ist, als beides angesehen werden, tot *und* lebendig. Ähnliches kann man für den Verweischarakter der Bücher Rainald Goetz' annehmen. Solange man nicht weiß, ob die Namen, Daten, Zeitungsberichte auf eine tatsächliche Welt verweisen, solange müssen sie als tatsächlich und erfunden gleichzeitig gelten. Das enthebt sie – ganz ähnlich zu der im vorigen Kapitel ausgeführten Behandlung von Referentialität – der Zeit, da die formulierte Wahrheit sich in der Sprache ausdrückt und diese auch nach der Niederschrift noch ihren Gehalt behält und sich beim Lesen erneut ausdrückt.

Die Frage, die sich nach den bisherigen Erläuterungen stellt, zielt auf die Konkretisierung der gemachten Erfahrungen sprachlicher wie physischer Natur im Text. Aber wie entsteht der Text? Die fünf Poetikvorlesungen, die Rainald Goetz 1998 in Frankfurt gehalten hat, stehen unter den Überschriften: Formphantasie, Thema, Welt, Text und Kritik. »So beginnts also, mit der Formphantasie.«³⁰⁶ Die Form bestimmt nicht nur den Text, sondern dadurch, dass sie den Text bestimmt, eben auch die Beobachtung und daraus die Beschreibung der Welt, die durch bestimmte Textformen vorgegeben wird. Text ist Form, die Inhalt transportiert. Zwei Dinge versucht Goetz in den Texten von *Heute Morgen* zu vereinen, wie er in einem Interview bekundet, und zwar »dass die Sachen nach außen in ihrer Realitätsadäquatheit, und nach innen an der Stringenz ihrer spezifischen Form, um es mal relativ abstrakt zu sagen, als stimmig erweisen müssen.«³⁰⁷ Welche Textformen benutzt nun Rainald Goetz, um seine Geschichte der Gegenwart ins Werk zu setzen? Diese Frage wird anhand seiner Prosa- und Theater-Texte erläutert, um im Abschluss auf den Sonderfall des Tagebuchs einzugehen. Anschließend kann geklärt werden, wie Praxis, also die Benutzung der Sprache, auf die Welt reagiert, die durch die Form auf bestimmte Weisen dargestellt werden soll. Im vorherigen Kapitel wurde auch die Sprache erwähnt und wie sie in den verschiedenen ›Weltbereichen‹ verwendet wird, wie die einzelnen Worte mit ihrer Bedeutung klingen. »Von da her begründet sich für mich eine möglichst ungeordnete Faszination für alle Formen, die Welt hereintragen.«³⁰⁸ Wie also gehen die Formen mit

³⁰⁶ Ab 229.

³⁰⁷ Ja 143.

³⁰⁸ Ab 232.

dieser Welt um, wie stellen sie Welt dar? Und wie steht sich die ungeordnete Faszination der Ordnung jeder Form entgegen?

3.1 Welt: Formphantasie

Gleich zu Beginn seiner Vorlesung stellt Goetz die basalsten Fragen zur Form: Was ist eigentlich ein Roman, eine Erzählung, ein Theaterstück? Vielleicht ist es ganz bezeichnend, dass Goetz diese erste Vorlesung zur ›Formphantasie‹ offen und frei halten wollte, was ihm aber nicht gelang und so diese Offenheit am Beginn des Schreibens, über die er eigentlich reden wollte, im Wege stand. Damit wurde das, was eigentlich gesagt werden sollte, den Prozess der ästhetischen Praxis und wie er ihn erlebt,³⁰⁹ zum Schweigen gebracht. Damit konnte er die Natur der Sache nicht überwinden, nämlich »daß der Gegenstand dessen, wovon ich hier spreche, komplett und ganz und gar der Welt der Stille, des Schweigens und der nichtmündlichen Rede zugehört.«³¹⁰ Nimmt man die Selbstbezeichnungen seiner in den 90ern erschienenen Texte ernst, dann hat Goetz zwei Erzählungen, *Rave* und *Dekonspiratione*, ein Stück, *Jeff Koons*, diverse Texte, *Celebration*, sowie einen Roman, *Abfall für alle*, veröffentlicht – also jede der drei gestellten Fragen auf eine spezifische Art nachträglich beantwortet.

3.1.1 Erzählung/Montage/Collage

Also: »Was ist eine Erzählung? Etwas kleines Schnelles, Kurzes, Böses, ein Ausschnitt, etwas Ungerechtes, ein Zeitpartikelchen, eine Gewalttat.

³⁰⁹ vgl. Ab 231.

³¹⁰ Ab 231.

Eine Sache von 100, 200 Seiten.«³¹¹ *Rave* wird trotz seiner 271 Seiten noch als Erzählung bezeichnet, obwohl es alle Merkmale eines typisch Goetzschen Romans trägt. Wie schon *Irre* und *Kontrolliert* zuvor, sowie *Johann Holtrop* danach, besteht *Rave* aus drei Teilen, die jeweils jahreszeitlichen oder jährlichen Strukturen unterworfen sind. *Irre* spielt im Winter, Frühling und Sommer, *Kontrolliert* beginnt im Herbst, fährt im Winter fort und endet auch im Sommer. Die Jahreszeiten setzen die jeweiligen Erzählungen nicht nur in einen überzeitlichen Rahmen, sondern spiegeln auch die Stimmung des Protagonisten wider, die einem ähnlichen Prozess wie der Jahreslauf zu unterstehen scheinen. Dabei ist es der Sommer, der stets positiv konnotiert ist. In dem Text *Der Attentäter* heißt es:

Linderung aller Schmerzen durch die Zeit, das wachsende Licht, Erdendünste, Tau, die guten Winde, alles Täuschung, die Hoffnung des frühen Morgens, daß der Tag, je länger er tag und hell wäre, um so finsternisvernichtender und also schmerzlindernder sei, ist nichts als die frühmorgendliche Sommeridiotie, alljährlich.³¹²

Das Problem allerdings ist nicht der Sommer an sich, sondern dass »die Zeit sich biegt, anstatt pfeilt. Alljährlich denke ich, es wird Sommer, die Tage werden länger, [...] seit Jahren beginnt das nur, um abzubrechen. Nichts wird besser. Die Tage werden kürzer, schon im Juli ist jeder Tag merklich kürzer als der Tag davor, [...] mitten im Sommer der Winter einbruch.«³¹³ Darauf rekurriert auch der Anfang von *Johann Holtrop*, dem ebenso wie dem Band *loslabern* ein Motto aus dem *Krieg*-Zyklus vorangestellt ist und damit, wie das schon *Klage* zeitweise getan hat, einen fast sentimentalischen Rückblick wagte, in eine Zeit, »[a]ls die Winter noch lang und schneereich und die Sommer heiß und trocken waren –

³¹¹ Ab 229.

³¹² Hi 149.

³¹³ Hi 149.

«³¹⁴ Aber in den Nullerjahren sind diese Zeiten vorbei. Der Blick tut beides: Er weitet und verengt sich. Denn einerseits wird im ersten Kapitel ein Tag Ende November aus dem Jahr 1998 erzählt, wonach sich der Blick auf das Jahr 2002 und schließlich auf die Jahre 2003 bis 2010 weitet. Andererseits wird das Blickfeld durch die ständige Nennung der exakten Uhrzeit verengt und die profanen Einzelereignisse ganz nah beieinander gerückt, und zum Schluss, als der Putztrupp vom Anfang erneut in der Nacht zum Einsatz schreitet, in eine Schleife eingefügt: »Timecode schaltete die Weltenlichter an und aus.«³¹⁵ Es geht weiter wie bisher.

Diese Verwendungen von Jahreszeitstrukturen stehen jenen in *Heute Morgen* gegenüber. Wie bereits geschrieben, handelt *Rave* von der Nacht und hauptsächlich einem Sommer. Nur im zweiten Teil wird die bekannte Struktur von Sommer und Winter noch aufrechterhalten. Schließlich geht es, ganz im Gegensatz zu *Johann Holtrop*, um Zeitvernichtung, was durch das Unvermögen, die Zeit zu benennen, angezeigt wird. Aber auch die Arbeitswelt hat sich seit 1999 verändert, das Jahr, in dem *Dekonspiratione* an fünf Tagen der Arbeitswoche spielt. Public Sword, die Agentur, für die Benjamin arbeitet, taucht in *Johann Holtrop* wieder auf: »Nach zwei weiteren erfolgreichen Entlassungsrunden, ›betriebsbedingte Kündigung‹, rechtlich alles einwandfrei und unangreifbar, war Public Sword Berlin von 576 auf 80 Leute runtergeschrumpft.«³¹⁶

Doch diese Zeitauslöschung wird dagegen durch die ständige Bewegung des Textes selbst in *Rave* aufgefangen. Denn: »Textstillstand./ Handlungsstillstand. – Zeitstillstand. – Agonie.«³¹⁷ Was auf der Tanzfläche passiert, findet seine Präsentation im Text. Orte und Personen

³¹⁴ Jo 11.

³¹⁵ Jo 342.

³¹⁶ Jo 109.

³¹⁷ Ra 189.

wechseln von Absatz zu Absatz. Sätze werden nicht zu Ende gesprochen. Dagegen stehen die längeren Passagen des zweiten Kapitels, der den Morgen vor dem Club und, in einer langen Rückblende, einen Ibiza-Aufenthalt, beschreibt. Daher ist der Befund, den Andreas Wicke erhebt, durchaus richtig: »Dissoziation steht hier gegen den Versuch kohärenten Erzählens, und der Leser muss sich auf diesen Fragmentcharakter einlassen, er darf keine Geschlossenheit erwarten.«³¹⁸ Schließlich ist die ›Nachtlebnacht‹ auch nicht geschlossen, sondern fluide und offen für neue Lieder und Menschen und Aktionen, womit die Erzählung vorangetrieben wird, ohne aber vor Rückblenden und Erinnerungen zurückzuschrecken, da diese aus dem Moment heraus entstehen und somit immernoch dem Ziel der Erzählung, weiter voranzuschreiten, unterstehen.

Wo Stillstand im Text Handlungsstillstand bedeutet, muss der Text, um in Bewegung zu bleiben, immer wieder neu ansetzen. Damit wird die Zuordnung der einzelnen Abschnitte zu einer Gesamtgeschichte zweifelhaft. Zwar sind die Kapitel in *Rave* relativ konsistent in einer Zeitstruktur verankert, aber nicht eindeutig klar ist, ob etwa die beschriebene Nacht im ersten Kapitel, tatsächlich nur auf eine Nacht rekurriert. So werden im zweiten Kapitel die Reise nach Ibiza, das Liegen am Pulverturm in München, die letzte Nacht der Loveparade in Berlin und der Besuch der Popkomm in Köln als Geschichten eines Sommers nebeneinandergestellt, so, wie es sich in der Erinnerung darstellt. »Es gab ja keine Handlung«, ³¹⁹ heißt es. Freilich ist das Gegenteil der Fall: *Rave* besteht aus zahllosen Minimalhandlungen, die hintereinanderstehen und immer wieder neu beginnen. Es ist, wie Goetz in *Abfall für alle* schreibt, eine »Art Polaroid vom geistigen Zustand, im Augenblick.«³²⁰

³¹⁸ WICKE: Brüllaut, S. 44.

³¹⁹ Ra 23.

³²⁰ Ab 200.

Ständig wird dieser Augenblick durch ein neues ›jetzt‹ oder ›dann‹ oder ›plötzlich‹ angezeigt, wodurch sich der Text als Minutenmitschrift ständiger Momentaufnahmen präsentiert.³²¹ Es ginge, so Goetz, auch darum, sich zu erinnern, nicht an früher – denn die Nacht kennt kein Gestern –, sondern an Jetzt.³²² Dieses ›Jetzt‹ strukturiert den Text, ersetzt die weitestgehend fehlenden Zeitziffern und rhythmisiert ihn auf diese Weise. Hinzu treten zahlreiche Dialogfetzen voller Phrasen, oder, wo die Sätze drohen, das Phrasenhafte zu verlieren, als Aposiopesen. Jeder Absatz setzt von neuem an, wird zu einem Neubeginn einer Erzählung, die dann gleich wieder abbricht, um woanders neu anzusetzen. Der Verfall der Sprache, wie Wicke ihn in Anlehnung an herkömmliche Erzählverfahren erkennt und in der Nähe vom subjektiven Erzählen des Sturm und Drang sieht,³²³ resultiert vielleicht eher aus einem kollektiven ›Erzählen‹ körperlicher, musikalischer und natürlich auch wörtlicher Komponenten von allen Teilnehmern der Szene. Den Wechsel zwischen Erzählung und Dialog sieht Schmitt-Maass als den Moment, an dem der Augenblick in das Erzählen Eingang findet, da es die Schnittstelle zwischen Stillstand und Bewegung sei.³²⁴ Dieser ständig sich erneuernde Augenblick kann nicht anders gefasst werden als über die ständige Wiederholung, die strukturell dem Moment hinterherhinken muss, aber doch stets versucht, den Moment im Text einzuholen.³²⁵ Das Problem ist, dass der Text linear gestaltet und gelesen wird und dementsprechend kein Gefühl der Räumlichkeit oder Gleichzeitigkeit vermitteln kann. Das aber wäre notwendig, wenn der Protagonist bekennet: »Ich empfangen im Moment jeden hier im Raum befindlichen

³²¹ vgl. SCHUMACHER: Gerade, S. 152.

³²² vgl. Ab 200.

³²³ vgl. WICKE: Brüllaut, S. 45.

³²⁴ SCHMITT-MAASS: Wortorte, S. 132.

³²⁵ vgl. EBD., S. 133.

Satz und oder Blick.«³²⁶ Der Versuch, nicht nur den jeweils erlebten Moment, sondern den von allen erlebten Moment, also die Gegenwart aller Anwesenden, zu erfassen, führt zu dem Nebeneinanderstehen von Personen, Abschnitten, Beobachtungen, Erinnerungen und Beschreibungen zu der collagierten Montage. Die Collage ist nicht bloß auf die Übertragung der Musik und den daraus resultierenden Bewegungen der Menschen zu reduzieren, also weniger gut mit dem Begriff des Samplings bezeichnet. Im Gegenteil »zeigen sich hier seine [Goetz'] umfassende Belesenheit und intensive Auseinandersetzung sowohl mit der Szene-, Sub- und Popkultur als auch mit Philosophie und Literatur.«³²⁷ So entsteht aus dem beschriebenen Verfall der Sprache durch die Unmöglichkeit, ein Kollektiv adäquat in seiner Gleichzeitigkeit zu beschreiben, immer wieder ein Neubeginn, der jedes Mal erneut die zu erzählenden Gegenwart zu erfassen sucht.³²⁸ Das tut Goetz, indem er Gesprächsfetzen, Zeitungsartikel, Fernsehkommentare nebeneinander montierend zitiert und damit die Präsenz eines gegenwärtigen Klimas herstellt, wie es sich für den Protagonisten, der all diesen Einflüssen durch Ausgehen, Lektüre und Fernsehen ausgesetzt ist, darstellt. »Die Collagierung erwächst aus dem Bedürfnis,« so schreibt Schmitt-Maass, »alle Vorgänge gleichzeitig zu archivieren.«³²⁹

Demgegenüber steht die Erzählung *Dekospiratione*, die sich gerade nicht an den Romanstrukturen orientiert, sondern die fünf Kapitel strenger ordnet, nach Tagen, darin aber größere Erzählbögen schlägt. Dazu kann auch der Einbruch des Ich-Erzählers in die Geschichte gezählt werden. Er tritt auf und löscht jegliche Handlung aus, indem er sich in erzähltheoretischen Reflexionen ergeht, genauso, wie er die Unmöglichkeit seines eigenen Schreibens dadurch an sich selbst erfährt,

³²⁶ Ra 41.

³²⁷ WICKE: Brüllaut, S. 47.

³²⁸ vgl. EBD., S. 45.

³²⁹ SCHMITT-MAASS: Wortorte, S. 134.

dass die Bundesrepublik in den Kosovokrieg eintritt, was wiederum eine intensive Medienberichterstattung auslöst. Die geschilderten Personen, Ereignisse und Medien werden nur selten noch, wie das in *Rave* der Fall war, nebeneinander gestellt, um so zu versuchen, ein Thema extensiv in seiner Breite zu erfassen. Stattdessen werden sie zu Beispielen zugespitzt. Die Gegenwärtigkeit entsteht darin weniger aus dem sprachlichen Zugriff auf die Darstellung der Welt, sondern eher in der fast abstrakten Darstellung des Gefühls, wenn man in der Medienbranche arbeitet. Dabei nimmt die Erzählung eine Innen- und Außenposition ein, die der Rolle Goetz selbst entspricht. Auch das führt der Text exemplarisch vor: einerseits durch die Beschreibung der Agentur, in der Benjamin arbeitet, welche Atmosphäre dort herrscht, den Lesungen, die besucht werden, genauso wie andererseits die Produktion von Text und die damit einhergehenden Schwierigkeiten. Die werden nun aber nicht mehr von außen betrachtet, sondern das Vertrauen, das der Leser dem Erzähler bisher durch die konsistente Erzählung geschenkt hat, wird, wenn nicht bewusst missbraucht, so doch enttäuscht, und zwar in dem Moment, als die Erzählung nicht weitergeht. Dieses enttäuschte Vertrauen empfindet aber auch der Erzähler, da das Vertrauen in die eigene Fähigkeit der Textproduktion ebenso erschüttert worden ist. Einerseits, so wird unmittelbar aus dem Prozess des Erlebens vor dem Schreiben geschrieben, war klar: »[D]as ist mein Buch über das Schreiben, das ich hier erlebe, das sich hier abspielt, und ich bin selber mitten drin, ich bin zu nahe dran.«³³⁰ Worauf aber gleich die Resignation folgt: »Ich kann es nicht schreiben. Ich werde es nicht schreiben können. Was also tun?«³³¹ Dem Leser wird damit die akute Situation des Kriegseinbruchs in das Leben des Erzählers als Einbruch des Erzählens im Text nahe gebracht. Die Gegenwärtigkeit entsteht hier durch dargestellte abstrakte Situation

³³⁰ De 142.

³³¹ De 142.

des Vertrauensverlustes, in der sich der Erzähler und auch das Liebespaar, das nicht mehr auf die gegenseitige Liebe vertrauen kann ebenso wie der Leser befinden. Dieser Verlust gilt ebenso für die Berichterstattung über den Krieg, der der Ich-Erzähler kein Vertrauen mehr schenkt: »Die totale Emotion. Das war es, was aus dem Fernseher kam.«³³² Zugleich tendierte der Informationsgehalt der Nachrichten, aus dem Fernsehen wie aus den täglichen Zeitungen, gegen Null. Dabei galten für Goetz wie auch für den Erzähler die Medien als Fenster zur Welt, das Journalisten durch Recherchen und adäquate Wiedergabe ihrer Beobachtungen offen hielten. Diesen Status haben die Medien aber im Ausnahmezustand des Krieges, der zu mehr Emotionalität und weniger Information geführt hat, umgekehrt und eingebüßt. Die Medien drehen sich, statt um die Welt, nur noch um sich selbst.

Viele analytische, oder eher quasi-analytische Texte verwendeten das aus der Stimmungsmaschinerie des Fernsehen kommende Emotionsmaterial wie ein richtiges Weltwissen, brauchbar als Ausgangspunkt für ihre Darlegungen, warum die Sache so und so zu sehen wäre. Dabei war jedes sogenannte Bild das Gegenteil der Information, die offensichtlich fehlte, nicht nur einem selbst, sondern allgemein.³³³

Auf diese Weise, wurde das Vertrauen in die Möglichkeiten von Fernsehen und Zeitungen im Persönlichen erschüttert, worauf der Ich-Erzähler nur mit Abkehr reagiert, da ihm selbst keine Möglichkeit geboten wurde, sich einen Überblick über die Thematik zu verschaffen und damit zu einem eigenständigen Urteil über die Problematik zu gelangen. Man

fühlte sich gestoßen, wie behämmert und belämmert durch gefühlsmäßig sich schnell wandelnde Enge-Räume von Intuitionen, Affekten, Wirrheiten und stellte mit Ekel vor dieser Reaktionsweise fest, dass man den Ausweg zu einem Außerhalb von ihr nicht finden konnte. Und die letzte

³³² De 145.

³³³ De 147.

Restwahrnehmung, immer wieder, war: Abscheu, Selbstverachtung, Ekel vor der ganzen Welt.³³⁴

Damit wird die auch dem Leser bekannte empirische Welt mit derjenigen des Ich-Erzählers verknüpft. Der Leser nimmt den Text so wahr wie der Ich-Erzähler, der als Rainald Goetz identifiziert werden soll, die empirische Welt, in der auch der Leser sich befindet.

Später, im letzten Kapitel unter der Abschnittüberschrift »Text« wird der Text auf ähnliche Weise wie in *Abfall für alle* in Minutennote³³⁵ unterteilt. Die erste Notiz lautet »Selbstreferenz«³³⁶ und ist nicht nur selbst eine solche, indem diese Notiz den Autor an ein rhetorisches Verfahren erinnert und selbst den Notizen in *Abfall für alle* ähnelt, sondern weist gleichsam darauf hin, wie man die folgenden Seiten zu lesen hat: Als fiktive Erzählung, die es natürlich trotzdem bleibt, als Bericht einer Krise, in die der Ich-Erzähler geraten ist und als Referenz auf die Autor-Figur ›Rainald Goetz‹. Es wird also formal auf das Internettagebuch angespielt, aber eben auch direkt auf drei weitere Werke Goetz': *Rave*, *Dekonspiratione* und *Jeff Koons*, für die, so lässt der Text vermuten, noch die Aufschriften für die Buchrückseiten geschrieben werden müssten,³³⁷ womit der Erzähler als Autorinstanz Rainald Goetz identifiziert werden soll.

Darüber hinaus kann man dieses letzte Kapitel als Zusammenschrift lesen. Die Unterüberschriften des Kapitels *De Dekonspiratione* lauten *Melodie*, *Rhythmus*, *Sound*, *Text*, *Time* und *5.5.5*.³³⁸ Kurz bevor der Erzähler als Autor in Erscheinung tritt und das Buch zum ersten Mal einem (fiktiven) Publikum vorstellt und damit am Ende der Lektüre den Leser mit jenem Publikum gleichsetzt, entscheidet er sich, von vorne

³³⁴ De 147.

³³⁵ Goetz bezeichnet sie dort als ›Minutendinger‹. Ab 16.

³³⁶ De 193.

³³⁷ vgl. De 195.

³³⁸ De 169, 176, 184, 193, 196, 201.

mit Lesen anzufangen. Der Gedanke war ihm von Julien Greens Tagebuch *Ende einer Welt* gekommen,³³⁹ dessen Titel auch Überschrift des Unterkapitels zur Schreibkrise war, in dem es als Buch zum Zweiten Weltkrieg gelobt wurde³⁴⁰ und auf das Katharina ebenso gestoßen war und den Plan fasste, ein Heft für sogenannte »Seelenmomente« anzulegen.³⁴¹ Mit dem Begriff Seelenmomente ist jenes Unterkapitel betitelt, in dem der Erzähler Christian Kracht seine Mitarbeit für dessen Band *Mesopotamia* absagen muss.³⁴² Es scheint, als käme alles im Erzähler zusammen, der sich alles ausgedacht hat. Oder im Autor, der all das erlebt hat und nun in jener Geschichte zusammengefasst hat, die er dem Publikum und dem Leser vorlegt.

Außerdem weiß ich aus eigener Täter-Erfahrung, als Schreiber, als Erzähler, wie sehr man den Leuten, die in den eigenen Texten vorkommen, dauernd Unrecht tut. Man stellt sie anders dar, als sie in Wirklichkeit sind. [...] Sie werden ein Moment von Text, allein darin ist eine ungeheuerliche Gemeinheit, ein Verrat, eine Scheußlichkeit eingeschlossen. Und zugleich andererseits auch etwas Schönes. Es geht hier also um die ganz perverse Mixtur der Schrift, in Verwicklung mit freundschaftlichen Gefühlen, es geht um etwas insgesamt sehr Wirres.³⁴³

Schließlich kehrt der Erzähler zum Vertrauen in die Schrift zurück, aber auch zum Vertrauen in seine Figuren, jedoch ohne sich selbst aufzugeben, indem er sich selbst, ähnlich wie in *Rave*, in das fiktive wie faktuale Figurenpersonal einreicht: »Katharina berührt mich von der Seite, und ich dreh mich zu ihr und kucke sie an. Sie erzählt von München. Ich sehe, wie Alexa zuschaut, wie ich mit Katharina rede. Zu Benjamin sage ich etwas über unser Denken, das andere Schreiben, das andere Urtei-

³³⁹ vgl. De 206.

³⁴⁰ vgl. De 150.

³⁴¹ vgl. De 33.

³⁴² Rainald Goetz hingegen hat eine Reihe Fotos, jedoch nicht den in *Dekonstruktion* beschriebenen Text abgeliefert.

³⁴³ De 198.

len.«³⁴⁴ Am Ende wird keine wertende Unterscheidung mehr zwischen dem Figurenpersonal gemacht, alle kommen in einem Moment zusammen, alle gedachten Gedanken finden ihren Weg auf die Bühne des Erzählers und vor den Leser mit dem Text, in dem alles gleichwertig in eins zusammenmontiert ist, sodass es kaum mehr auseinanderzudividieren ist.

Darum soll es in *Dekonspiratione* gehen, um

Vertrauen, vom Vertrauen als der Grundlage überhaupt gesellschaftlicher Verhältnisse. Die spielen soll in der Welt der Schreiber, der Zeitungen, in der Tagwelt des Berufs. Die handeln soll von der Schrift und vom Verrat.

Davon berichtet die Erzählung aber durch die Zeitstruktur, den verdichteten Beschreibungen der Medienwelt, ihrer Erzeugnisse und Selbstinzenierungen und dem Schreiben von Text. Durch den abstrakten Realismus wird der Kern der Dinge beschrieben, und nicht deren äußere Erscheinung. Gerade deswegen muss die Beschreibung abstrakt bleiben und tendiert, wie die fiktiven Daten für die Stellvertretertage anzeigen, ins Überzeitliche. So wird der Kern des ausgewählten Gegenwartsausschnitts als ein Gefühl von Vertrauen und Verrat festgemacht und überzeitlich abstrakt dargestellt.

3.1.2 Theater/Leibhaftigkeit

»Was ist ein Theaterstück? Von seiten des Autors her gesehen ist ein Theaterstück ein Text, der so geschrieben ist, daß er seine Erfüllung erst erfährt, wenn er auf der Bühne realisiert wird, als Theaterstück.«³⁴⁵ Theater ist die Verkörperung von Text. Die Frage, was Theater für ihn sei, beantwortet Goetz: »Weil das alles das totale Gegenteil zu allem ist, was man sonst als Schreiber ist und macht. Die Körper, die soziale Rea-

³⁴⁴ De 201.

³⁴⁵ Ab 229.

lität der Produktionsbedingungen, die Hysterie, der Buzz, der Sex.«³⁴⁶ Das ist die Realisierung des Textes, die in diesem Fall dem Hallraum gezielter Assoziationen und imaginärem Text durch die Nennung von Jeff Koons entgegensteht.³⁴⁷ Anders als der geschriebene Text, der in diesem Fall auf die Bühne zielt, kann das Stück also Räume eröffnen, vor allem sprachlicher und körperlicher Natur. Genau dazwischen, zwischen Konkretem und Abstraktem ist das Stück *Jeff Koons* positioniert, wie Goetz erklärt.

Diesmal wollte ich schon im Text zumindest die Situation konkretisieren, die mit diesen Ideen verknüpfbar ist. Hier also ein Wochenende, wo sich die Dinge, die im Kunstkontext real passieren, hintereinander abspielen. Insofern gibt es sogar eine Art Handlung, einen Plot. Und wenn sich das alles im abstrakten Raum für mich geordnet hat, geht es nur noch um sprachlich-musikalische Fragen.³⁴⁸

Goetz nimmt die Gegebenheiten des Theaters an. Er überlässt seine fertigen Stücke einem ausgewählten Theater und ab dann »war es mir immer egal, was die Regisseure mit dem TEXT machen [...]. Wenn nur der GEIST der Sache erfaßt ist.«³⁴⁹ Aber die Form des Theaters an sich »ist nämlich unsprengbar, unprovokierbar, unüberschreitbar. Weil sie einfach ALLES beinhaltet. Man muß die Theaterform nur nach ihrem jeweils neu gegebenen Gegenwartsgesetz NEU ganz ausschöpfen, fertig.«³⁵⁰ Goetz' formuliertes Gegenwartsgesetz lautet seit den 80er Jahren: »Alles, was man weiß, vergessen. Immer neu loslegen wie neu.«³⁵¹ Und losgelegt wird jede Nacht im Club und jeden Tag bei der Arbeit, was für den Künstler das Arbeiten im Atelier bedeutet. Dazwischen

³⁴⁶ Ja 115.

³⁴⁷ vgl. Ja 116.

³⁴⁸ Ja 127.

³⁴⁹ Ab 744.

³⁵⁰ Ab 433.

³⁵¹ Hi 56.

spielt sich nun *Jeff Koons* ab und soll vor allem über die Sprache der Raver, der Liebenden und des Kunstbetriebes bestimmt werden.

›Jeff Koons‹ ist ein Schriftwerk, das von der Bildwelt handelt, sich gegen die eigene Schriftlichkeit musikalisch wehrt, zur Bildwelt wieder hin will, und erst im Bühnenvorgang sich erfüllt, wenn der Text selber in der Idee der Inszenierung so aufgegangen ist, dass er praktisch egal geworden ist.³⁵²

So sehr also alles Geschriebene am Gesprochenen orientiert ist und als Geschriebenes sich vom Theater entfernt, so kann es dieses doch nicht angreifen, denn jede Inszenierung überführt den Text doch wieder in das ›Live-Wort‹ des Schauspielers und damit in die Theaterform. »Da entscheidet sich alles. Dessen Diener [dem ›Live-Wort‹] ist alles, was auf der Bühne passiert, auch der Schauspieler selber.«³⁵³ Diese erfüllen, ganz besonders in *Jeff Koons*, wo gar keine Rollen mehr für die Schauspieler angegeben sind, bloß Funktionen als Träger von Sprechakten. Goetz gibt an, nicht direkt an Schauspieler zu denken, wenn er schreibt, »aber man schreibt als Theaterautor aus der Verbalität der gesprochenen Sprache heraus, für den Mund des Schauspielers, für das von dort her sich ereignende Sprechen.«³⁵⁴

Ähnlich zu *Dekonspiratione* und dem Auftreten von Medienpersönlichkeiten in *Rave* versucht *Jeff Koons* aus dem konkreten der Sprache, die von Funktionsträgern gesellschaftlicher Positionen vollzogen werden, konkrete Situationen auf der Bühne zu erschaffen. Da es keine Rollenzuweisungen gibt, werden diese im monologischen und stellenweise auch deskriptiven Text durch Nennung eines ›Ich‹, ›Du‹ oder ›Wir‹ angedeutet, wodurch der Text selbst eine soziale Situation zwischen meist mindestens zwei Sprechern erschafft.³⁵⁵ Selbst unter dem

³⁵² Ja 173.

³⁵³ Ab 744.

³⁵⁴ Ja 120.

³⁵⁵ vgl. RÄTTIG: Oberfläche, S. 247.

Szenentitel »Gästeliste« werden keine Personen, sondern bloß nach Funktionen geordnete Typen gelistet wie der Junge, der Alte, das wilde Häschen, der heilige Johannes, der englische Bobby, der Schreiber, Maler, Musiker, Presse, Publikum und abstrakte Personifikationen wie das hohe Gericht, der Urteilsspruch oder Welt, All, Kosmos.³⁵⁶ »Es sind keine Figuren, die hier entstehen.«³⁵⁷ Denn durch die Bezeichnung der einzelnen Funktionen wird nur ein relativer sozialer Bezug der einzelnen Sprecher zueinander hergestellt,³⁵⁸ wie in etwa mit der Zeit in *Rave* ebenso verfahren wurde. Sogar die Funktionsträger, wie sie die früheren Stücke noch hatten, sind hier komplett weggelassen. Rättig macht vier Grundkonstellationen aus, in denen sich die Funktionsträger in dem Stück *Jeff Koons* befinden können: erstens die dialogische Situation, worin die Instanzen zwei Sprechern zugeordnet werden können, dann zweierlei Arten des monologischen Sprechens: zum einen eine Beschreibung der Vorgänge, zum anderen die im Blocksatz organisierten assoziative Wortketten, die nur selten ein Ich ausweisen und eher reflektierend die Vorgänge beschreiben. Als vierte und letzte Möglichkeit wird die Beobachtung und Beschreibung aus einer externen Perspektive benannt, die fast in auktorialer Weise eine Szene wiedergibt und keiner Sprecherfigur zugeordnet werden kann. Darin sieht Rättig also keine konstanten Figuren, sondern grammatikalische Personen im Verhältnis und in Interaktion miteinander stehend.³⁵⁹

Was die fehlenden Personenzuordnungen nicht leisten, wird auf die Sprache übertragen. Die Sprache soll Personen, Bilder und Räume ermöglichen, die dann als solche inszeniert werden können, also vom Abstrakten ins Konkrete überführt werden, was schon in ihr selbst angelegt ist. Die Sprache wird zum begehbaren Sprachraum, der durch die

³⁵⁶ Je 24f.

³⁵⁷ RÄTTIG: Oberfläche, S. 249.

³⁵⁸ vgl. EBD., S. 249.

³⁵⁹ vgl. EBD., S. 248.

fehlende Mitte des dritten Aktes, der vorgezogen wurde, hergestellt wurde. »Sprache tritt auf der Stelle, dreht sich im Kreis. Der Theatertext soll zur Ausstellung werden, in der man um die Sprache herumgehen kann«³⁶⁰ – womit die Position des Beobachters auf die Zuschauer des Stückes übertragen würde.

Somit wird die Sprache selbst zum eigentlichen »Akteur einer Kommunikationsverdichtung«³⁶¹ auf der Bühne, die gleichsam direkt auf das Publikum ausgerichtet ist. Eke sieht darin eine »Aufhebung der klassischen Form bei gleichzeitiger Formung«, die er als Spiel und Spiegelung der Welt deutet. Einerseits eine Zitation des Bestehenden bei gleichzeitiger Dekonstruktion desselben. Das Theater repräsentiert und transzendiert die gestellte Thematik und schafft so eine Illusion von beidem in der unmittelbaren Aufführungspraxis. Denn erst »aus den Präsenzeffekten der Leibhaftigkeit der Schauspieler bezieht das Theater seine Energie.«³⁶² Denn erst der Körper kann die Sprache auf die Bühne bringen und sie dort in den Sozialakt rückverwandeln und erfahrbar machen, aus dem Goetz sie beim Schreiben entzogen hat. »Es liegt eben alles hier am menschlichen Körper, der ist der Träger dieser Kunst.«³⁶³ Wo Denken Fleisch ist, kann der Körper Gedanken darstellen. Ähnlich wie Anna Opel im Stück *Heiliger Krieg* die Sprache zum Parallelereignis des darin beschriebenen und erst durch die Feuerwehr beendeten Konzerts erklärt,³⁶⁴ so kann sie auch hier durch die Verkörperlichung zur Entsprechung der diversen in dem Stück angedeuteten sozialen Mo-

³⁶⁰ STRICKER: Relation, S. 295.

³⁶¹ EKE, NORBERT OTTO: Welt-Kunst-Beobachtung. Rainald Goetz und das Theater, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 52.

³⁶² EBD., S. 56.

³⁶³ Ab 794.

³⁶⁴ vgl. OPEL, ANNA: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik. Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Aisthesis, Bielefeld 2002, S. 103.

mente werden und die abstrakte Idee von einem Künstlerdrama der Zeit konkret in die Gegenwart des Publikums übersetzen.

Die vorgegebene zeitliche Struktur von einem Wochenende wird in *Jeff Koons* vor allem von einer räumlichen Struktur dargestellt. Die Akte wechseln unabhängig ihrer Ordnung zwischen dem Club Palette, dem Bett der Liebenden im Atelier des Künstlers sowie der Galerie. Die Zuordnung zu Abschnitten des Wochenendes ergibt sich intuitiv und ist nur relativ, weswegen die Festlegung einer korrekten Reihenfolge der Akte nicht unbedingt notwendig ist. Nach dem in der Palette spielenden und mit »Dritter Akt« überschriebenen Teil wird gefragt, »weg hier/ von hier/ mit dir/ zu mir/ mit mir/ zu dir zu dir«. ³⁶⁵ Der folgende Teil »Erster Akt« beginnt im ersten Akt im Bett. Der Teil »Sechster Akt« endet nach einer weiteren Partynacht im Bett: »wie vorhin// sie poppen/ sie ficken/ sie tun es/ sie machens«, ³⁶⁶ und verweist damit auf den Akt im Bett. In welcher Reihenfolge diese nun zueinander stehen, ist also nicht so wichtig, da das Darzustellende kaum variiert. Interessant fügen sich jedoch die beiden Teile »Draußen« und »Nach der Pause« in das Gesamtbild dieser Zeitstruktur. Sie verweisen auf die tatsächliche Aufführung des Theaterstücks und verbinden den Zeitverlauf, der innerhalb der Akte dargestellt wird mit dem tatsächlich vom Zuschauer erlebten Zeitverlauf. Diese Doppelung der Zeit ist allerdings nur dem Leser des Stücks ersichtlich, dem damit möglicherweise den Eindruck eines Theaterbesuchs gemacht werden soll, ähnlich der geschilderten Lesung in *Dekonspiratione*. Derart wird eine Gegenwart zweiter Ordnung hergestellt, es wird auf eine Gegenwart rekuriert, die erst durch das inszenierte Stück erzeugt wird.

³⁶⁵ Je 32.

³⁶⁶ Je 150.

3.1.3 Tagebuch/Zeitmitschrift

»Ein Roman ist ein Stück Prosa von mindestens 300 Seiten, das die ganze Welt umfaßt.«³⁶⁷ Schon der Untertitel des zwischen dem 4. Februar 1998 und dem 10. Januar 1999 geführten Internetblogs *Abfall für alle*, das diesen in der gedruckten Form als *Roman eines Jahres* bezeichnet, ist nicht unproblematisch. Rein formal entsprechen die 864 gedruckten Seiten reinen, dauerhaften Weltzugriffs natürlich der von Goetz selbst gesetzten Definition eines Romans. Jedoch entsprechen diese Kriterien nicht den üblich angelegten der Narrativität und Fiktionalität. »Der Kritiker der ›Faz‹ fühlt sich bei dem Wort Roman an ein ihm entgegenquellendes Sofa erinnert, an etwas Gemütliches. Ich schreibe natürlich einen modernen Roman, was Kaputtbes, einen Entwicklungsroman, der die Form des Romans entwickelt, weniger den Helden.«³⁶⁸ An anderer Stelle betont Goetz deutlich die Wichtigkeit der Form dieses Projekts. Der Roman, »der sich dann daraus entwickelt hat, ist der Entwicklungsroman der Form des Romans selber.«³⁶⁹ Vielleicht sollte man auch bei diesem Projekt von Goetz beschriebener ›Fiktionsfiktion‹ zur Beschreibung ausgehen. Dass es also aussieht wie Literatur, sogar deren Freiheiten hat, in Wahrheit aber nichts darin erfunden ist. Goetz, so betont Kreknin den Unterschied zum bisherigen Fiktionalisierungsverfahren, schaffe

einen eigengesetzlichen Diskursraum, der fiktional und referentiell zugleich konfiguriert sein kann. Die Figur ›Rainald Goetz‹ schreibt damit in *Heute Morgen* ihre ›hybride metaleptische Selbstpoetik‹ weiter fort – nun allerdings mit deutlich dezenteren Fiktionalitätsmarkern und einer stärkeren Emphase des ›tatsächlich gelebten Lebens‹.

³⁶⁷ Ab 229.

³⁶⁸ Ja 136.

³⁶⁹ Ja 149.

Selbst die narrativen Strukturen gibt die Zeit vor, der sich Goetz unterordnet. Seine selbst formuliert Minimalforderung lautete, »diese Seite erneuert sich jeden Tag«. ³⁷⁰ Womit er, wie er bekundet, gleich im Gespräch ist mit allen anderen Tagebüchern. ³⁷¹ Aber nicht nur mit denen, sondern auch mit seinen eigenen tagebuchartigen Texten. Die Idee, so erzählt es Goetz, kam durch das Internet, »ich könnte doch die Notizen, die ich immer schon gemacht habe, seit ›Irre‹ 1982 also, probeweise mal jeden Tag in diese seltsame Suböffentlichkeit des Internets raustrashen.« ³⁷² Die Linearität der Tage gibt also die Form vor, die dann von den Notizen Goetz' gefüllt wird. Das Neue allerdings war die nahezu unmittelbare Rezeptionsmöglichkeit. Darum ging es und davon sollte nichts ablenken. So wurde die Seite www.rainaldgoetz.de, nachdem sie leicht verspätet erst am 30.3.1998 ins Netz gestellt wurde, ³⁷³ jeden Tag um die Eintragungen des vorigen Tages aktualisiert. Die während des Tages mitgeschriebenen Beiträge wurden von Goetz dazu nicht mehr verändert, nur gekürzt um das, was er als zu indiskret und penetrant empfand. ³⁷⁴ Die Seite sollte auf einen einzigen Aspekt hinweisen: »auf den der Geschwindigkeit der Mitteilung. Auf die Gegenwartsnähe.« ³⁷⁵

Bis 1998 hatte Goetz schon häufiger mit verschiedenen Varianten der Zeitmitschrift experimentiert. Schon in *Irre* hat er ein in zwölf Kapitel eingeteiltes Jahresdossier eingefügt, sein sogenanntes »erträumtes Jahr mit dem Herrn Achternbusch.« ³⁷⁶ Den authentifizierenden Charakter innerhalb des Romans zeigt sich alleine daran, dass dieser Teil die einzigen drei Fotografien von Goetz selbst enthält. Einem ähnlichen Ziel

³⁷⁰ Ja 150.

³⁷¹ vgl. Ja 150.

³⁷² Ja 144.

³⁷³ vgl. Ab 149.

³⁷⁴ vgl. Ja 136.

³⁷⁵ Ja 145.

³⁷⁶ Ir 289; das Jahr folgt auf den Seiten 290-316.

dienen die Dossiers, die Goetz seinen Berichten in *Kronos – Das Polizeirevier*, *Wir Kontrolle Welt*, *Der Attentäter* – beigefügt hat. Doch gehen diese darüber hinaus. Sie zeigen, wovon berichtet wird, und wirken somit nicht nur authentifizierend auf den Text, sondern versichern dem Leser auch das tatsächliche Vorhandensein des Autors; sie sind also subjektkonstituierend.³⁷⁷ Diese Texte unterliegen schon dem ›Ziffernwahnsinn‹, zumindest folgen sie der von den Monaten vorgegebenen Struktur – mal, indem sie in zwölf Kapitel geteilt sind, mal, indem sie jeden Tag eines Monats tagebuchartig darstellen. Goetz tritt mit dem Mitschrieb eines Jahres sowie der exakten Datumsnennung also auch in seine eigene Tradition ein, wenn er von ›dieser Institution‹ schreibt, wie er sein Tagebuchprojekt gleich zu Beginn in Anlehnung an Foucault nennt. Das Jahrtausend sollte er auf eine ähnliche Weise beenden. Für das Internetprojekt *ampool.de* steuerte er die letzten drei Monate des Jahres 1999 je ein Taggedicht bei, die dann später in dem, dem *Heute Morgen*-Komplex angehangenen Band, *Jahrzehnt der schönen Frauen* unter der Überschrift »Krank« erschienen. Die wichtigsten Referenzen jedoch bilden die beiden anderen ›Altäre‹, wie Goetz den Fernsehmitschrieb 1989 und sein Tagebuchessay *Klage* bezeichnet hat.

Hatte Goetz seine printmedialen Sammlungen noch in kommentierte Collagen geordnet, verlässt er sich interessanterweise bei den Bildmedien Fernsehen und Internet ganz auf die Sprache. Und musste er nach 1989 noch drei Jahre warten, bis der Mitschrieb veröffentlicht werden konnte, so war ihm das 1998 nahezu unmittelbar möglich. Aber er hat sich nicht bloß auf die Nennung des einzelnen Tages verlassen, sondern den Zeitpunkt des Notats bis auf die Minute heruntergebrochen. In *Klage* sollten die Einträge eine fast gleichmäßige Länge und einen wesentlich deskriptiveren Charakter erhalten. *Abfall für alle* hingegen ist mehr als die anderen beiden Projekte der Zeit unterstellt.

³⁷⁷ vgl. KREKNIN: *Beobachter*, S. 492.

Anders als in den Prosatexten oder dem Drama, versucht Goetz hier nicht das Wesen seiner Gegenwart erfahrbar zu machen, sondern die Gegenwart selbst, für die er die Verhältnisse nun umdreht und die Begebenheiten benutzt, um anhand ihres Protokolls die Gegenwart selbst darzulegen und nicht, was sich in dieser abspielt. Um aber der Gegenwart so nahe wie möglich zu kommen, zerteilt er sie in die kleinstmöglichen Partikel und zeigt mit diesen jedes Mal erneut auf den gerade erlebten Moment: Jetzt. »Weiter gehts: Wunder des Textes. Gegeben vom Datum der Zeit. Jetzt, ja, nochmal. Jetzt.«³⁷⁸ Jeder dieser Momente wird von Goetz in einer ganz bestimmten Ordnung organisiert.

Jeder dieser Tage hat eine interne Ordnungsziffer aus drei, durch Punkte getrennte Stellen. Die letzte Stelle gibt den Wochentag an, die mittlere die Woche und die erste einen »Monat« aus sieben Wochen.³⁷⁹

Und die sieben Tage der sieben Wochen der sieben »Monate« werden auf die Minute (Stellenweise sogar auf die Sekunde) heruntergebrochen und mit Inhalten gefüllt. Es wird transkribiert, protokolliert, inventarisiert, aber nicht direkt zitiert. So finden Alltäglichkeiten wie der Wetterbericht, Kassenzettel, Nachrichten ebenso ihren Platz wie Reflexionen, theoretische Betrachtungen, Meinungen, Tratsch, Partygerede und Stimmungsbeschreibungen. Immer wieder neu anzusetzen heißt aber auch, dass keine Kontinuität entsteht, da diese ständig wieder unterbrochen wird. Auf diese Art entsteht eine zahllose Reihe von Einzelaugenblicken, die das Jahr 1998 der Figur »Rainald Goetz« beschreiben.

Jede Zeitziffer, jedes »JETZT« setzt Zäsuren, markiert durch Unterbrechungen, durch die Fixierung von Zeitpunkten nicht nur den Ablauf des Tages, sondern auch den Rhythmus des Tagebuchtextes.³⁸⁰

³⁷⁸ Ab 343.

³⁷⁹ Ab 97.

³⁸⁰ SCHUMACHER: Gerade, S. 123.

Wie schon in *Rave* wird das ›Jetzt‹ zum Strukturmerkmal, nur dass es nun neben die tatsächlichen Zeitziffern tritt. Aber selbst diese ständige Selbstversicherung des Textes, seine Verankerung im Moment der Gegenwart, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Schrift doch immer zu spät ist, nie den Augenblick einfangen kann. Zwar wird die Illusion einer Zeitgleichheit von Produktion und Rezeption konstruiert, dennoch braucht die Schrift die vorangehende Erfahrung, um sie in Worte umsetzen zu können. Aber alles Gelesene, worauf der Text schließlich verweist, ist bereits vergangen.³⁸¹ Auch deshalb, um diesem Zustand so gut wie möglich zu entgehen, muss Goetz immer wieder, so oft wie möglich neu ansetzen und sich der Gegenwart entgegenschreiben, um ihr folgen zu können. Mit diesem Hinterherschreiben und der Autorinszenierung wird eine Parallelgegenwart erzählt, die durch die verspätete Niederschrift um wenige Augenblicke verschoben ist. So weist der Text letztlich auf sich selbst, indem er sagt: So hat die Gegenwart einmal ausgesehen, und so wird dieser einmal gegenwärtige Augenblick auch in Zukunft noch aussehen. Der Text beinhaltet die Zeitangaben, die er selbst darstellt und die ihn konstituieren. Durch die Parallelität, nicht die Kongruenz, ist der Text von der Realität entfernt und unterliegt nicht mehr den realen Zeitgegebenheiten. Wenn der Text also auf sich selbst und seine beschriebene Gegenwart weist, dann erzeugt er eine »Zeitgestalt des absoluten Präsens«,³⁸² wie es in *Rave* gefordert wird. Verstärkt wird dieses Gefühl im gesamten Komplex noch durch die Verweisstruktur, über die Kreknin in Anlehnung an Bunia schreibt:

Wenn man die in *Rave* vorkommenden Figuren ›Laarmann‹ und ›Helli‹ als den Herausgeber der Zeitschrift *Frontpage* Jürgen Laarmann und als den Techno-DJ Hell identifiziert, so nicht unbedingt, weil man um die alltagswirkliche Existenz dieser Personen weiß und annimmt, auf sie werde

³⁸¹ vgl. EBD., S. 130.

³⁸² Ra 261.

im Text referiert, sondern weil dies der Verknüpfungslogik des Textes entspricht.³⁸³

Damit wäre Quasifiktionalität etwas anderes als Fiktionalität per se.³⁸⁴ Dagegen heißt es in *Dekonspiratione* »Gegenwart heißt auch: das gibt es nur einmal, im letzten Moment, wenn es kein Jenseits davon, kein und so weiter mehr gibt.«³⁸⁵ Darin mag man einen der Gründe finden, die zur Veröffentlichung des Tagebuchblogs als Buch geführt haben, dass also diese Anhäufung von Momenten und Zeit zu einem definitiven Abschluss in Buchform überführt werden musste. Zwar war der Text allen Rezipienten zugänglich, was währenddessen einen Teil der Gegenwartigkeit ausgemacht hat, jedoch hätte der Blog ohne die Aktualität im Netz den Sinn der Zeitmitschrift verloren. »Abfall« war, ohne Buch zu sein, letztlich für mich noch nicht in der richtigen Endgültigkeitsform.«³⁸⁶ Das Buch sei, so heißt es weiter in dem Interview, der schönste Datenträger und die darin enthaltenen Widersprüche und Informationen dann doch wieder schneller zugänglich als etwa auf einer CD-ROM, die auch kurz als Veröffentlichungsmedium in Betracht gezogen wurde. So hat *Abfall für alle* letztlich seine endgültige Form jenseits der Entstehungsgegenwart gefunden. Und wenn man die Gegenwart als den letzten Moment begreift, von dem es kein Jenseits gibt, dann kann man das aus dem Tagebuchblog entstandene Buch als manifeste Gegenwart begreifen, von der es endgültig kein ›und so weiter‹ mehr gibt.

³⁸³ KREKNIN: Poetiken, S. 221.

³⁸⁴ vgl. dazu auch BUNIA, REMIGIUS: Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H. 139, hrsg. von Rita Franceschini, Metzler, Stuttgart/Weimar 2005, S. 145.

³⁸⁵ De 143.

³⁸⁶ Ja 154.

3.2 Wahrheit: Welt

Doch ist die Form bei Rainald Goetz kein Selbstzweck oder beruht alleine auf der spezifischen Weltwahrnehmung des Autors, sondern ist ebenso Ausdruck dieser wahrgenommenen Welt, die damit dargestellt wird. Das ist auch eine Frage nach ›Realismus‹, der zwischen Beschreibung und Nachahmung schwankt. Die abgehackte, stakkatohafte Sprache wird gerne in Verbindung mit Techno-Musik gebracht. Aus dem Verfall der Sprache resultiere ein rhythmischer Neubeginn, der zu einer ständigen Wiederholung führe, die an das Loop-Verfahren von DJs erinnere.³⁸⁷ Dabei sind viele Texte von Goetz, inklusive *Rave*, nicht so einfach auf ein mimetisches Verfahren zur Übertragung von Musik in Text zu verkürzen. Das heißt jedoch nicht, dass die Musik, zumal die Techno-Musik in den 90er Jahren, keine wichtige Einflüsse auf das Schreiben von Goetz hatte. Sie sind lediglich vielfältiger und komplexer.

Vordergründig sollen die Texte, so formuliert es Goetz einmal in *Rave*, der ›Krypse-Regel‹ folgen, also ein

Text soll kein Geheimnis haben. Er sollte nichts verschweigen, was er selber von sich weiß. Diese Maxime ist hilfreich, um gegen eventuell sich einschleichende, obskurantistische Poetisierungen und Scheintiefgründigkeiten gezielt vorgehen und sich zur Wehr setzen zu können³⁸⁸

und ein weiteres Mal als ›Anti-Finstermänner-Kodex‹ in *Abfall für alle*, dass der Text sich kein Wissen absichtlich vorenthalten solle.³⁸⁹ Allerdings scheint das beim allzu bewussten Bau und der Durchdachtheit der Texte eher ein vorgeschobener Schutz vor allzu spitzfindigen Germanisten zu sein, die viel und mehr in den Büchern lesen. Doch auch wenn Goetz Andy Warhol wiederholt als einen seiner Fixsterne nennt und selbst mit einigem Recht zu den neueren Pop-Literaten gezählt werden

³⁸⁷ vgl. WICKE: Brüllaut, S. 45.

³⁸⁸ Ra 209.

³⁸⁹ vgl. Ab 761.

kann, heißt das nicht, dass er bloß an einer oberflächlichen Darstellung der Popkultur interessiert ist. Es genügt ihm nicht, Markennamen und Musik zu benennen, um damit ein Gefühl der Gegenwärtigkeit herzustellen. Goetz will verstehen, wie diese Welt funktioniert und diese dann dem Leser zugänglich machen. Daher ist das erste Kriterium – wie in der Pop-Art – die Zugänglichkeit, was nicht mit einer einfachen Sprache und durchschaubaren Strukturen zu verwechseln ist. Rainald Goetz wurde als Avantgardist bezeichnet. Zugänglichkeit meint bei ihm, dass der Lektüre keine Hindernisse im Weg stehen, nicht, dass die Lektüre dann einfach wäre. Unmittelbar soll es sein: »Hoffentlich suche ich keinen Stil, keine Kunst und am allerkeinsten keine Originalität«,³⁹⁰ wird in *Irre* statiert, und natürlich hat er seinen Stil, seine Kunst und seine Originalität exakt aus der Ablehnung dieser Trias zugunsten einer wahren Weltbeschreibung gefunden.

Man kann *Rave* trotz einer Absage an ein allzu simples mimetisches Prinzip an Techno-Musik angelehnt betrachten. Dafür muss man aber den Blick erst einmal vom einzelnen Satz heben. Die einzelnen, immer wieder einen neuen Erzählansatz liefernden Absätze sind in sich immer, wie jeder Baß, »ohne damals«,³⁹¹ verweisen aber durchaus immer wieder aufeinander, so steckt in jedem Baßbumm »alle je gehörten Bässe seines bis hierher gelebten Lebens«. ³⁹² Motive werden angedeutet, etwa das Averno-Trinken, und später in ähnlichem oder anderem Zusammenhang wieder aufgegriffen. Die Beobachtung des DJs findet ihre theoretische Entsprechung und Umkehrung in der DJ-Akademie. Und doch steckt in jedem Absatz die ganze Welt der Nachtlebennacht im Kleinen: das Trinken, Tanzen oder Reden. Wie auch die Musik, so evoziert der Text Erinnerungen, Rückblenden an vergangene Zeiten, an

³⁹⁰ Ir 250.

³⁹¹ Ra 21.

³⁹² Ra 21.

Artikel, die gelesen wurden, an Geburtstagsfeiern oder Partys. Das alles wird bei gleichbleibender Erzählstruktur des ständigen Neuanfangs erzählt, der sich durch jedes ›jetzt‹ und ›dann‹ und ›plötzlich‹ ausdrückt.

Eine Substantivkaskade, die vom Abreißen und der Geschwindigkeit der Gedanken handelte, in Verbindung mit der Musik, dem Gefühl der Summe der Gegenaspekte, der Totale der Geistessicht im Moment dieser Gleichzeitigkeit und der Wohltat des Automatischen dieses Vorgangs in einem.³⁹³

Doch auch größere Bögen werden innerhalb des Ineinander-Vermischens der verschiedenen Geschichten geschlagen. So übergangslos wie eine neue Platte mit ihrem Beat auf die gerade gespielte gelegt wird, so einführungslos werden Namen integriert, die später im sogenannten ›Finsterniskern‹ wieder auftauchen und in einer traurigen Episode aus der Vergangenheit geschildert werden. Melodien entstehen, in den Sommerbeschreibungen werden die Abschnitte länger und die Figuren erhalten leichte Konturen, wenn sie auch nicht zu Charakteren reifen. All das führt dazu, dass die Lektüre einem langen Track ähnelt, der hier und da ausfranst, das Tempo anzieht, aber ebenso laute und leise Töne anschlagen kann und in sich geschlossen ist, auf sich selbst bezieht, der Abschnitte mal durch Orte, Namen oder Verhalten vorbereitet. Die Kontinuität besteht also weniger in einer oder mehrerer aufeinander bezogener Melodien als im ständigen Fortschreiten des Beats, der immer wieder von einem neuen ersetzt wird und auf dem stets etwas Anderes, Neues, Unerwartetes entstehen kann. Dieses Prinzip kann im Grunde ewig fortgesetzt werden, da die klassischen Songstrukturen nicht mehr gelten. Ebenso wenig wird mehr gesungen. Das erinnert an *Abfall für alle*, wo dieses Prinzip ganz ähnlich den immer wieder ansetzenden Text strukturiert und nur durch einen willkürlichen Schnitt für beendet erklärt werden konnte.

³⁹³ Ra 19.

Doch die ekstatisch erlebte Musik steigert auch die Wahrnehmung des Protagonisten: »Brüllaut, hyperklar. Weil man dann versteht, warum man das alles macht«. ³⁹⁴ Diese gesteigerte Wahrnehmung führt bei Goetz zu einer exakten Wiedergabe der Sprache, die im Club zwischen den dortigen Partygängern verwendet wird. So schwankt der Text zwischen dem Rausch und dem Versuch, vorsprachliches Musikempfinden doch in Sprache zu übersetzen und gleichzeitig die ebenso vorhandene Sprache zu erfassen. Daher führt der Verfall der Sprache, die zwischen den Teilnehmern des Raves ständig abbricht und nur bruchstückhaft ankommt, nicht zu sozialer Starrheit, sondern zu einem gemeinschaftlich erlebten spirituellen Gefühl. Das drückt sich im Text durch die zahlreichen religiösen Metaphern aus. Der Club ist die »Church of Fun« ³⁹⁵, in der alle dem Ritual des Tanzes nachgehen, das keiner weiteren Worte bedarf, weswegen auch die Sprache im Idealfall von ihrer Mitteilungsabsicht freizukriegen wäre. ³⁹⁶ Darin zeigt sich nach Holzheimer eine Sehnsucht nach absoluter Musik, wie sie schon die Romantiker gesucht haben, also Musik ohne Text und ohne Verweis auf etwas anderes als sich selbst. ³⁹⁷ Das, was nicht ausgesprochen werden kann, wird durch die Musik ausgedrückt – Glück, Gemeinschaft –, und das will Goetz nun mit sprachlichen Mitteln übertragen: »Musik – in ihrer idealen Form als reine Instrumentalmusik – besetzt die Position eines Seins, das in das System der Sprache nur als Leerstelle übertragen werden kann.« ³⁹⁸ Doch auch diese Leerstellen benennt Goetz genau: »Sprache: no/ Yes:

³⁹⁴ Ra 80.

³⁹⁵ Ra 79.

³⁹⁶ vgl. Ra 262.

³⁹⁷ vgl. HOLZHEIMER, SANDRO: »Ich stehe da genau in der Mitte«. Musikalische Poetik zwischen Präsenz und Repräsentation in Rainald Goetz' *Rave* (1998), in: *Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Andrea Bartl, Wißner, Augsburg 2009, S. 192.

³⁹⁸ EBD., S. 199.

ein konkretes Leben.«³⁹⁹ Die Sprache kann also das konkrete Leben nicht mehr wiedergeben, sie verliert ob der schieren Präsenz der Musik ihre Abbildungsfähigkeit und zerfällt. Zuerst heißt es, »[i]ch habe vergessen, wie man geht,/ how to walk and speak/ and I am toward/ flying into the air/ raving«,⁴⁰⁰ was sich dann aber noch steigert: »Wirr schaute hoch, um sich am Buchstaben zu orientieren, wo er war. >E<, >F<, >E<, aha.«⁴⁰¹ Erst die Bewegung, die sprachlose Körperlichkeit des Tanzes macht ein Denken möglich. »Durch das Tanzen dachte ich dann an Sexualität.«⁴⁰² Was gedacht wurde, bleibt aber erst einmal im Unklaren, bis diese Tanzszene mit einer Frau erneut aufgegriffen und variiert wird in einem »neuen Augenblick der Körperbewegungen, die nur der Musik und ihrer Bewegungen folgten, voneinander weg, aufeinander zu, für sich, für sie, für mich und sie, und sie für sich und mich.«⁴⁰³ Daher ist es nur konsequent, dass wenn Stille herrscht, auch der Text schweigt: »Pause – Stille – Ruhe –/ Textstillstand.«⁴⁰⁴ Wodurch das Erleben nicht nachvollzogen wird, sondern ein Vollzug dessen ist und, so Holzheimer, der Versuch ist, den Antagonismus zwischen Sprache und Musik zu beheben.⁴⁰⁵ Wie auch dem Widerstreit zwischen Fakt und Fiktion geht Goetz dem Problem von musikalischer Präsenz und sprachlicher (Re)präsentation nicht aus dem Weg, sondern eignet es sich an, um daraus sein eigentliches Thema zu machen. Dieses Verhandeln im Text wird nicht aufgelöst, sondern nur für den Leser aufbereitet, der durch die Sprache einen Eindruck einer Nacht im Club erhält, zugleich aber weiß, dass die Sprache nicht der adäquate Mittel ist, das auszudrücken, womit der Leser durch gelassene Leerstellen wiederum einem ähnlichen

³⁹⁹ Ra 264.

⁴⁰⁰ Ra 21.

⁴⁰¹ Ra 58.

⁴⁰² Ra 21.

⁴⁰³ Ra 80.

⁴⁰⁴ Ra 251.

⁴⁰⁵ vgl. HOLZHEIMER: In der Mitte, S. 206.

Eindruck unterworfen ist, wie der Tänzer im Club, der seiner Begeisterung auch nicht mehr sprachlich Ausdruck verleihen kann.

Noch deutlicher wird das Sprachgeschehen im Club in dem Theaterstück *Jeff Koons*. In kurzen, stakkatohaften Fetzen treffen dort Sätze aufeinander, die der Überfülle an sozialen Kontakten im Club entsprechen. Auch hier ist oft kein Sprechen mehr möglich: »bum/ tscha bum/ tscha bumm tscha/ bumm«,⁴⁰⁶ was den Verfall der Sprache erneut anzeigt, aber auf der anderen Seite dem Körper Leben schenkt. Ganz am Ende des Stückes reflektiert eine Person, »schon müde beinahe/ und hörte es bumpen im Herzen/ ba dum, ba dum/ hielt still/ kurz, und lauschte«. ⁴⁰⁷ Nicht nur der sprachliche Stillstand wird vorgeführt, sondern auch die wahrgenommenen Klänge werden onomatopoetisch dargestellt, da ein anderes Sprechen darüber nicht mehr möglich ist. Das Liebespaar ist auch nur noch zu bestätigenden Ausrufen durch ein ständig wiederholtes »ja« in der Lage. Der Akt, der von einer Art auktorialen Erzähler beschrieben wird, lässt dann aber wieder, in der Unmöglichkeit, den Liebesakt selbst zu beschreiben, eine starke Rhythmik in der Sprache zu. Es bleibt, auch bei der Erzählerfigur, bei einem Sprechen über etwas: »sie poppen/ sie ficken/ sie tun es/ sie machens«. ⁴⁰⁸ In den kurzen, meist stark rhythmisierten Zeilen des Stückes, die oft nur inhaltsleere Phrasen sind und genau dort abbrechen, wenn es zum semantischen Kern der Sätze käme, sieht Stefan Krankenhagen eine Repräsentation der Monotonie der Techno-Musik, die gleichsam zum Verschwinden einer sinnstiftenden Erzählung führt: »[D]ie Textlosigkeit von Techno korreliert mit einem sozialen Kollektiv, beziehungsweise dem Moment der Kollektivierung durch diese Musik.« ⁴⁰⁹ Im Rhythmus und Sound sieht er die Performanz des Textes ausgedrückt, die dann auf der

⁴⁰⁶ Je 17.

⁴⁰⁷ Je 159.

⁴⁰⁸ Je 38.

⁴⁰⁹ KRANKENHAGEN: Laß mich rein, S. 217.

Bühne durch die Sprecher zum Tragen kommt. Die in der Musik aufgehenden Raver sind auch im Stück nicht mehr auseinanderzuhalten. Unterbrochen wird dieses Spiel zwischen Technotänzern und Liebespaar nur durch als Fließtext gesetzte Textblöcke in auktorialer Erzählweise. Das Stück verhandelt damit das Verhältnis zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, das ohnehin jedes Drama von Goetz durchspielt. Der freie Wortgebrauch von umgangssprachlicher Szene-sprache steht dem mathematischen Bau, der unter allem liegt, entgegen.

Es [das Stück] stößt sich davon ab, indem es die problemorientierte Beobachterposition aufgibt und sowohl thematisch als auch formal das Moment der Vergemeinschaftung des Einzelnen literarisch bejaht – denn Verneinen, das macht bereits die Schrift.⁴¹⁰

Dem gegenüber steht ein Gedanke, den Goetz in seiner letzten Poetikvorlesung in Frankfurt in Hinblick auf Walter Benjamins dreizehn Thesen zur Technik des Schriftstellers formuliert:

das Werk ist eben NICHT die Totenmaske der Konzeption, sondern ihre Weltform, ihre Lebendgestalt, ihr Leben. Reicher, vielgestaltiger, schöner als in den kühnsten konzeptionellen Visionen erträumt. Realität, nicht Idee.⁴¹¹

Die Konzeption wird zu Text, der Realität wird.

[D]er Übertritt in das Medium der Schrift rückt alles in ein anderes Licht. Darin manifestiert sich erneut die Tendenz, alles isolierte Denken in einen Wirklichkeits-Rahmen einzubinden, der den Ideen ihre Grenzen aufzeigt und für entsprechende Verschiebungen sorgt.⁴¹²

Die Frage aber ist: Für wen gilt diese Realität? Natürlich für Goetz, der diesen Anspruch für sein Werk erhebt. Aber ebenso für den Leser, der nicht mit einem konzeptuellen Text konfrontiert wird, der für ihn Realität ist. Der Text erschafft seine eigene Realität, seine eigene Parallelwelt, die sich kaum merklich von der empirisch erfahrbaren unterscheidet.

⁴¹⁰ EBD., S. 230.

⁴¹¹ Ab 370.

⁴¹² WINDRICH: Technotheater, S. 98.

Diesen Eindruck erschafft er durch Verweise auf empirische Personen, die aber vor allem durch andere Werke Goetz' authentifiziert werden. Zu *Abfall für alle* schreibt Kreknin, dass es Goetz unmöglich sei, die Zeit einzuholen und all die Verweise und Zeitnotate keinem anderen Zweck dienen als dem Erschaffen von Text.⁴¹³ Diese konzeptionelle Anlage des Internetprojekts ist paradox, aber

genau in diesem Paradox kann die so konstruierte Subjekt-Figur ihre textuelle Souveränität erlangen, denn durch die Ausführung dieses poetologischen Programms erschafft sie einen eigengesetzlichen Diskursraum, der fiktional und referentiell zugleich konfiguriert werden kann. Die Figur ›Rainald Goetz‹ schreibt damit in *Heute Morgen* ihre ›hybride meta-leptische Selbstpoetik‹ weiter fort – neu allerdings mit deutlich dezentren Fiktionalitätsmarkern und einer stärkeren Emphase des ›tatsächlich gelebten Lebens‹.⁴¹⁴

Diesen Diskursraum – oder ›Text-Realität‹ – erschafft Goetz vor allem aus der Wiedergabe der von ihm rezipierten Medienangebote, dem kulturellen Wissen der Alltagswirklichkeit, auf das er anspielt und das er als bekannt voraussetzt, sowie aus seinem eigenen literarisch konfigurierten Text-Universum.⁴¹⁵ Hinzu tritt das Wissen um den Autor aus der gerade in den 90er Jahren gestiegenen Medienpräsenz, sei es durch Zeitungsartikel, Rezensionen, Interviews und Berichte, sei es aus den bisher veröffentlichten Texten. Auf diese Weise wird – ergänzt durch die Texte des *Heute Morgen*-Komplexes – ein konsistentes Autorbild erzeugt, was wiederum dazu führt, die Figur ›Rainald Goetz‹ als einheitliches Subjekt wahrzunehmen. Diese mediale und textuelle Konstruktion führt dazu, dass eine Kongruenz zwischen Text und Welt hergestellt wird.⁴¹⁶

⁴¹³ vgl. KREKNIN: Poetiken, S. 219.

⁴¹⁴ EBD.

⁴¹⁵ vgl. EBD, S. 222.

⁴¹⁶ vgl. KREKNIN: Poetiken, S. 224.

Hiermit ist eng die Frage nach der Fiktionalität in den Texten verknüpft. Diese erfüllt, und das gilt besonders für *Abfall für alle*, einen anderen Zweck als man vielleicht erwarten würde:⁴¹⁷

Das Fiktive resultiert im Internet-Tagebuch also aus einem potenzierten Dialog zwischen Schrift und Wirklichkeit, aus einer sensiblen Kommunikations-Beziehung, die jeden Tag neu austariert wurde.

Damit fordert das Fiktionale keine bestimmte Rezeptionsart heraus, sondern wird zu einer Möglichkeit, den Text zu lesen. Ebenso gut kann man ihn als gänzlich authentisches Zeugnis lesen. Der Text unterscheidet nicht zwischen beidem und hebt damit die Grenze zwischen Fakt und Fiktion auf. Sie ist für die ›Text-Realität‹ nicht weiter von Belang. »Wenn man so möchte, wird *Heute Morgen* damit an denjenigen Stellen für fiktional erklärt, an denen die Texte am alltagswirklichen – oder auch: realistischsten – zu sein vorgeben.«⁴¹⁸ Das Ziel, das Goetz damit verfolgt, erläutert er in seiner letzten Poetikvorlesung:

Das Fiktive gibt Freiheit zur Distanznahme, je nach Bedarf, fängt so die im Authentischen angelegte Zumutung ab, daß der Text einem als Leser zu nahe tritt.⁴¹⁹

Fiktion wird also, und dies ist auch ein Thema von *Dekonspiratione*, zur Diskretion benutzt: nicht, indem er reale Personen verfremdet, denn das passiert kaum, sondern um den Leser vor einer zu großen, fast privaten Nähe zum Text zu schützen. Also werden erneut die beiden Kategorien Text und Welt bzw. hier: Leser gegenübergestellt. Die Frage ist nicht, ob einzelne Figuren realweltliche Entsprechungen haben oder nicht, sondern ob der Text als Ganzes als authentisch wahrgenommen wird.

Relativ am Anfang des Projektes führt Goetz die Aufgabe des Fiktiven noch konkreter aus:

⁴¹⁷ WINDRICH: Technotheater, S. 100.

⁴¹⁸ KREKNIN: Poetiken, S. 223.

⁴¹⁹ Ab 358.

Plötzlich kams mir: daß das FIKTIVE natürlich der Ort des PRIVATEN ist. Da ist es dann sozial gehalten und gefaßt. Und daß das Nichtfiktive, das sozusagen AUTHENTISCHE fürs ALLGEMEINE zuständig wäre. Also genau umgekehrt als man doch im ersten Moment so denken würde, ganz automatisch auch denkt.⁴²⁰

Das Fiktive ist ein Mittel zur Distanznahme vom Leser wie zur Diskretion von Privatem. Hierin erkennt Goetz aber keinen Widerspruch: »Gerade solche Allgemeinheiten sind ja zugleich das Allerprivateste.«⁴²¹ Welchen Effekt diese beschriebene Praxis auf den Leser hat, erkennt auch Goetz: »Folge der Authentizitäts-Fiktion des Texts, daß die Sünden meiner Helden ganz direkt MIR zugerechnet und vorgeworfen werden, insofern okay.«⁴²² Mit seinen Helden ist natürlich seine eigene Figurati- on in den Texten gemeint. Kreknin schreibt von einem »Schwebezu- stand zwischen dem Fiktiven und Lebenswirklichen«⁴²³, dem sich die Erzählinstanz stets bewusst sei.

Man kann damit festhalten, dass im ersten Internet-Werk von Goetz eine ausgestellte Identität von Autor-Figur und Autorfunktion festgemacht werden kann, die sowohl referentiell als auch fiktional konfiguriert ist, ohne dass die beiden Modi eine irgendwie endgültige Aushandlung er- fahren.⁴²⁴

Damit wird die Frage nach Authentischem und Fiktiven erneut egali- siert. Damit einher geht eine Betonung der Form, in der sich diese Fra- gen bewegen. Am Beispiel von *Abfall für alle* lässt sich festmachen: »[D]as Unvermittelte ist vielleicht real, nicht aber realistisch.«⁴²⁵ Das heißt, der Text und seine formale Gestaltungsweise sind real, wenn erstere auch nicht realistisch gestaltet ist, was den Leser zu bestimmten

⁴²⁰ Ab 125.

⁴²¹ Ab 125.

⁴²² Ab 247.

⁴²³ KREKNIN: Poetiken, S. 235.

⁴²⁴ EBD., S. 236.

⁴²⁵ BUNIA: Überlegungen, S. 137.

Rezeptionsweisen zwingt, die im folgenden, auf den bisherigen Beobachtungen aufbauenden Kapitel näher ausgeführt werden sollen.

Gerade saß ich am Telefon und redete mit Frau Bartl. Ich musste mir noch ein paar Tage mehr erbitten, weil ich den Termin nicht einhalten kann. Die Überarbeitung dieser Arbeit hat mich tief in die Finsternis der schon einmal gedachten Gedanken geführt, und ich habe nicht das Gefühl, dort zeitig wieder herauszukommen. Dabei ist mir ständig auch klar, was eine solche erste eigenständige Veröffentlichung einer Arbeit bedeutet, für mich, für jene, die mich im Gang durch die dunkle Schlucht begleitet haben und letztlich für Frau Bartl, die mir und meiner Arbeit immernoch ein seltsames Vertrauen schenkt, das mir selbst völlig unbekannt und falsch vorkommt. Draußen geht ein wechselhafter Sommer zu Ende. Dankbarkeit empfinde ich ebenso wie die Sinnlosigkeit des Gedankens an ein Weitermachen.

Aber die ständige Spannung, die den Menschen angesichts der Welt aufrechterhält, der geordnete Wahn, der ihn dazu treibt, alles aufzunehmen, hinterlassen ihm ein anderes Fieber. In dieser Welt ist dann das Werk die einzige Chance, sein Bewusstsein aufrechtzuerhalten und dessen Abenteuer zu fixieren. Schaffen heißt: zweimal leben.⁴²⁶

Trost, so schreibt Rainald Goetz in *Hirn*, spendet der Blick zurück ins Buch, in die Finsternis der Buchstaben.⁴²⁷ Also sage ich mir, jetzt, einige Tage nach der Bundestagswahl und einen Tag bevor ich die Datei endgültig abschicken will, in einer Aufwallung von Direktheit und quasi sinnfreier Intentionalität, die Arme von mir himmelwärts werfend: Weiterarbeiten! Schließlich gilt es, die von Camus beschriebene Folge davon, ein Werk gefertigt zu haben, nicht nur auf das ›erste Leben‹ des Erlebens und das ›zweite Leben‹, das das erste in einem Werk fixiert, zu beziehen, sondern noch um ein ›drittes Leben‹ zu erweitern, bei dem

⁴²⁶ CAMUS: Sisyphos, S. 114.

⁴²⁷ vgl. Hi 149.

der Leser des fixierten Werkes das Erleben beobachten und scheinbar gleichzeitig miterleben kann. Denn das Werk Rainald Goetz' kann als Vermittler zwischen seinem Erleben und der Lektüre gedeutet werden, so wie diese Arbeit nur die Vermittlung zwischen meinen Gedanken beim Lesen und dem Nachvollzug dieser Gedanken bei der Lektüre ist. Es geht nicht bloß darum, was geschrieben wurde und wie es strukturiert ist, sondern eben wie diese beiden Komponenten im Moment der Lektüre zusammenfallen. Und das, weil Leben und Werk, Autor und Text eine Identität glaubhaft behaupten und eben diese untrennbare Identität in einem Moment entstanden sind, der für den Leser zu einem späteren Zeitpunkt reproduzierbar ist.

Denn man kann die Frage stellen, worin der spezifische Unterschied in der Behandlung der Gegenwart von Rainald Goetz zu etwa Rolf Dieter Brinkmann oder Hubert Fichte, Benjamin von Stuckrad-Barre oder Thomas Meinecke liegt. Es ist möglich, bei allen Genannten Parallelen in der Gegenwartsbehandlung und -darstellung zu finden. Aber der entscheidende Unterschied besteht darin, dass Goetz sich nicht nur der Gegenwart bedient, indem er ihre Angebote aus der Waren- und Musikwelt sowie der geführten Diskurse benutzt, damit er seine Texte in einer Zeit verortet, die dadurch auch der Leser als die seine oder die Vergangenheit, die nichts mehr mit ihm zu tun hat, erkennen lässt. Seine Werke bedienen sich zwar durchaus, wie gezeigt worden ist, dieser Techniken, aber sie dienen ihm vor allem dazu, dem Leser nicht nur eine vergangene Gegenwart zu präsentieren, sondern auch die geschilderte Zeit als Gegenwart selbst beim Lesen herzustellen. Im Folgenden soll also dieses Rezeptionsprinzip mit einem Rückgriff auf weite Teile des bisher Behandelten vorgestellt werden. Schließlich muss es der Autor sein, der die Welt beobachtet und erlebt, der seine Erfahrungen mit den Medien und den Menschen auf- und mitschreibt und damit seine eigene Weltwahrheit schafft, die dann vom Leser so gelesen wird, dass

dabei eben keine plattes Bild einer vergangenen Epoche entsteht, sondern das plastische Bild eines Zeitzeugen, der durch sein Werk den Leser ebenfalls zu einer Art Zeuge macht. Denn letztlich ist das Ziel der Poetik Rainald Goetz', dass der Leser die von ihm wahrgenommene Welt durch die von ihm geschriebenen Texte wahrnimmt und damit ein Kontinuum der beiden getrennten Arbeitsprozesse der Weltbeobachtung und Weltbeschreibung mit der Rezeption des Lesers im Leser entsteht.

4.1 Welt-Wahrheits-Wahn: Rezeption

Zwei das Werk bestimmende Verfahrensweisen lassen sich aus dem Dargestellten ableiten: zum einen die Beobachtung der Welt, deren Teil Goetz ist und als deren Teilnehmer er sich wiederum in seinem Werk darstellt, zum andern die Serialisierung von Einzelhandlungen und Momenten, die der Unfassbarkeit der Zeit und Gegenwart entgegenwirken soll. Diese Unmöglichkeit zeigt sich auch darin, dass es nicht möglich ist, die Welt als ein geschlossenes Bild wahrzunehmen wie darzustellen. Der Versuch, den Goetz mit *Abfall für alle* unternommen hat, zeigt ebenso wie *Rave*, dass es gerade die nicht beschreibbaren Leerstellen sind, in denen sich der Kern der Gegenwart aufhält. Die Fiktion war, »auf die Realität des Alltags einen sprachlichen Zugriff zu kriegen.«⁴²⁸ Aber Alltag wäre gar nicht möglich, wenn man in jeder Sekunde aufschriebe, was man gerade macht. Dann schriebe man nur auf, dass man gerade schreibt. So entstehen Leerstellen, wie etwa die folgende:

2354 Mit Benjamin, Christian, Joachim

457 Total dicht wieder daheim.⁴²⁹

⁴²⁸ Ja 149.

⁴²⁹ Ab 639.

Und so entstehen für den Leser ständig Konsistenzprüfungen, die einen herausfordern, zwei bekannte Fakten in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Bunia sieht nun die Realität jedes Menschen als Ergebnis ähnlicher Konsistenzprüfungen. Goetz bestimmt das »Zentralgeheimnis der Erzählung« als »ihr Verhältnis zur Realität.«⁴³⁰ Dieses Verhältnis ist bei Goetz umgekehrt, als man es erwarten würde. Er hat »immer das Gefühl, je näher an der Wirklichkeit und realen Alltagserfahrungen ich dran bin, um so stärker bin ich mitten im Fiktiven.«⁴³¹ Die einzelnen Einträge des Tagebuchs können durch die Verzögerung nur auf vergangene Momente verweisen, obwohl sie eine Augenblicklichkeit behaupten – »das Unvermittelte ist vielleicht real, nicht aber realistisch.«⁴³² Nun erzeugen der durch die unumgänglichen Leerstellen entstandene Konsistenzdruck einen Kontext beim Leser, der die ihm bekannten Momente in eine zusammenhängende Geschichte einordnet.⁴³³ Nur auf diese Art kann der Text – wie auch die Wirklichkeit, so Bunia – geordnet beobachtet werden.

Nun suggeriert Goetz durch das Einschreiben seiner eigenen Persona in sein Werk, dass letzteres ein realistisches Bild der Welt darstellen würde, mehr noch: »In *Abfall für alle* liegt nicht ein einfacher erzählter Eintritt des Autors in seinem Text vor, sondern die vollständige Identität von Autor, Erzähler und Figur wird als Denkfigur angeboten.«⁴³⁴ Wird die reale Welt behauptet, und beobachtet der Leser eine zwar fiktionale Welt, die aber der realen sehr genau nachgebaut ist, so können die Beobachtungen der fiktionalen Welt auf die reale übertragen werden,

⁴²⁹ Ab 639.

⁴³⁰ Ab 787.

⁴³¹ Ab 787.

⁴³² BUNIA: Überlegungen, S. 137.

⁴³³ vgl. EBD., S. 137.

⁴³⁴ EBD., S. 150.

womit eine ›Quasi-Fiktionalität‹,⁴³⁵ wie Bunia es nennt, entstünde. Das bedeutet auch, dass jene Teile der Narration, die nicht auserzählt sind, also die Leerstellen, bei jedem Lesen aufgrund des Konsistenzdrucks, den die Leserschaft verspürt, gefüllt werden, dass diese gerade im Moment der Lektüre entstehen und den Eindruck vermitteln, als sei das Gelesene eine Tatsache der realen Welt – eine unvollständige Tatsache wohlverstanden, die einer geordneten Beobachtung der Welt zuwider läuft und deswegen geschlossen wird.

Ermöglicht wird diese Art der Fiktion und Vergegenwärtigung erst durch die Autorinszenierung von Rainald Goetz, die sich nicht alleine auf seine Bücher bezieht, sondern auch auf weitere mediale Präsenzen ausgeweitet wird. So tritt er stets mit Zeitungen in der Hand auf, präsentiert sich als nervöser Mitschreiber seiner Umwelt und ständiger Fotograf des sozialen Lebens. Diese inszenatorischen Manöver erzeugen eine authentifizierende Wechselwirkung zwischen Autor und Text. Der Leser kann nur das jeweils von Goetz Präsenzierte heranziehen, um das jeweils andere zu authentifizieren. Ob er an die Kategorie des Authentischen glaube, wurde Goetz gefragt. »Ja natürlich. Also ich glaube an die Konstruktion dieser Form, an konstruierte Authentizität.«⁴³⁶ Und kaum etwas anderes versucht er in seinen Büchern vor allem über abstrakte Verfahrensweisen herzustellen. So wie *Abfall für alle* arbeitet auch *Rave* besonders mit Leerstellen, die in der Beschreibung des Nachtlebens gelassen werden, womit dem Leser Raum für eine eigene Kontinuitäts-herstellung gelassen wird.

Hinzu tritt die sprachliche Komponente einer abstrakten Abbildung der Musik, der von ihr hervorgerufenen Rhythmen, körperlichen Bewegungen und daraus wiederum resultierenden Gedankensprüngen, die dem Protagonist durch Kopf und Körper fahren. Außerdem wird die

⁴³⁵ vgl. EBD., S. 145.

⁴³⁶ Ja 147.

Sprache, die durch verschiedene Kanäle von Autor wie Figur Goetz wahrgenommen werden, protokolliert, wiedergegeben und kritisiert. Wie wird im Club gesprochen, was sagt die Zeitung, wie spricht der Moderator? Dies alles findet seine Abbildung in den Büchern. Goetz weist auch immer wieder auf seine eigene Beobachtung hin, macht damit ein weiteres Authentifizierungsangebot und zeigt, was er wie kontrolliert, protokolliert, mitschreibt und beobachtet. Damit wird nicht nur die Sprache, die Goetz extrahiert, dem Leser präsentiert, sondern auch der Leser zum Beobachter von Goetz gemacht, der gleichsam ein Beobachter der Welt ist. Auf diese Weise beobachtet man bei jedem Lesen wieder neu die Figur Rainald Goetz beim Beobachten der Welt. Die Welt, das ist, wie nachgewiesen wurde, seine Parallelwelt, die Text-Realität, deren Referentialität auf die reale Welt authentifizierend wirkt, während die außertextlichen Referenzen doch nur durch Erwähnungen in seinen verschiedenen Texten beglaubigt werden.

Der Autor favorisiert daher eine Haltung, die an der Schnittstelle zwischen äußerer Information und selbstproduzierter Veränderung ansetzt. Privilegierter Ort dieser Zeiterfahrung ist der entstehende Text; dabei kommt es darauf an, Wort für Wort auf die durch das Schreiben erzeugten Verschiebungen zu achten und ihnen in Form von Brüchen und Sprüngen Rechnung zu tragen.⁴³⁷

Goetz beim Beobachten der Welt beobachten heißt also, Goetz beim Beobachten seiner selbst erschaffenen Parallelwelt zu beobachten. Dadurch, dass sich der Text-Komplex selbst authentifiziert und nicht auf die jeweilige Entstehungszeit referentialisiert, sind die Texte der Zeit enthoben und erscheinen so stets gegenwärtig.

In den Erzählungen schafft er diesen Eindruck, einem Zeitlauf zu folgen, durch die Einordnung der Geschichte in zeitliche Rahmen wie Jahreszahlen, Jahreszeiten und Daten, die den Eindruck einer Mitschrift erwecken, die bei jedem Lesen wieder neu entsteht. Dies ist möglich, da

⁴³⁷ WINDRICH: Technotheater, S. 101.

die Daten nicht stimmen, also nicht referenzierbar sind und die weiteren zeitlichen Einordnungen für jedes Jahr gleichermaßen sind, also nicht an ein bestimmtes Jahr gebunden sind. Noch stärker wird diese Wiederholung der Darstellung des performativen Schreibmoments im Akt des Lesens bei *Abfall für alle*. Dort fallen erzählte Zeit und Erzählzeit nahezu in eins und damit verschränken sich Autor und Leser, Beobachter der Welt und Beobachter des Beobachters.

Von einer bleibenden Wirksamkeit als zu erfahrender Gegenwart zeugen das Theaterstück *Jeff Koons* und die Erzählung *Celebration* vor allem durch ihren abstrakten Realismus und der darin angewandten ›Fiktionsfiktion‹. Die Literatur erlaubt es Goetz, zu schreiben, nicht nur wie es exakt gewesen ist, sondern auch diese Tatsachen als Fiktion in einem abstrakten Rahmen so darzustellen, wie sie sich tatsächlich etwa in der Medien- oder Kunstwelt abspielen. Dadurch wird das Erzählte in die Überzeitlichkeit gehoben, die auch später noch durch die bereits beschriebenen Verfahren vom Leser vergegenwärtigt werden können. Auf ähnlich abstrakte Weise treten im Stück keine Figuren mehr auf, sondern nur noch Träger von Sprechfunktionen, die keine Inhalte mehr formulieren, sondern nur Redeweisen. Dadurch werden die Schauspieler fast zu Sprechautomaten, die von jeder Sprechabsicht befreit sind. Diese werden dann, wie es mit der Figur Rainald Goetz in den Büchern seitens des Lesers geschieht, vom Publikum beobachtet.

In der direkten Inszenierung der Beobachtung im Werk von Rainald Goetz durch Fotografien, Reportagen oder Beschreibungen im Internetagebuch sowie durch die Benutzung dieser Inszenierungen zur Authentifizierung von ›fiktionalen‹ Erzählungen wird die Leserposition immer mitgedacht. Der Leser wird also bei der Lektüre zum Beobachter zweiter Ordnung, antizipiert also die inszenierten Handlungen des Autors. Er folgt den vorgegebenen Wege desselben, authentifiziert durch Selbstinszenierung, und abgeglichen mit dem eigenen Zeitverlauf beim

Lesen. Damit sind die Leser »notwendige Bestandteile des Werks.«⁴³⁸ Im Leser wird das Kontinuum von Leben und Werk hergestellt, sodass jede Lektüre die vergangene Gegenwart von Rainald Goetz zur Gegenwart des gerade Lesenden wird.

Was aber bedeutet ›Gegenwart des gerade Lesenden‹? Wenn Goetz eine Text-Realität erschaffen hat, dann entsteht diese Welt gerade in dem Moment, in dem er den Text schreibt. Sein Ziel ist es, diesen Moment der Erschaffung und Entstehung in seiner jeweils spezifischen Form gleichzusetzen. Das bedeutet, dass ein Text, der von einer Nacht im Club handelt, auf andere Weise im Schreiber entsteht als eine Zeitmitschrift eines Jahres und ein Besuch im Theater. Die Orientierung für diese Entstehung bezieht Goetz aus seiner eigenen Erfahrung aus der empirischen Welt, die er gemacht hat, während der er aber nicht geschrieben hat. Das macht die Referentialisierbarkeit des Textes aus. Dennoch lässt er Leerstellen im Text und damit auch Leerstellen der Autor-Funktion, die er in den Text einschreibt. Die Gegenwart des gerade Lesenden war also einmal die Gegenwart des gerade Schreibenden.

Seinem Wesen nach verlangt ein Gefühl, ein Gedanke ein erlebendes bzw. denkendes Subjekt. Damit sie gegenwärtig werden, ist es also nötig, daß jemand das Buch in die Hand nimmt, sich an die Lektüre wagt. Aber das kann nur heißen, daß dieses Individuum im Gedicht genau denselben leeren Platz einnehmen wird, den der Autor dort gelassen hat, daß es dieselbe ausdruckslose Geste wiederholen wird, mit der der Autor von seiner Abwesenheit im Werk Zeugnis abgelegt hat.⁴³⁹

So beschreibt Giorgio Agamben die Verbindung zwischen Autor und Leser. Der Autor markiere den Punkt, wo sich ein Leben und Werk aufs Spiel setze, aber nicht ausdrücke, noch nicht erfülle.⁴⁴⁰ Diese Erfüllung vollzieht der Leser im Falle Goetz' aufgrund des Konsistenzdruckes, der

⁴³⁸ KREKNIN: Beobachter, S. 514.

⁴³⁹ AGAMBEN, GIORGIO: Der Autor als Geste, in: Profanierungen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, S. 67.

⁴⁴⁰ EBD., S. 66.

gleichsam für die Handlung wie für die Autor-Funktion gelte, die beide durch Referentialisierungsmarker authentifiziert werden und vom Leser als Beschreibung derselben empirischen Welt, in der auch er lebt, erkannt werden können. Der Akt des Lesens, so Agamben, unterscheide sich nur marginal vom Akt des Schreibens.

Der Autor ist nur der Zeuge, der Garant seines eigenen Fehlens in dem Werk, in dem er aufs Spiel gesetzt wurde; und der Leser kann dieses Zeugnis nur wieder nachlesen, nur seinerseits Garant werden für sein eigenes unerschöpfliches Spiel, sich zu verfehlen.⁴⁴¹

Im Falle Goetz ist der Leser Zeuge, also Beobachter des Schreibens Goetz', das aus den Momenten, die es beschreibt, entsteht. Dass er sein eigenes Beobachten der Welt beobachtbar macht, eben aber nicht sich selbst beobachten kann, überlässt er durch die beschriebenen Verfahren die Zeugenschaft dem Leser. Dieser vollzieht den Akt des Erlebens wie jenen des Schreibens nach und vollendet dann in jedem Moment der Lektüre und damit beim Lesen der erneuten Entstehung dieser Text-Realität die Gegenwart, aus der heraus sie erzeugt wurde. Es ist eine abstrakte Welt, die nach der konkreten gebaut wurde, es ist ein absurder Prozess, da er immer wieder neu entsteht und zu keinem Ende kommt, wie auch Goetz' Versuch, die Zeit einzuholen absurd ist. Zu entgehen ist dieser Absurdität nur durch die ständige Wiederholung des Jetzt, sei es beim Schreiben, sei es beim Lesen.

⁴⁴¹ EBD., S. 68.

Wir müssen uns Rainald Goetz als glücklichen Menschen vorstellen. Denn was er in seinem *Heute Morgen*-Komplex in Angriff genommen hat, war von Beginn an zum Scheitern verurteilt. »Und letztlich wird das Motiv einer ›Geschichte der Gegenwart‹ ebenso wie das Modell eines ›Chronisten der Zeit‹ als ein absurdes und unabschließbares Unterfangen fassbar: All die Verweise und Zeitnotate werden zu keinem weiteren Ergebnis führen, als zum Erschaffen von Text, ohne die Präsenz der Zeit jemals einholen zu können.«⁴⁴² Er wollte seine Gegenwart, die Zeit, in der er lebte und arbeitete erfassen, beschreiben und dadurch zugänglich machen. Auf der Höhe der Zeit wollte er sein, und damit auch über der Zeit, indem er dem gegenwärtigen Moment so nah wie möglich an sein Schreiben heranholen wollte – ein unmöglicher Versuch, den es aber lohnt. Kreknin sieht im letzten, in den berühmten Schlusssatz mündenden Absatz vom *Mythos des Sisyphos*, auf den Goetz anfangs von *Rave* anspielt, einen möglichen Schlüssel zur Selbstpoetik der Figur ›Rainald Goetz‹.⁴⁴³

Für den absurden Menschen geht es nicht mehr um Erklärungen und Lösungen, sondern um Erfahrungen und Beschreibungen. Alles beginnt mit einer scharfsichtigen Gleichgültigkeit.⁴⁴⁴

So schreibt Albert Camus über das absurde Werk. Und genau das hat Rainald Goetz versucht, in seinem *Heute Morgen*-Komplex für die 90er Jahre zu erfassen. Daher wurde im ersten Schritt vom Werk auf die von Goetz selbst gemachten Erfahrungen geschlossen, obwohl dies wissenschaftlich durchaus unstattdlich ist. Aber damit war nicht bloß die provo-

⁴⁴² KREKNIN: Poetiken, S. 219.

⁴⁴³ vgl. KREKNIN: Poetiken, S. 218.

⁴⁴⁴ CAMUS: Sisyphos, S. 114.

zierte Authentizität einmal ernst genommen, sondern wurde ebenso Goetz gefolgt. Dessen Arbeit beginnt stets mit der Aufnahme aller für soziale Bewegungen relevanten Kanäle, sei es Zeitung, Fernsehen und Pop- bzw. Subkultur. Camus sieht den Beginn bei Scharfsicht und Gleichgültigkeit. Diese Gleichgültigkeit gilt für Goetz aber nur insofern, dass er sich nicht moralisch, politisch oder wissenschaftlich einmischen will, sondern bloß das Gegebene, in das er sich als beobachtender Teilnehmer begibt, scharfsichtig erkennen und beschreiben will. Auf diese Weise wird es für den Leser möglich, die Welt, wie Goetz sie wahrgenommen hat, als dessen Beobachter ebenso wahrzunehmen. Die Frage nach der Beobachtung und Darstellung zieht gleichsam die Frage nach der Form der Darstellung nach sich, die von dem jeweils betrachteten Gegenstand, hier der Gegenwart in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, abhängig ist.

Konkret heißt das: wie kommt Gegenwart im Werk Rainald Goetz' vor, wie wird sie aufgenommen und wiedergegeben. Die dieser Arbeit zugrunde gelegte These ging aber noch einen Schritt weiter. Die zentrale Frage der Arbeit ist also, wie wird Gegenwart beim Leser hergestellt, sodass man tatsächlich von einer solchen sprechen kann, und nicht von einer Vergangenheit, die für Goetz einmal Gegenwart war. Der Beweis, der zu führen war, bestand darin, die tatsächlichen Ereignisse der 90er Jahre, die für Rainald Goetz von Relevanz waren, aus dem Werk heraus darzustellen, um anschließend ihre Darstellungsweise zu analysieren. Schließlich gehören gerade bei Goetz Inhalt und Form nicht nur zusammen, sondern sind eines, und genauso wenig vom Autor zu trennen. Denn Goetz bewegt sich in der Welt und nichts anderes will er in seiner Literatur erfassen. Und die Welt ist es, die vorgibt, welche Form der Literarizität welchen Teil von ihr am adäquatesten erfassen kann und die Form gibt vor, was sie überhaupt darstellen kann. Daraus ist ein fünfbandiges, vielseitiges Werk entstanden, das auf unterschiedliche

Weise einen Zugriff auf die Welt darstellt. Leben findet also zum Werk, das gleichsam eine Lebensweise wieder vorgibt. Das Ziel von Goetz ist es nun aber nicht bloß, seine Gegenwart zu verschriften, sondern sie einem Leser zugänglich, also gegenwärtig zu machen.

Dieser Versuch folgt einer bestimmten Poetik, die versucht worden ist, in einem Dreischritt darzustellen. Am Anfang stand der reine Inhalt, von dem Goetz berichtet, es folgte die Form oder das Werk, in dem er das tut, um abschließend von der so erzielten Wirkung auf den Leser zu schließen. Dabei waren die fünf Bücher nicht ohne Grund als Komplex bezeichnet, da sie erst in einem Zusammenhang zu der umfassenden Geschichte der Gegenwart werden konnten, die Goetz im Blick hatte. »Man erzählt nicht mehr ›Geschichten‹, man schafft sein Universum.«⁴⁴⁵ Nichts anderes hat Rainald Goetz getan. Er hat ein Universum geschaffen, das der Leser mit ihm umgebenden Welt verwechseln kann. Geschaffen wurde in *Rave* die Nachtseite, mit *Dekospiratione* das arbeitstägliche Gegenstück dazu, das Theaterstück *Jeff Koons* über Kunst, und all das begleitet von kleineren Berichten und direkten Einblicken in Techno, Kunst und das darüber Denken in *Celebration*, sowie der großen, ständigen Abschrift der Welt von *Abfall für alle*.

Es rechtfertigt schließlich die Variante eines alten Themas, dass ein wenig Denken vom Leben entfernt, viel Denken aber zum Leben zurückführt. Unfähig, das Wirkliche zu sublimieren, bleibt das Denken dabei stehen, es darzustellen.⁴⁴⁶

Das war die Maßgabe von Goetz, die diesen Komplex von dem vorangegangenen *Festung*-Zyklus unterscheidet. Es sollte keine Komprimierung stattfinden, sondern eine Öffnung hin zu Möglichkeiten, zu Versuchen, zu einem Denken, das noch nicht abgeschlossen ist, die entstandenen Unterschiede und Widersprüche klar benennt, sie aber nicht zu Ende denkt, sondern bloß aufzeigt. Darin liegt auch die thematische Vielfalt

⁴⁴⁵ CAMUS: *Sisyphos*, S. 121.

⁴⁴⁶ EBD., S. 121.

des Komplexes begründet, der in höchster Intensität die Welt in sich aufnimmt und das Aufgenommene so extensiv wie möglich darzustellen sucht.

Einzelnen verweist jedes der ausgeführten Kapitel auf die Gegenwart, aber ihre Plausibilität erlangen die beschriebenen Verfahrensweisen von Goetz erst durch den Leser, der sein Werk erst vervollständigt. Denn letztlich kann die Erfassung der Gegenwart nur als Ganzes dieser einzelnen Teile gelingen. Fundiert wird sie durch die Themen, die sich Goetz wie allen anderen in den 90ern gestellt haben. Ihre Auswahl und zugewiesene Bedeutung erhalten sie durch die Verknüpfung dieser durch das Einschreiben eines Autor-Subjekts in die Texte und die von diesen dargestellten Themen. Damit erlangten sie eine Dringlichkeit in der Aufbereitung für den Leser. Damit wird eine Beziehung zwischen der globalen Erfahrung und derjenigen des Künstlers und damit, gerade im Falle Goetz, dem Werk, hergestellt, dass sich gegenseitig erschafft und authentifiziert. »Diese Beziehung ist gut, wenn das Werk nur ein Ausschnitt aus der Erfahrung ist, nur eine Facette des Diamanten, in der sich der ganze innere Glanz uneingeschränkt sammelt.«⁴⁴⁷ Aber diese ausschnittshafte Erfahrung wird bei Goetz ebenso durch seine extreme Archivierung aller für ihn als konstituierend für die Gegenwart angesehenen Einflüssen und Medien versucht, ins globale zu wenden, wie er selbst sich als stellvertretender Beobachter inszeniert. Und das tut Goetz ganz im Sinne Camus' und dessen vom absurden Werk verlangten Eigenschaften: Auflehnung, Freiheit und Mannigfaltigkeit.⁴⁴⁸

In dieser täglichen Anstrengung, in der Verstand und Leidenschaft sich mischen und gegenseitig steigern, entdeckt der absurde Mensch eine Disziplin, die das Wesentliche seiner Kräfte ausmacht. Der Fleiß, den er dazu braucht, der Eigensinn und der Scharfblick vereinigen sich so mit der Haltung des Eroberers. Schaffen heißt somit sein Schicksal Gestalt geben. Alle diese Gestalten werden durch ihr Werk mindestens ebenso

⁴⁴⁷ EBD., S. 118.

⁴⁴⁸ vgl. EBD., S. 137.

sehr bestimmt, wie es durch sie bestimmt wird. Der Komödiant lehrte uns: es gibt keine Grenze zwischen Schein und Sein.⁴⁴⁹

Die Besonderheit liegt nun aber in der Einbeziehung des Lesers in die von Goetz gemachten Erfahrungen. Möglich ist ihm das durch die Inszenierung seiner eigenen empirischen Person im Werk als Figur, die nicht voneinander zu trennen sind. »Ebenso wie der Denker engagiert sich der Künstler in seinem Werk und wird zu dem, der er ist.«⁴⁵⁰ Das hat Rainald Goetz geschafft. Für den Leser gibt es keinen Unterschied mehr. Er liest und im Lesen entsteht das Geschriebene neu und wird neu auf die gleiche Weise erfahren, wie Goetz sie zuvor beim Erleben und darauf beim Schreiben erfahren hat. Damit bleibt das Werk gegenwärtig, in jedem Moment, den es immer wieder neu herzustellen gilt. Damit entzieht sich das Werk einer einfach konservierenden Historisierung einer bestimmten Zeit. Der Leser beobachtet einen gegenwärtigen Prozess und muss die gestellten Fragen, die Leerstellen, die Offenheit selbst ausfüllen und vollendet damit jedes Mal das Werk von Rainald Goetz.

Es gibt kein Licht ohne Schatten, und man muss auch die Nacht kennen. Der absurde Mensch sagt ja, und seine Anstrengung hört nicht mehr auf. Wenn es ein persönliches Geschick gibt, dann gibt es kein übergeordnetes Schicksal oder zumindest nur eines, das er unheilvoll und verachtenswert findet. Darüber hinaus weiß er sich als der Herr seiner Tage. In diesem besonderen Augenblick, in dem der Mensch sich seinem Leben zuwendet, betrachtet Sisyphos, der zu seinem Stein zurückkehrt, die Reihe unzusammenhängender Handlungen, die sein Schicksal werden, als von ihm geschaffen, vereint unter dem Blick seiner Erinnerung und bald besiegelt durch den Tod. Derart überzeugt vom ganz und gar menschlichen Ursprung alles Menschlichen, ein Blinder, der sehen möchte und weiß, dass die Nacht kein Ende hat, ist immer unterwegs.⁴⁵¹

Bei Rainald Goetz ist der Stein die Zeit und in seinem *Heute Morgen*-Komplex hat er ihn immer wieder aufs Neue den Berg hinaufgerollt.

⁴⁴⁹ EBD., S. 137.

⁴⁵⁰ EBD., S. 117.

⁴⁵¹ EBD., S. 145.

Diese Arbeit war aber keinesfalls sinnlos, denn so konnte er als Blinder, als jemand, der sich in seiner Zeit nicht selbst beobachten konnte, den Leser zum Seher machen, zum Ziel seiner menschlichen Anstrengung, sich alleine gegen die Zeit zu stellen, tapfer ihre Fenster einzuwerfen und dabei ein großes Glück empfinden. Die Nacht hat kein Ende. Jede Nacht wird neu die erste Nachtlebennacht geboren. Immer neu loslegen wie neu. Subito.

6 Bibliographie

6.1 Quellen

GOETZ, RAINALD:

- Ir Irre, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983.
- Kri Krieg, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- Hi Hirn, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- Ko Kontrolliert, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988.
- Fe Festung, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993.
- 19 1989, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993.
[Bd. 1 = 19a; Bd. 2 = 19b; Bd. 3 = 19c; Begleitheft = 19d]
- Kro Kronos, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993.
- Mi Mix, Cuts & Scratches (Westbam mit Rainald Goetz),
Merve, Berlin 1997.
- Ra Rave, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998.
- Je Jeff Koons, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998.
- De Dekonspiratione, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998.
- Ce Celebration, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999.
- Ab Abfall für alle, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999.
- Ja Jahrzehnt der schönen Frauen, Merve, Berlin 2001.
- Kl Klage, Suhrkamp, Berlin 2008.
- lo loslabern, Suhrkamp, Berlin 2009.
- Jo Johann Holtrop, Suhrkamp, Berlin 2012.
- el elfter September 2010, Suhrkamp, Berlin 2010.

Der macht seinen Weg. Privilegien, Anpassung, Widerstand, in: Kursbuch, Bd. 54, Jugend, hrsg. von Karl Markus Michel und Harald Wieser, Kursbuch/Rotbuch Verlag, Berlin 1978, S. 31-43.

Die Entdeckung des Arbeitens. Aus einem Krankenhaus, in: Errungenschaften. Eine Kasuistik, hrsg. von Michael Rutschky, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, S. 29-52.

Diese gigantische Kaputtheit, in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/gigantische-kaputtheit-dankrede-von-rainald-goetz-1390-8995.html> (zuletzt abgerufen am 3.3.2017)

AGAMBEN, GIORGIO: Der Autor als Geste, in: Profanierungen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, S. 57-69.

BARTHES, ROLAND: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985.

CAMUS, ALBERT: Der Mythos des Sisyphos, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1999.

STRAUSS, BOTHO: Anschwellender Bocksgesang, in: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, Hanser, 1999, S. 57-78.

THOMPSON, HUNTER S.: Die Odyssee eines Outlaw-Journalisten. Gonzo-Briefe 1958-1976, Edition Tiamat, Berlin 2015.

6.2 Literatur

BAISCH, MARTIN/LÜDEKE, ROGER: Was kommt? Was geschieht? Was ergibt sich gleich? Textgenese in Rainald Goetz' **Frankfurter Poetik**vorlesung *Praxis*, in: Textgenese und Interpretation. Vorträge und Aufsätze des Salzburger Symposions 1997, hrsg. von Adolf Hasslinger u. a., Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 2000, S. 139-173.

BAßLER, MORITZ: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, C.H. Beck, München 2002.

- BINCZEK, NATALIE: Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H. 117, hrsg. von Ralf Schnell, Metzler, Stuttgart/Weimar 2000, S. 78-102.
- BONZ, JOCHEN: Punk als Medium der Entäußerung in Rainald Goetz' früher Prosa, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 4-16.
- BOUVIER, RAPHAEL: Jeff Koons' **Serien** *The New, Banality* und *Celebration*: drei Marksteine einer Entwicklung, in: Jeff Koons, hrsg. von Theodora Fischer, Hatje Cantz, Ostfildern 2012, S. 173-189.
- BUNIA, REMIGIUS: Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H. 139, hrsg. von Rita Franceschini, Metzler, Stuttgart/Weimar 2005, S. 134-152.
- DOKTOR, THOMAS/SPIES, CARLA: Gottfried Benn – Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie, Westdeutscher Verlag, Opladen 1997.
- EKE, NORBERT OTTO: Welt-Kunst-Beobachtung. Rainald Goetz und das Theater, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 52-67.
- FEULNER, GABRIELE S.: Vom Medienpessimismus zur Medienaffirmation. Zum Paradigmenwechsel im Medialitätsdiskurs der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Peter Handke und Rainald Goetz, in: Vom Wettstreit der Künste zum Kampf der Medienß Medialitätsdiskurse im Wandel der Zeiten, hrsg. von Mario Baumann und Yvonne Nowak, Tectum, Marburg 2008, S. 225-244.
- FISCHER, THEODORA (Hg.): Jeff Koons, Hatje Cantz, Ostfildern 2012.
- GOER, CHARIS: Worte zu Waffen. Rainald Goetz' **Geschichte des Deutschen Herbstes** »Kontrolliert«, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 29-40.

- GREIF, STEFAN: »Schnauze. Nix muß ich.« Rainald Goetz Punkroman »Irre«, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 17-28.
- GREIF, STEFAN: loslabern. Rainald Goetz' »**maximale Ethik der Schrift**« und die Genesis der Popkultur, in: »High« und »Low«. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, hrsg. von Thomas Wegemann und Norbert Christian Wolf, de Gruyter, Berlin/Boston 2012, S. 183-198.
- GROPP, PETRA: »Ich/Goetz/Raspe/Dichter«. Medienästhetische Verkörperungsformen der Autorfigur Rainald Goetz, in: Schriftsteller-Inszenierungen, hrsg. von Gunter E. Grimm und Christian Schärf, Aisthesis, Bielefeld 2008, S. 231-247.
- HÄGELE, CHRISTOPH: Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke, Studienverlag, Innsbruck u. a. 2010.
- HAGESTEDT, LUTZ: Richtig hart Formuliertes. Rainald Goetz über die Steinzeit der elektronischen Welt, in: Sprache im technischen Zeitalter, Bd.36, hrsg. von Walter Höllerer u. a., SH-Verlag, Köln 1998, S. 4-17.
- DERS.: »Was darf ich sagen, was nicht«. Rainald Goetz sondiert die Grundproblematik von Internetliteratur und Tagebuch, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 89-99.
- DERS.: Avantgarde und Aktualität. Rainald Goetz' »**Gelehrte Poesie**«, in: Alternde Avantgarden, hrsg. von Alexander Pontzen und Heinz-Peter Preusser, Winter, Heidelberg 2011, S. 105-120.
- HANG-KYUN, JEONG: Ästhetik des Abfalls. Eine Überlegung zu *Abfall für alle* von Rainald Goetz, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, hrsg. von Lothar Blum und Heinz Rölleke, Jg. 61, Bd. 2, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2011, S. 259-271.
- HOLZHEIMER, SANDRO: »Ich stehe da genau in der Mitte«. Musikalische Poetik zwischen Präsenz und Repräsentation in Rainald Goetz' *Rave* (1998), in: Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen

Gegenwartsliteratur, hrsg. von Andrea Bartl, Wißner, Augsburg 2009, S. 191-211.

JÜRGENSEN, CHRISTOPH: Ins Netz gegangen. Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst, in: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, hrsg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, Winter, Heidelberg 2011, S. 405-422.

DERS.: Rainald Maria Goetz, in: Fakten und Fiktionen. Werklexikon der deutschsprachigen Schlüsselliteratur 1900 – 2010, Bd. 1, hrsg. von Gertrud M. Rösch, Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 2011, S. 182-188.

KAISER, ALFONS: »An fürsorglicher Hand«. Die Rezeption Uwe Johnsons bei Rainald Goetz, in: Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte, Bd. 4, hrsg. von Bernd Neumann und Nicolai Riedel, Peter Lang, Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 181-189.

KLESSINGER, HANNA: Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz. de Gruyter, Berlin/Boston 2015.

KRANKENHAGEN, STEFAN: Laß mich rein, laß mich raus. »Jeff Koons« von Rainald Goetz, in: Weimarer Beiträge, Jg. 54, Bd. 2, hrsg. von Peter Engelmann, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 212-236.

KREKNIN, INNOKENTIJ: Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz, in: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre, hrsg. von Olaf Grabienski u. a., de Gruyter, Berlin/Boston 2011, S. 143-164.

DERS.: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, de Gruyter, Berlin/Boston 2014.

DERS.: Der beobachtbare Beobachter. Visuelle Inszenierung von Autorschaft am Beispiel von Rainald Goetz, in: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hrsg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, de Gruyter, Berlin/Boston 2014, S. 485-518.

- KÜHN, RAINER: Bürgerliche Kunst und antipolitische Politik. Der »Subjektkultkarrierist« Rainald Goetz, in: Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre, hrsg. von Walter Delabar u. a., Westdeutscher Verlag, Opladen 1993, S. 25.
- KYORA, SABINE: Postmoderne Stile. Überlegungen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 122, hrsg. von Werner Busch u. a., Erich Schmidt Verlag, Berlin 2003, S. 287-302.
- MÜLLER, LOTHAR: Schädel, angesägt, in: Süddeutsche Zeitung, 27./28. Juni 2015, S. 18.
- MÜLLER, PHILIPP/SCHMIDT, KOLJA: Goetzendämmerung in Klagenfurt. Die Uraufführung der sezessionistischen Selbstpoetik von Rainald Goetz, in: Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2001, S. 251-270.
- OPEL, ANNA: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik. Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Aisthesis, Bielefeld 2002.
- PLASS, ULRICH: Realismus und Vitalismus. Rainald Goetz und seine Kritiker, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 30, hrsg. von Martin Jörg Schäfer und Niels Werber, Metzler, Stuttgart/Weimar 2013, S. 39-52.
- PONTZEN, ALEXANDRA: cool, elitär und politisch unkorrekt. Popdiskurs und Dandyismus bei Rainald Goetz, in: Depressive Dandys. Spielform der Dekadenz in der Pop-Moderne, hrsg. von Alexandra Tacke und Björn Weyand, Böhlau Verlag, Köln u. a., S. 121-141.
- POSCHARDT, ULF: DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1997.
- RÄTTIG, RALF: Kunst an der Oberfläche. *Jeff Koons* von Rainald Goetz, in: Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert, hrsg. Benedikt Descouvrières u. a., Peter Lang, Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 243-258.
- REESE-SCHÄFER, WALTER: Niklas Luhmann zur Einführung, Junius, Hamburg 1999.

- RUDOLPH, THORSTEN: *irre/wirr: Goetz. Vom ästhetischen Terror zur systemischen Utopie*, Wilhelm Fink, München 2008.
- SCHÄFER, MARTIN JÖRG: *Theoriepopstars bei Rainald Goetz. Warhol und eine Vorgeschichte*, in: *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Popkultur seit 1945*, hrsg. von Stefan Höppner und Jörg Kreienbrock, de Gruyter, Berlin u. a. 2015, S. 165-178.
- SCHMIDT, MIRKO F.: *Techno im Raum der Sprache. Rainald Goetz' Hörbücher*, in: *Text+Kritik*, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 68-76.
- SCHMIDT-MAAß, CHRISTOPH: *Wortorte des Gegenwärtigen. Strukturelle Referenzen auf Brinkmann und Fichte in Rainald Goetz' Heute Morgen*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, hrsg. von Lothar Blum und Heinz Rölleke, Jg. 58, Bd. 1, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2008, S. 127-141.
- SCHUMACHER, ECKHARD: *Zeittotschläger. Rainald Goetz' Festung*, in: *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960 – 1994*, hrsg. von Jörg Drews, Aisthesis, Bielefeld 1994, S. 277-308.
- DERS.: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003.
- DERS.: »Adapted from a true story«. *Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' »Heute Morgen«*, in: *Text+Kritik*, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 77-88.
- DERS.: *Danksagung als Zitat. Über Rainald Goetz, Jeff Koons und Mercedes-Benz*, in: *Dank sagen. Politik, Semantik und Poetik der Verbindlichkeit*, hrsg. von Natalie Binczek u. a., Wilhelm Fink, München 2013, S. 121-129.
- SEILER, SASCHA: *»Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006.

- SPIES, CARLA/DOKTOR, THOMAS: Rainald Goetz, in: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2002, S. 868-883.
- STADLER, ULRICH/WIELAND, MAGNUS: Gesammelte Welten. Von Virtuosens und Zettelpoeten, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014.
- STRICKER, ACHIM: Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik, Winter, Heidelberg 2007.
- WEINGART, BRIGITTE: Global Village Berlin. Rainald Goetz's **Internet Journal** *Abfall für alle*, in: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch, Bd. 4, hrsg. von Paul Michael Lützler, Stauffenberg Verlag, Tübingen 2005, S. 48-70.
- WICKE, ANDREAS: Nacht und Diskurs. Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1800) und Rainald Goetz' **Nacht** lebenerzählung *Rave* (1998), in: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Bd. 5, hrsg. von Hans-R. Fluck, Friedrich Verlag, Halle 2002, S. 75-79.
- DERS./WARNEKE, INGO: »Wenn es so würde, wie ich es mir denke, wird es so GEIL«. Literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven auf Rainald Goetz' **Internetpublikation** *Abfall für alle*, in: www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentages 2001, hrsg. von Hartmut Kugler, Bd. 1, Aisthesis, Bielefeld 2002, S. 567-578.
- DERS.: »Brüllaut, hyperklar.« Rainald Goetz' **Techno** -Erzählung »Rave«, in: Text+Kritik, Bd. 190, Rainald Goetz, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München 2011, S. 41-51.
- WINDRICH, JOHANNES: Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard, Wilhelm Fink, München 2007.
- WINKELS, HUBERT: Krieg den Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers, in: ders. Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1988.
- DERS.: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995 – 2005, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005.

WITTSTOCK, UWE: Der Terror und seine Dichter. Politisch motivierte Gewalt in der neuen deutschen Literatur. Bodo Morshäuser, Michael Wildenhain, Rainald Goetz, in: Neue Rundschau, Jg. 101, H. 3, hrsg. von Günther Busch und Uwe Wittstock, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1990, S. 65-78.



Das Thema von Rainald Goetz – Autor der Bücher *Irre, Krieg, Kontrolliert, Festung, Heute Morgen* und *Schlucht* – ist die Gegenwart: Wahrnehmung, Beschreibung und Kritik aus seinem gelebten Leben heraus. Leben heißt Handeln und Handeln heißt bei Rainald Goetz auch immer Schreiben.

In keinem anderen Werkabschnitt hat sich Rainald Goetz so umfassend mit der Gegenwart beschäftigt und sich so umfangreich zu ihr geäußert, wie in dem in den 90er Jahren entstandenen *Heute Morgen-Komplex*. Durch die Aufnahme früherer Schreibtechniken und die Ausbildung späterer können die fünf Bücher dieses Werkkomplexes, wenn nicht als repräsentativ, so doch als exemplarisch für die Poetik Rainald Goetz' angesehen werden.

Diese Arbeit will dem Werk Rainald Goetz' vom »Zauberort des Geistes und des Geistigen«, wie die Universität bei ihm bezeichnet wird, entgentreten. Denn wo alle Ordnung wahnhaft ist und das wesentliche Strukturmerkmal der Welterfassung Expansion heißt, muss eine Ordnung gefunden werden, um Leben, Werk und Wirkung Rainald Goetz' zu fassen. Die dazu notwendigen Kategorien sind Autor, Text und Leser. Anhand dieser soll der Komplex inhaltlich, formal und rezeptiv gefasst, analysiert und dargestellt werden, um Rainald Goetz' Umgang mit der Gegenwart im Einzelnen betrachten und im Ganzen darstellen zu können.

»Und jetzt, los ihr Ärsche, ab ins Subito.«

ISBN 978-3-86309-530-7



9 783863 095307

www.uni-bamberg.de/ubp/