

Digitales Journal für Philologie

Sonderausgabe # 3:

Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven

Hg. v. Svetlana Efimova

AUTORIN

Inge Wagner (Passau)

TITEL

»Man schreibt natürlich in erster Linie immer mit der Sprache.« Zur Konzeption von Autorschaft bei Rainald Goetz

ERSCHIENEN IN

Svetlana Efimova (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2018)/www.textpraxis.net

URL: <http://www.textpraxis.net/inge-wagner-autorschaft-bei-rainald-goetz>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-77159500016>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159499731>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Inge Wagner: »Man schreibt natürlich in erster Linie immer mit der Sprache.« Zur Konzeption von Autorschaft bei Rainald Goetz«. In: Svetlana Efimova (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2018). URL: <http://www.textpraxis.net/inge-wagner-autorschaft-bei-rainald-goetz>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159499731>.

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Redaktion dieser Ausgabe:

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,
Aaron Carpenter, Lea Espinoza Garrido,
Thomas Kater, Kerstin Mertenskötter,
Laura Reiling, Mathaabe Schick,
Janneke Schoene, Levke Teßmann,
Kerstin Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

textpraxis@uni-muenster.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internat. Lizenz.

AUTHOR

Inge Wagner (Passau)

TITLE

»Man schreibt natürlich in erster Linie immer mit der Sprache.« Zur Konzeption von Autorschaft bei Rainald Goetz

PUBLISHED IN

Svetlana Efimova (ed.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Special Issue # 3 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2018)/www.textpraxis.net

URL: <http://www.textpraxis.net/en/inge-wagner-autorschaft-bei-rainald-goetz>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-77159500016>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159499731>

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

RECOMMENDED CITATION

Inge Wagner: »Man schreibt natürlich in erster Linie immer mit der Sprache.« Zur Konzeption von Autorschaft bei Rainald Goetz«. In: Svetlana Efimova (ed.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Special Issue # 3 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2018). URL: <http://www.textpraxis.net/en/inge-wagner-autorschaft-bei-rainald-goetz>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159499731>.

IMPRINT

Textpraxis. Digital Journal for Philology
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster
Germany

Editorial Team of this Issue:

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,
Aaron Carpenter, Lea Espinoza Garrido,
Thomas Kater, Kerstin Mertenskötter,
Laura Reiling, Mathaabe Schick,
Janneke Schoene, Levke Teßmann,
Kerstin Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

textpraxis@uni-muenster.de

»Man schreibt natürlich in erster Linie immer mit der Sprache.«

Zur Konzeption von Autorschaft bei Rainald Goetz

Es beginnt »pünktlich mit Punk«.¹ – Einem Begriff, der abgeleitet aus der englischen Bezeichnung für ›Zunderholz‹ und der Verbindung zum archaischen Begriff für ›Prostituierte‹ mit einer pejorativen Konnotation aufwartet und die damit bezeichnete Subkultur als gesellschaftliche Randgruppe brandmarkt. Eine Randgruppe, die sich spätestens seit Rainald Goetz' Auftritt in Klagenfurt auch in der Mitte des deutschsprachigen Literaturbetriebs bemerkbar macht und dort für ein wenig Furore sorgt. Dabei zeichnet sich die Einordnung des jungen Goetz in die Punk-Bewegung² insbesondere durch eine Verknüpfung textinterner Aussagen³ und Figurenkonzepte mit habituellen oder performativen Inszenierungspraktiken⁴ aus, wie sie beispielsweise bei der Klagenfurter Lesung sichtbar wurden. Goetz war bei der Präsentation seines bis dato unveröffentlichten Prosastückes *Subito*⁵ im Rahmen der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises dem autodiegetischen Sprecher⁶ gefolgt, indem er sich mit einer Rasierklinge in die Stirn schnitt. Dementsprechend changieren bereits frühe Rezensionen zwischen einer Einordnung von Goetz als aufrührerischem Skandal-Autor und begnadetem Genie und liefern schon aufgrund der Ambivalenz in der Wahrnehmung des Autors ausreichend Zündstoff für eine mediale Berichterstattung.

1 | Die Zusammenfassung des 3. Tages der Klagenfurter Lesungen leitet Goetz' Vortrag nicht wie anzunehmen wäre mit dessen Namen oder dem Titel des gelesenen Stückes ein, sondern liefert eine Einordnung der anschließend *in medias res* gezeigten Lesung als Punk. Vgl. den Zusammchnitt des ORF vom Ingeborg Bachmann-Preis 1983 in Klagenfurt, Österreich. Mit Rainald Goetz u.a. Online. https://www.youtube.com/watch?v=_BEjgp9MAEY (0:48 – 0:51; zuletzt eingesehen am: 10. Januar 2018) 11:15 Min. Vgl. aus literaturwissenschaftlicher Perspektive auch Innokentij Kreknin: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion. Am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin / Boston 2014, S. 94.

2 | Vgl. zu Aspekten der Punk-Bewegung in Deutschland beispielsweise: Bundeszentrale für politische Bildung. *Dossier Jugendkulturen in Deutschland. Punk*, undatiert. <http://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/jugendkulturen-in-deutschland/36205/punk> (zuletzt eingesehen, am 16. März 2018).

3 | Vgl. beispielsweise: Jochen Bonz: »Punk als Medium der Veräußerung in Rainald Goetz' früherer Prosa«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Rainald Goetz*. München 2011, S. 4–16, hier S. 12–14 (*Text + Kritik*, Heft 190).

4 | Vgl. zur Begriffsbestimmung habitueller und performativer Inszenierungspraktiken: Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 9–30, hier S. 12–14.

5 | Rainald Goetz: »Subito«. In: Ders.: *Hirn*. Schrift. Frankfurt / M. 2003 [1986] (im Folgenden zitiert als *Hirn*), S. 9–21.

6 | Zur Untersuchung der Aspekte des discours folge ich Gérard Genette: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene u. korrigierte Aufl. Stuttgart 2010 [1998].

SPIEGEL-Redakteur Christian Schultz-Gerstein schreibt beispielsweise im September 1983 über den unangepassten und ob seiner Kleidung durchaus auffälligen Goetz, der sich dem avisierten Genie-Gestus scheinbar so gar nicht beugen wollte: »Der Streber als Punker, das hat ja gerade wirklich noch gefehlt.«⁷ So folgt einer anfänglichen Mystifikation von Goetz und seinem Debütroman eine rasche Abwertung als bedauernswertem »Bluter von Klagenfurt«⁸ und die Forcierung des Skandal-Charakters der »blutigen Performance«.⁹ Dabei stellt die Performance schon allein aufgrund der Platzierung im Rahmen der Preisverleihung einen strategisch günstigen Schachzug dar. Denn mit dem 25-jährigen Jubiläum des Bachmann-Preises erfolgte ein Wechsel des Veranstaltungsortes in die Hallen des Kärntner Landesstudios des ORF und damit verbunden die Aufzeichnung sowie die zusammengefasste Ausstrahlung der Veranstaltung. Besonders durch die Verbreitung des hier entstandenen Bildmaterials erlangte Goetz rasch einen gewissen Bekanntheitsgrad¹⁰ und wurde im Zuge dessen zum »medialen Sieger«¹¹ des Wettbewerbs gekürt. Zudem verstärkte sich die beginnende Imagebildung von Goetz weiter, indem sowohl bereits in *Irre* als auch später in *Subito* Figuren den Namen des realen Urhebers tragen und dadurch eine strikte Grenzziehung zwischen textinternen und textexternen Elementen (oberflächlich betrachtet) zu verschwimmen scheint. Dies führte dazu, dass der ›autobiographische Pakt‹ nach Philippe Lejeune nur allzu schnell und bereitwillig eingegangen und als Grundlage der Interpretation genutzt wurde und bis heute genutzt wird.¹² So formuliert beispielsweise Niklas Schmitt die These, ›Rainald Goetz‹ sei die verschränkende Instanz von Form und Inhalt und erfülle selbst die beiden Funktionen von empirischem Autor und literarischer Figur, er weise das Geschriebene gleichsam als authentisch wie literarisch aus.¹³ Dementgegen argumentiert Jürgensen in seiner Untersuchung zu Rainald Goetz' Internet-Tagebuch *Abfall für Alle*,¹⁴ dass die Goetz'sche Form der Authentizität weder im Sinne einer authentischen Abbildung seines Selbst noch als Versuch einer mimetisch genauen Abschilderung der Wirklichkeit missverstanden werden dürfe.¹⁵ Auf diese Weise hebt Jürgensen insbesondere den Selbstinszenierungscharakter des Projektes hervor, in dem es seines Erachtens »gerade nicht um Verismus und ein ›wahres‹ Ich-Bild«¹⁶ geht,

7 | Vgl. Christian Schultz-Gerstein: »Der rasende Mitläufer. SPIEGEL-Redakteur Christian Schultz-Gerstein über Rainald Goetz und seinen Roman ›Irre‹«. In: *Der Spiegel* 39 (1983) vom 26. September 1983. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14021841.html> (zuletzt eingesehen am: 12. Januar 2018).

8 | Ebd.

9 | Kreknin: *Poetiken des Selbst* (Anm.1), S. 100.

10 | Vgl. ebd., S. 110f.

11 | Schultz-Gerstein: »Der rasende Mitläufer« (Anm. 7).

12 | Vgl. Eckhard Schumacher: »Adapted from a true story«. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' ›Heute Morgen‹. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Rainald Goetz*. München 2011, S. 77–88, hier S. 77 (*Text + Kritik*, Heft 190).

13 | Vgl. Niklas Schmitt: *Subito. Gegenwart in Rainald Goetz' Heute Morgen-Komplex*. Bamberg 2017, S. 19.

14 | Die digitale Version von *Abfall für Alle* konnte zunächst über <http://www.rainaldgoetz.de> abgerufen werden, wurde aber vor der Veröffentlichung in Buchform von der Plattform entfernt. Zum jetzigen Zeitpunkt leitet die URL zu einer Seite der © Suhrkamp Verlag AG. Die an das Corporate Design der Verlagsgesellschaft angepasste Seite erfüllt nun einen werbedienlichen Zweck zur Vermarktung von *Johann Holtrop*. (Vgl. <http://www.rainaldgoetz.de> [zuletzt eingesehen am 27. März 2018]).

15 | Vgl. Christoph Jürgensen: »Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst« In: Ders. u. Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 405–422, hier S. 411.

16 | Ebd.

sondern viel mehr »um konstruierte ›Authentizität‹«. ¹⁷ Goetz inszeniere sich zum einen als »Sprachrohr der Welt«, ¹⁸ zum anderen fungiere er zeitgleich als kontrollierende, selektierende, organisierende und kanalisierende Instanz, die zudem die starke Form ihrer Autorschaft ständig reflektiere. ¹⁹ Insofern interpretiert Jürgensen »Goetz' Autorschaftsmodell als säkularisierte, oder, wenn es so etwas gäbe, [...] sentimentalistische Variante des traditionsmächtigen *poeta-vates*-Konzepts«. ²⁰

Dabei stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich dieser Befund auch auf textintern verhandelte Formen von Autorschaft übertragen lässt. Denn bereits die Analyse zentraler Strukturen von *Subito* im Zusammenhang mit der TV-Übertragung der Klagenfurter Lesung legt nahe, dass innerhalb der Texte von Rainald Goetz in der Forschung kontrovers diskutierte Theorien zur Autorschaft verhandelt werden. So werde ich anhand der Analyse von *Subito*, *Abfall für Alle* ²¹ und *Dekonspiratione* zeigen, dass für die untersuchten Texte eine Unterscheidung von ›Schreiber‹ und ›Schriftsteller‹ ²² nach Roland Barthes ebenso gilt wie die Orientierung an Leslie A. Fiedlers Forderung nach der Erneuerung des Romaniers und damit zusammenhängend nach einer radikalen Veränderung des gedruckten Buches. ²³ Methodisch lege ich der Untersuchung ein semiotisches Textverständnis zugrunde, demzufolge *Texte* ein strukturiertes Ganzes bilden, das aus der Auswahl möglicher Kombinationen von Zeichen eines oder mehrerer Zeichensysteme resultiert. ²⁴ Dieses weite Textverständnis erlaubt einen Einbezug von audio-visuellen Formaten, die ergänzend und kontextualisierend für die Untersuchung herangezogen werden. Hier erscheint es zunächst sinnvoll sowohl für schriftsprachliche als auch für audio-visuelle Texte, grundsätzlich textinterne von textexternen Elementen zu trennen. Mit Hans Kraus sind

17 | Ebd., S. 412.

18 | Ebd., S. 413.

19 | Vgl. diesbezüglich auch Eckhard Schumacher: »Das Populäre. Was heißt denn das?«. Rainald Goetz' ›Abfall für Alle‹. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Pop-Literatur*. München 2003, S. 158–171 (*Text + Kritik*, Sonderband).

20 | Jürgensen: »Ins Netz gegangen« (Anm. 15), S. 413.; Zu Säkularisierungstendenzen des *poeta-vates*-Konzepts vgl. auch Anastasia Manola: *Der Dichter-Seher als Dichter-Warner. Wandel eines mythischen Modells bei Koepen, Wolf und Grass*. Würzburg 2010, S. 80–109.

21 | Für die folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf die gedruckte Fassung von *Abfall für Alle*: Rainald Goetz: *Abfall für Alle. Roman eines Jahres*. 3. Aufl. Frankfurt/M. 2015 [1. Aufl. 2003/1999] (im Folgenden zitiert als Abf).

22 | Vgl. Roland Barthes: »Der Tod des Autors«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185–193, beziehungsweise Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 2016.

23 | Leslie A. Fiedler: »Überquert die Grenze schließt den Graben!«. In: Charis Goer, Stefan Greif u. Christoph Jacke: *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart. 2013 [1968] (im Folgenden zitiert als Über), S. 79–99.

24 | Vgl. aus literaturwissenschaftlicher Perspektive beispielsweise Michael Titzmann: »Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik«. In: Roland Posner, Klaus Robering u. Thomas Sebeok (Hg.): *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin; New York 2003, S. 3028–3103. Aus medienwissenschaftlicher Sicht vgl. zum Beispiel Dennis Gräf u.a.: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg. 2011, S. 27.

[i]nsbesondere [...] Sprecher und Adressat des Gesamttextes [...] vom Autor und möglichen Rezipienten zu unterscheiden; sie sind nicht identisch. Der Autor ist eine reale Person, der Sprecher ein Textkonstrukt, das nur als *Signifikat* gegeben ist, als (begrenzt)es Bündel von semantischen Merkmalen, die aus dem Text zu gewinnen sind. Autor *des* Textes und Sprechinstanz *im* Text sind prinzipiell und grundsätzlich zu unterscheiden, da der Autor textextern und real ist, die Sprechinstanz aber ein textinternes, rein sprachlich-semantisches Konstrukt [...].²⁵

In diesem Sinne gehe ich im Anschluss auf textinterne Sprechsituationen sowie weitere zentrale Strukturen in *Subito* ein.

1. Zwischen *Subito* und Klagenfurt

Nähert man sich *Subito* über eine Analyse des *discours*, lässt sich im Hinblick auf Sprechsituation (SS) und besprochene Situation (BS) folgende Gliederung feststellen: Für den Gesamttext (BS₁) lässt sich ein namentlich nicht näher identifizierbarer Sprecher (SP₁) konstatieren, der sich in der ersten Person Singular artikuliert. Dieser liefert auf einer zweiten (inhaltlichen) Ebene zunächst Informationen zu Dr. Raspe (BS_A), der dominant intern fokalisiert wird. So bezieht sich BS_A insbesondere auf Gedanken Raspes sowie auf das von ihm visuell Wahrgenommene. Ein Wechsel²⁶ in der Stellung des Sprechers zum Geschehen markiert ab Seite 14²⁷ auch eine inhaltliche Veränderung. So ist nun nicht mehr Raspe im Fokus des Geschehens, sondern die Sprechinstanz selbst (BS_B). Dabei gilt sowohl für BS_A als auch BS_B, dass SP₁ auf einer extradiegetischen Ebene angesiedelt ist. Allerdings verändert sich seine Position von einem heterodiegetischen (BS_A → SP_{1/A}) zu einem homodiegetischen (BS_B → SP_{1/B}) Verhältnis zum Geschehen, wodurch BS_B und SS₁ an dieser Stelle zusammenfallen.

Für BS_A wird Raspe als Urheber eines im Druck befindlichen Romans beschrieben, der sich lieber mit den Irren im Park aufhält, als sich den Anordnungen des Klinikdirektors unterzuordnen.²⁸ Allerdings bleibt unklar, ob es sich bei Raspe selbst um einen Mitarbeiter oder einen Insassen der Klinik handelt. Zudem verursacht die Auseinandersetzung mit bestimmten Personengruppen abwehrende bzw. ausgrenzende Reaktionen bei Raspe. Während die »junge Frau im Conterganalter« (*Hirn*, S. 10) lediglich eine visuelle Irritation bei ihm und ein sich-Wundern-über verursacht, sind seine Gedanken über den Direktor und den Taxifahrer von verbalisierter Gewalt geprägt. So endet die imaginierte Folterung des Direktors mit dessen Tod. Dem Taxifahrer gegenüber äußert sich Gewalt in Form gedachter verbaler Aggression, die im Brüllen im Kopf, »daß ihm die Spucke im Mund einfriert, daß er tot umfällt, auf der Stelle« (*Hirn*, S. 14) sowie im Wunsch nach einer »sauberen Apokalypse« (ebd.) Ausdruck findet. Auf diese Weise etabliert der Text zunächst eine Abwertung von auf der Oberfläche des Körpers als *degeneriert Wahrgenommenem* sowie die Ab- und Ausgrenzung von *gesellschaftlich Institutionalisiertem*, hier in Form der Ausübung hierarchisch organisierter Ämter und der vermeintlich unreflektierten

25 | Hans Kraus: *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. Kiel. 2006, S. 190. Vgl. auch Titzmann: »Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik« (Anm. 24), S. 3064–3075.

26 | Vgl. diesbezüglich auch Bonz: »Punk als Medium der Veräußerung« (Anm. 3), S. 8.

27 | BS_A umfasst die Seiten *Hirn*, S. 9–14, BS_B die Seiten *Hirn*, S. 14–21.

28 | Bonz weist darauf hin, dass in *Subito* und anderen frühen Texten von Rainald Goetz gerade die Ontologie der Klinik problematisiert werde und als eines unter mehreren Beispielen für eine symbolische Ordnung gesehen werden könne, in welcher sich der Erzähler nicht wiederfinde. Vgl. Bonz: »Punk als Medium der Veräußerung« (Anm. 3), S. 7.

Widergabe öffentlicher Meinung. Allerdings findet die Folterung des Direktors sowie der durch die Erinnerung an Baader anzitierte Terror²⁹ als gewaltvoller Akt gegen andere *nur* in Gedanken statt.

Rückt man nun BS_B ins Zentrum der Betrachtung, lassen sich Wiederholungsbeziehungen im Hinblick auf die pejorative Konnotation des weiblichen Körpers sowie institutionalisierter Organe feststellen. Hier ist es nun die homodiegetisch situierte Sprechinstanz ($SP_{1/B}$), auf die sich im Unterschied zu BS_A nun die Fokalisierung dominant intern richtet. Mit »Nüchtern, wie gesagt, noch sowas [sic] von nüchtern hat Raspe das Nachtcafé betreten, und gleich bin ich, hier kriege ich Lust auf das Ich, weil jetzt wird es lustig« (*Hirn*, S. 14) sei diejenige Textstelle benannt, an welcher der Wechsel vom erzählten Ich in BS_A zum sprechenden Ich in BS_B vollzogen wird.

Der gängigen Annahme, dass zwischen Raspe ($SP_{2/A}$) und der an dieser Stelle eingeführten autodiegetischen Sprechinstanz ($SP_{1/B}$) eine Personalunion besteht, kann allerdings nicht uneingeschränkt Folge geleistet werden. Die Sprechinstanz, die für BS_A *ex negativo* über die Beschreibung Raspes und dessen Wahrnehmungshorizont im Text deutlich wird, manifestiert sich innerhalb der BS_B als mit anderen interagierende Figur des Textes, die zeitgleich für beide Bereiche die Funktion des Berichtenden übernimmt. So ist es die Sprechinstanz, die Informationen zur zeitlichen und lokalen Verortung ihrer selbst und der anderen Figuren preisgibt. Insofern lassen sich die Hinweise, dass Raspe »wie gesagt« nüchtern im Nachtcafé eintritt (Vgl. *Hirn*, S. 12 und S. 14), oder sich die Sprechinstanz »wieder an die blutige Folter« (*Hirn*, S. 16) erinnert, nicht zweifelsfrei im Hinblick auf eine Identität von $SP_{1/B}$ und $SP_{2/A}$ interpretieren. Während Bonz von einer Gleichzeitigkeit oder einem Nebeneinander der Figuren ausgeht,³⁰ spräche der Wechsel der Fokalisierung und damit einhergehend der Zusammenfall von BS_B und SS_1 viel mehr für eine hierarchisch höher positionierte Stellung des vermittelnden Ichs der BS_B im Vergleich zu den übrigen Figuren. Auch wenn textintern angedeutet wird, dass Figuren der dargestellten Welt mehrere Namen aufweisen können, lässt sich für Raspe und $SP_{1/B}$ ebenso wenig eine eindeutige Verbindung feststellen, wie für Raspe und den Namen des realen Urhebers des Textes. So verdeutlichen beispielsweise die folgenden Textstellen, dass Pseudonyme für Figuren expliziert werden: »Kiener, der sich gewöhnlich Hegel nannte« (*Hirn*, S. 9) oder auch »Neger Negersen, genannt Stalin« (*Hirn*, S. 14). Demgegenüber ist eine Verknüpfung von Raspe und $SP_{1/B}$ vor allem darüber gegeben, dass sich beide vermutlich zeitgleich im Nachtcafé aufhalten und planen im Verlauf des Abends das Lokal zu wechseln sowie möglicherweise an einer Lesung in Klagenfurt teilzunehmen. Die Gespräche, die Raspe und $SP_{1/B}$ mit Gagarin führen, kreisen insbesondere um mögliche Reaktionen und Verhaltensweisen von Kritikern, die dem semantisierten topografischen Raum³¹ »Klagenfurt« zugeordnet werden können. Festzuhalten ist, dass der Aufenthalt im Nachtcafé logisch-chronologisch vor der Veranstaltung in Klagenfurt liegt und es sich somit bei den kommunizierten Gedanken und Aussagen der Kritiker, die von Raspe und $SP_{1/B}$ wiedergegeben werden, um potentielle Äußerungen handelt. Dementsprechend ist

29 | Zu Rainald Goetz' Auseinandersetzung mit der RAF und dem Deutschen Herbst vgl. beispielsweise Charis Goer: »Worte zu Waffe. Rainald Goetz' Geschichte des Deutschen Herbstes ›Kontrolliert‹«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Rainald Goetz*. München 2011, S. 29–40 (*Text + Kritik*, Heft 190). Oder Christoph Deupmann: *Ereignisgeschichten. Zeitgeschichte in literarischen Texten von 1968 bis zum 11. September 2001*. Göttingen 2013, S. 196–203.

30 | Bonz: »Punk als Medium der Veräußerung« (Anm. 3), S. 8.

31 | Vgl. zu Aspekten der Raumorganisation: Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 4. unveränderte Aufl. München 1993 [1972].

auch die Benennung von SP_{1/B} mit ›Herr Goetz‹ allein implizit und unter der Annahme der Zuverlässigkeit von SP_{1/B}, der ja durchaus alkoholisiert und nicht unbedingt Herr seiner Lage zu sein scheint (Vgl. *Hirn*, S. 19), zu erschließen. Hinzu kommt, dass sich die Dominanz von SP_{1/B} SP_{2/A} gegenüber insofern steigert, als im Zuge der Veränderung von BS_A zu BS_B die Figur Raspe namentlich nicht weiter erwähnt wird. Dies sei an folgendem Beispiel verdeutlicht:

In diesem Moment, sage ich zu Gagarin, wacht ein Kritiker auf und findet: Sehr seltsam. Was ist das? Das ist doch keine Literatur. Wir wollen doch die Kunst vorgelesen kriegen. So einen rasonierenden Schmarren können wir ja selber hinschreiben und vorlesen. Dann wäre alles anders. Hören Sie auf zum lesen [sic] Herr Goetz. Schnauze Kritiker, sage ich zum Kritiker, der mir das sagt, jetzt bin ich dran, sage ich zu Gagarin im Nachtcafé, wann fahren wir ins Subito. (*Hirn*, S. 15)

Die oben zitierte Textstelle führt ein in BS_A von Raspe initiiertes Gespräch über die »Klagenfurter Scheiße« (*Hirn*, S. 13) fort und schließt die mit »Schon schläft der erste Kritiker ein« (*Hirn*, S. 12) eröffneten Ausführungen mit dem Aufwachen eines Kritikers und der Wiedergabe von dessen Aussagen. In beiden Passagen stehen Kritiker und Literaten in Opposition zu einander. Ist es in BS_A Raspe, der als SP_{2/A} den Kritikern attestiert, »vor lauter Langeweile vielleicht bloß noch einen Tannenreisig im Kopf drin [zu] haben, da wo vorher noch ein sogenanntes Gehirn gewesen ist« (ebd.), so rückt im in BS_B angelegten Pendant das Vorgelesene, beziehungsweise der Literat ›Herr Goetz‹ in den Fokus, das beziehungsweise der vom erwachten Kritiker abgewertet wird. Allerdings ist es nun nicht mehr Raspe, der als Sprecher fungiert, sondern SP_{1/B}. Indem SP_{1/B} proklamiert, jetzt an der Reihe zu sein (vgl. *Hirn*, S. 15), vollzieht sich die Ablösung von SP_{2/A}, der für die weiteren Ausführungen nicht mehr relevant gesetzt wird. Während also Raspe als Figur der dargestellten Welt verschwindet, erstarkt textintern die Position der Sprechinstanz SP_{1/B}.

Eine weitere Wiederholungsbeziehung von BS_A zu BS_B zeigt sich hinsichtlich der imaginierten Folter des Direktors. In BS_A stellt sich Raspe vor, den Direktor zu foltern, »in dem sein Fleisch hinein zumschneiden [sic], [...] bis es enden täte mit einem sauberen Genickschuß [sic], und dann täte er daliegen, voll tot, so ein toter fetter Direktorsack täte tot am Boden liegen« (*Hirn*, S. 10) und dies mit einer Kamera, »alles logisch in Farbe«, (ebd.) festzuhalten. Ausgelöst wird diese Tötungsfantasie durch die Überlegung, anstatt eines bereits im Druck befindlichen Textes, »von dem sie eine Schlafvergiftung kriegen müssen« (ebd.), aus einem Text etwas vorzulesen, in welchem noch »ein lebendiges echtes rotes Blut [...] fließt« (ebd.). Damit steht das Gedruckte oder (Vor-)Gelesene in Opposition zum audio-visuell Fixierten. Während also das im Druck befindliche, damit abgeschlossene Textkonstrukt dem Status der *Verwesung* zugeordnet wird, zeichnet die Kamera die Prozesshaftigkeit des Blutfließens auf, das an dieser Stelle mit dem semantischen Merkmal *Lebendigkeit* korreliert.

In BS_B tritt die Korrelation von Blutfließen und Lebendigkeit erneut in Erscheinung. Hier ist es allerdings die Verletzung des eigenen Körpers, die in den Vordergrund rückt. Das Öffnen der Haut mit der Rasierklinge wird mit einer Befreiung des im Inneren des Körpers brennenden »böse[n] Leben[s]« (*Hirn*, S. 16) und der Linderung von Schmerzen gleichgesetzt. Blutfließen fungiert wie zu Beginn als sinnstiftendes Element, zeichnet es doch auch »so eigensinnige Ornamente auf der Haut« (Ebd.), wodurch die imaginierte Selbstverletzung textintern die imaginierte Verletzung anderer ablöst.

Geht man nun weiter und bezieht die im ORF ausgestrahlte Zusammenfassung der *Subito*-Lesung in die Untersuchung mit ein, lässt sich eine weitere Potenzierung von Auflösungserscheinungen feststellen. Dadurch dass der historische Rainald Goetz nun derjenige

ist, der ›ich‹ sagt, wenn er den Text liest, verschwindet die autodiegetische Sprechinstanz hinter dem im TV zu sehenden lesenden Goetz.³² Er ist es auch, der sich vor Zuschauern und durch die Fernsehkamera aufgezeichnet mit der Rasierklinge in die Stirn schneidet und sein Blut auf den gedruckten Text fließen lässt. Hierüber findet eine Doppelung statt: Ebenso wie in den Gedanken Raspes die Verzweigung des Direktors und dessen Blüten gefilmt werden sollen, wird nun die textintern thematisierte Verzweigung des SP_{1/B} für den ORF festgehalten. So rückt in der Zusammenfassung des ORFs der blutendende Körper des Autors ebenso in den Mittelpunkt, wie der gefolterte Körper des Direktors in BS_A. Der skandalträchtige Schnitt in die Haut des Autors kann somit nicht nur allein als medienwirksame Selbstverletzung oder Demonstration der Zugehörigkeit zur Punkszene gewertet werden. Denn durch die Ablösung des Direktors als potentielles Objekt der Betrachtung fungiert der nun im Fernsehen gezeigte blutende Goetz zeichenhaft als Stellvertreter einer gesellschaftlich institutionalisierten Kategorie, nämlich der des *Literaten*, und müsste konsequenterweise nach der Folter aus der dargestellten Welt getilgt werden. Allerdings bleibt der Tod des Autors innerhalb der dargestellten Welt der TV-Aufzeichnung Nullstelle.

2. Zur Konzeption des Schreibers bei Rainald Goetz

Wie bereits oben angedeutet, resultiert die Zuordnung von Rainald Goetz zu Punk oder später auch Pop aus einer wechselseitigen Beziehung zwischen dem in seinen Texten verhandelten Konzept von Autorschaft und dem Image, das im TV und über den im Internet vernetzten Computer verbreitet wird.

Dies sei zunächst am Beispiel *Subitos* veranschaulicht. Hier sind sowohl Raspe als auch die Figur des SP₁ Urheber von Texten und stehen in Opposition zu den *Literaten*, deren Existenz negiert wird (vgl. *Hirn*, S. 15) und zu denen insbesondere SP₁ nicht zählen möchte. Die Frage lautet: »[...] was muß ich tun, daß ich nicht auch so ein blöder Literatenblödel werde, der locker und dumpf Kunst um Kunst hinschreibt« (*Hirn*, S. 19). Literatur – so der Text – zeichne sich durch den *einen* Sinn aus (vgl. *Hirn*, S. 19), sei der Kunst (vgl. *Hirn*, S. 15) zugeordnet, wird aber abwertend mit Langeweile und »geistige[m] Schlamm und Schleim« (*Hirn*, S. 19) korreliert. Daneben formuliert der Text die Aufgabe der *Nicht-Literaten* wie folgt: »[D]ie Wahrheit schreiben von allem, die keinen Big Sinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt« (*Hirn*, S. 19). Somit steht die Phantasie der *Literaten* in Opposition zum Wahrheits- und Realitätsbezug der *Nicht-Literaten*. Während also *Literaten* den ›Big Sinn‹ kreieren, ist es die Aufgabe der *Nicht-Literaten* diesen zu zerschlagen, beziehungsweise dem Text über die Veränderung des Trägermediums beispielsweise hin zum Audio-visuellen *Leben* einzuhauchen.

Pointiert zeigt sich die Verhandlung oppositioneller Konzepte von Kunst anhand der Beschreibung der durch die Fensterscheibe des Zuges gerahmten »Lichtlandschaft« (*Hirn*, S. 10), die »[v]on Licht und Weisheit durchflutet« (ebd.) der klassisch-idealisierten Landschaftsmalerei Claude Lorrains, mit dessen Augen Raspe reist, gleicht und ihn über die Betrachtung des Lichts seine Gedanken vergessen lässt (vgl. *Hirn*, S. 10f.). Während sich aber die Landschaft durch gleichmäßige Linien des Himmelhebens und Senkens, Weite sowie einer malerisch stilisierten Farbcodierung auszeichnet, wird insbesondere der

32 | Zu Rainald Goetz in Klagenfurt vgl. Julia Pater: »Oder ist das Fernsehen schon wirklicher als wie die Wirklichkeit?«. Rainald Goetz' popästhetische Inszenierung im Fernsehen«. In: Stefan Greif, Nils Lehnert u. Anna-Carina Meywirth (Hg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*. Bielefeld. 2015, S. 167–188, hier S. 170–174.

Oberkörper der jungen Frau, die Raspe im Zug gegenüber sitzt, als deformiert beschrieben und mit der Erinnerung an die abweichenden und frauenverachtenden Sexualpraktiken Baaders (vgl. *Hirn*, S. 12) in Verbindung gesetzt. Implizit verweisen aber die Beschreibung ihrer Physiognomie, die Parallelen zu Figuren abstrakter Malerei der 1960er Jahre³³ aufweist, und Raspes Reaktionen über eine Abwertung von weiblicher Körperlichkeit hinaus und bauen eine Opposition von *klassischer* vs. *moderner* Kunst auf. Auf diese Weise fassen die gedankliche Leere und Selbstvergessenheit Raspes auf der einen Seite und die Konnotation mit Sexualität auf der anderen als Antwort auf das Gesehene die Debatten um die Wirkung als dasjenige Element zur Einstufung eines Gegenstandes als Kunst zusammen.³⁴ Darüber hinaus zeigt sich, dass im Gegensatz zur Phantasie der eigene Wissenshorizont maßgeblich für die Beschreibung der äußeren und inneren Wirklichkeit ist. Denn während sich Raspe Gedanken über das Innenleben seiner Reisebegleiterin macht, stellt er fest: »Kein Mensch, der kein Krüppel nicht ist, kennt die Gedanken eines Krüppels. Am wenigsten hilft die saublääde [sic] Phantasie« (*Hirn*, S. 12). Beschrieben wird also, was die fokalizierten Figuren wahrnehmen, nicht aber die mögliche Wahrnehmung anderer. Auf diese Weise referiert das in *Subito* konstruierte Konzept von Autorschaft auf das von Roland Barthes eingeführte Konzept des ›Schreibers‹, das seines Erachtens die Kategorie des ›Autors‹ ablöst. In *Der Tod des Autors* schreibt Barthes:

Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passion, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. Das Leben ahmt immer nur das Buch nach, und das Buch ist selbst nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung.³⁵

Ebenso wie in *Subito* den *Nicht-Literaten* die »blääde[...] Sensibilität« (*Hirn*, S. 15) nicht zu eigen ist, entzieht auch Barthes dem ›Schreiber‹ die Möglichkeit zur Emphase. Ferner bilden ›Schriftsteller‹ und ›Schreiber‹ bei Barthes oppositionelle Konzepte, wobei für ihn der ›Schriftsteller‹ eine Funktion erfüllt, der ›Schreiber‹ aber eine Tätigkeit ausübt.³⁶ Der ›Schreiber‹, so Barthes, postuliere einen Zweck und habe die Funktion, bei jeder Gelegenheit unverzüglich zu sagen, was er denke.³⁷ Während sich allerdings diese Tätigkeit in *Subito* zunächst *nur* im Postulat, die Welt wahr abzuschreiben, ausdrückt, rückt in Goetz' Heute-Morgen-Komplex die Arbeit des ›Schreibers‹ immer wieder in den Fokus.³⁸ Beispielhaft sei hier auf *Abfall für Alle* hingewiesen, das erste ›literarische‹ Internet-Tagebuch, das den Anspruch erhebt, das Arbeiten und Schreiben des historischen Rainald Goetz zu *dokumentieren*.

33 | Man denke beispielsweise an Pablo Picassos *Liegenden Akt mit Vogel* (1968) oder *Nackte Frau mit Vogel und Flötenspieler* (1968).

34 | Maren Volkmann resümiert die Debatte um den vermeintlich ›guten‹ Geschmack und geht auf die Wirkung als das entscheidende Moment in der Einstufung eines Gegenstandes als Kunst ein. Vgl. Maren Volkmann: *Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*. Bochum 2011, S. 316f.

35 | Barthes: »Der Tod des Autors« (Anm. 22), hier S. 191.

36 | Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur* (Anm. 22), S. 102.

37 | Vgl. ebd. S. 105–107.

38 | Schumacher weist darauf hin, dass das Verständnis von ›écriture‹ ein entscheidender Ausgangspunkt wie auch ein immer wieder erneut angesteuerter Fluchtpunkt von Goetz' Texten sei. Des Weiteren sei zu beobachten, dass eine eigentümliche Konzentration um ein ›Ich‹, das als Autor konfiguriert wird und offensiv so angelegt ist, dass jene Verwechslungen von Erzählinstanz und Autor, die sich in fast allen Rezensionen finden, geradezu selbstverständlich erscheinen. Vgl. Schumacher: »Adapted from a true story« (Anm. 12), S. 79. Allerdings zeigt sich, dass sich die Erzählinstanzen der dargestellten Welten viel mehr als Schreiber konfigurieren und Mehrdeutigkeiten im Hinblick auf die Selbstreflexivität der Texte funktionalisiert werden.

Abfall für Alle greift die in *Subito* gesetzte Opposition von *Literatur* vs. *Nicht-Literatur* auf und konstruiert den ›Schreiber‹ als immer arbeitendes Subjekt: »Ganz verbreitet ist die Vorstellung, daß man als Schreiber eben seine Phasen und Zeiten hat, in denen man NICHT schreibt. Man liest das immer wieder, es wird immer wieder so dargestellt, als wäre das was ganz Normales. Stimmt gar nicht« (Abf, S. 105f.). Viel mehr werden die Phasen des *Nicht-Schreibens* als negativ konnotierte Abweichung semantisiert, die sich im Begriff ›Hölle‹ kumuliert. Die Sprache rückt ins Zentrum des Schaffens und bildet das beeinflussende Moment des ›Schreibers‹. Dies wird beispielsweise im Hinblick auf das Betrachten von Filmen in London deutlich, »wo ich die Filme in IHRER Sprache endlich sehen konnte, natürlich im Fernsehen. Verstand das dann da auch sofort. Die Sprache ist auf eine Art eben alles. Das ist die automatische Perspektive des Schreibers auf die Welt« (Abf, S. 121). Der Text setzt damit, dass mediale Produkte, wie beispielsweise der im Fernsehen gezeigte Film, allein durch die Kenntnis der verwendeten Sprache *verstanden* werden können. Das *Verstehen* ›IHRER Sprache‹ verweist einerseits auf den englischen Originalton, andererseits aber auch auf die notwendige Kenntnis medienpezifischer Codes und des ursprünglichen kulturellen Kontextes. Die Sprache bildet damit zum einen den zentralen Zugang zum *Verstehen*, zum anderen ist sie durch ihren »unendlich exponentialisieren« (Abf, S. 677) Umfang und einen Wandel von *Schrift* zum *Bild* gekennzeichnet: »Das einzige, was man als Schreiber repräsentiert, ist, was man ist: die Sprache. Und das ist eine radikal marginale und zugleich totale Position. Denn wo kurz die Schrift war, von 1648 bis 1933 vielleicht, sind heute wieder Bilder« (ebd.).

Der ›Schreiber‹ konzipiert sich somit medienübergreifend als Repräsentant der Sprache, durch die er selbst erschaffen wird. Dabei zeigt sich, dass das Konzept des ›Schreibers‹ über die Grenzen der gedruckten Texte *Subito*, *Abfall für Alle* und *Dekonspiratione*³⁹ hinaus ebenso konsistent ist, wie die Verschiebung vom Gedruckten in ein audio-visuelles Medium. Denn zum einen ist wie auch der ›Schreiber‹ in *Abfall für Alle*, der auch nachts bei einem Rave »lustigerweise wieder Notierwahn [hat] und [...] dauernd irgendetwas notieren« (Abf, S. 559) muss, auch die autodiegetische Erzählinstanz in *Dekonspiratione* durch das permanente *Mitschreiben* (vgl. Dek, S. 177 oder S. 180) gekennzeichnet. Sie bezeichnet sich selbst »als Schreiber, als Erzähler« (Dek, S. 198), dem es »um die ganze perverse Mixtur der Schrift« (ebd.) geht und der »die Madness der Sprache, den Fun der Exposition, die Absurdität dieses Tuns« (Dek, S. 180) will.

Darüber hinaus werden ebenso wie im *Subito*-Klagefurt-Komplex Charakteristika und Eigenheiten, die den Erzählinstanzen in *Abfall für Alle* und *Dekonspiratione* zugeschrieben werden, auch für andere Formate übernommen. So findet sich beispielsweise das in *Dekonspiratione* beschriebene Arrangement von Büchern, das der Erzählinstanz im Kontext der Lesung die nötige Zeit zur Beruhigung verschafft (vgl. Dek, S. 205) und der in *Abfall für Alle* dargestellten Arbeitsumgebung des schreibenden Ichs gleicht, auch in einem für das ZDF erstellten Talkformat⁴⁰ wieder. Hier ist es wie bei *Subito* erneut der gefilmte Körper des realen Rainald Goetz, durch den eine Verknüpfung zwischen *Geschriebenem* und dem *Audio-visuellen* hergestellt wird. Die einführende Kamerafahrt, die den Moderator

39 | Rainald Goetz: *Dekonspiratione*. Erzählung. Frankfurt / M. 2002 [1998] (im Folgenden zitiert als Dek).

40 | Aufzeichnungen aller drei an das Talkformat in *Dekonspiratione* angelehnten Teile des ZDF Nachtstudios finden sich online unter: *Fernsehen I. Das ZDF nachtstudio vom 05.09.2001 (1/5)*. 2001. Online. <https://www.youtube.com/watch?v=XuLoZ7ZGkp4> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018). 14:58 Min.; *Fernsehen II. Das ZDF nachtstudio vom 12.09.2001 (1/4)*. 2001. Online. <https://www.youtube.com/watch?v=UoNcIZA5Jlw> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018). 14:50 Min. und *Fernsehen III. Das ZDF nachtstudio vom 19.09.2001 (1/5)*. Online. <https://www.youtube.com/watch?v=FIKxkpvVhBo> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018). 13:45 Min.

der Sendung, Volker Panzer, in *Fernsehen I* in die Runde der Anwesenden begleitet, zeigt ab 1:19 Min. in einer Totalen den in beige gekleideten Rainald Goetz, der von auf dem Boden liegenden Papieren umringt ist. Eine Nahaufnahme zeigt ab 3:21 Min., dass es sich um Bücher, Zeitungsblätter und ausgedruckte Textseiten handelt, die auf eine bestimmte Weise geordnet zu sein scheinen. Dabei bilden sie analog die Struktur ab, die auch in *Abfall für Alle* als ordnendes Prinzip beschrieben wird:

Das System meiner Tüten, die immer irgendwo anwachsen, unauffindbar werden, dann werden neue angelegt, ähnliche gleiche. Dann funktioniert die Ordnung wieder kurz, dann wuchern sofort die neuen Zeitungsmassen darüber hinweg, urwaldmäßig. Ich beruhige mich zwar damit, daß ich nicht weiß, warum ich das tue, dieses Aufheben, Ordnen, Beschriften, Rumziehen, und Bändigen, daß es mich aber während ich es tue einfach BERUHIGT. (Abf, S. 77)

Die Suche nach Ordnung und Struktur erscheint als konstitutives Element des schreibenden Subjektes, das sich der Redundanz des Ordnungschaffens einerseits zwar bewusst ist, sich dieser andererseits aber auch nicht entziehen kann und will. Dabei bleibt das im Fernsehen transportierte Image des realen Rainald Goetz auch in anderen Formaten konstant. Alexander Wasner berichtet beispielsweise über ein Interview, mit dem Goetz nicht eher beginnen konnte, ehe er nicht erst »die Bücher aus der Tüte, langsam eines nach dem anderen, als handle es sich bei dem, was kommt, um eine sinnvolle und für den weiteren Verlauf notwendige Handlung«,⁴¹ entnommen hatte. Doch nicht nur, dass sich Rainald Goetz bei Interviews als eben jenes textintern konstruierte schreibende Subjekt inszeniert, seine Argumentationsweise im Hinblick auf seine Tätigkeit als Textschaffender legt nahe, dass sich die Strategie einer medienübergreifenden Imagebildung grundsätzlich an der Unterscheidung von ›Autor‹ und ›Schreiber‹ orientiert.

In einem Beitrag der Sendung Kulturzeit⁴² anlässlich der Veröffentlichung von *Abfall für Alle* geht Goetz darauf ein, dass man in erster Linie natürlich mit der Sprache schreibe,⁴³ sowie Sprache unabhängig von ihrer medialen Herkunft gleichgewichtig sei. Man lasse die Sprache aus der Perspektive der Gleichgewichtigkeit der Worte heraus agieren.⁴⁴ Zudem setzt Goetz, »die großen alten Dichter auf so 'ne [sic] komische Art einfach in sich«⁴⁵ zu haben, was bedeute, dass die Sprache bei ihm, ohne die spezifischen Texte dieser alten Dichter wirklich zu kennen, ›so da‹ sei.⁴⁶

Dies korrespondiert wiederum mit der Auffassung Roland Barthes', der dem ›Schreiber‹, ein »riesiges Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt«⁴⁷ zuordnet. Der Text, so Barthes, sei aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander Fragen stellen würden,⁴⁸ wobei die Sprache für den ›Schreiber‹ auf »die Natur eines Kommunikationsinstrumentes«⁴⁹

41 | Alexander Wasner: »Der Autor lebt! Über den Alltag des Literaturredakteurs und -reporters«. In: Peter Seibert (Hg.): *Fernsehen als Medium der Literatur*. Kassel 2013, S. 313–326, hier S. 326.

42 | Beitrag der Sendung »Kulturzeit« im Zuge der Buchveröffentlichung von Rainald Goetz' Internet-Tagebuch ABFALL FÜR ALLE. 2000. Online. https://www.youtube.com/watch?v=8_AwCsjfVaM (zuletzt eingesehen: 12. Januar 2018). 09:46 Min.

43 | Goetz adaptiert hier fast wörtlich die Position, die Barthes im Hinblick auf Mallarmé beschreibt. Vgl. Barthes: »Der Tod des Autors« (Anm. 22), S. 187.

44 | Vgl. »Kulturzeit« (Anm. 42), 1:09 – 1:38 Min.

45 | Ebd., 3:29 – 3:33 Min.

46 | Vgl. ebd., 3:50 – 3:55 Min.

47 | Barthes: »Der Tod des Autors« (Anm. 22), S. 191.

48 | Vgl. ebd., S. 192.

49 | Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur* (Anm. 22), S. 105.

reduziert sei. Der ›Schriftsteller‹ oder auch der ›Autor‹ stehe dem gegenüber und kennzeichne sich durch eine mystifizierte Wahrnehmung durch andere:

Der *Autor* beherrscht immer noch die literaturgeschichtlichen Handbücher, die Biographien der Schriftsteller, die Zeitschrifteninterviews und sogar das Selbstverständnis der Literaten, die in ihren Tagebüchern Person und Werk verschmelzen möchten. Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften.⁵⁰

Hier vollzieht Barthes – ebenso radikal, wie Goetz beispielsweise in *Subito* – einen Perspektivwechsel von der Kategorie des Autors hin zu der des Wahrnehmenden beziehungsweise des Betrachtenden. Denn die traditionelle Kritik habe sich beispielsweise niemals um den Leser gekümmert; sie kenne in der Literatur keinen anderen Menschen als denjenigen, der schreibt.⁵¹

3. Neue Formen von ›Kritik‹?

»Warum dann also keine neue Neue Kritik erfinden, eine post-moderne Kritik, angemessen post-moderner Prosa und Poesie?«, (Über, S. 79) fragt Leslie A. Fiedler, der der ›modernen Literatur‹ ebenso wie Roland Barthes im selben Jahr der Kategorie des Autors den Tod bescheinigt und sie dem Bereich der »Geschichte [...], nicht der Wirklichkeit« (Über, S. 79) zuordnet. Fiedler begreift die Periode der frühen Moderne zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts als eine »Periode der Literaturkritik« (Über, S. 80), deren Dominanz sich sowohl für Roman, Lyrik als auch dramatische Dichtkunst bemerkbar gemacht habe, und postuliert daher die Notwendigkeit neuer Formen von Kritik, die durch einen Perspektivwechsel weg von der »Welt im allgemeinen [sic]« (Über, S. 82) hin zur »Welt der Kunst« (ebd.) gekennzeichnet ist. Auf diese Weise erschafft Kritik sozusagen ein Kunstwerk zweiter Ordnung, da sie »ein Kunstwerk als Gelegenheit [benutzt], ein anderes zu schaffen« (ebd.). Des Weiteren beschreibt er die Kriterien, die die ›neueste Kritik‹ zu erfüllen hat: »Die neueste Kritik muß ästhetisch und poetisch in Form und Inhalt sein, gleichzeitig aber auch komisch, respektlos und vulgär« (ebd.).

Wendet man nun den Blick beispielsweise erneut auf *Subito*, ist es insbesondere Klagenfurt, das sich als potentieller Ort für Kritik etabliert. Nicht also die »fade Literatur« (*Hirn*, S. 17) steht hier im Mittelpunkt, sondern die »lustige Hüftenschußkritik« (ebd.), welche die Kritiker ins Zentrum der Betrachtung rückt. Diese wiederum sind in zwei Gruppen geteilt: Auf der einen Seite findet sich das Gros an Kritikern, die sich vor allem durch »Nummersicherdenken, das meist auch noch mit drögem Wortwitz nullenmäßig aufgetischte Nienixfalschdenken, das nie einen Fehler macht und nie die Wahrheit weiß, ein Denken, das gar kein Denken ist, sondern logisch und ewig bloß die dümmste Dummheit« (*Hirn*, S. 17f.) auszeichnen und damit insgesamt als ›Nullen‹ abgewertet werden. Wie Baader, der Taxifahrer und die Literaten werden auch die ›Nullenkritiker‹ dem abstrakt semantischen Raum *Dummheit* zugeordnet, dessen Figuren formal das Recht zu sprechen, im Fall der Nullenkritiker noch viel mehr das Recht zu schreiben aberkannt wird. Denn ebenso wie das »dumme Gerede« (*Hirn*, S. 14) des Taxifahrers, das Raspe zum gedanklichen Tobsuchtsanfall animiert, werden auch die Aussagen der Nullen nur mehr als »sabbeln« (*Hirn*, S. 17) wahrgenommen.

50 | Barthes: »Der Tod des Autors« (Anm. 22), S. 186.

51 | Vgl. ebd., S. 192f.

Auf der anderen Seite steht der sogenannte ›Titan‹, dessen Alleinstellung durch die Art und Weise gekennzeichnet wird, wie er mit den Äußerungen der Nullen umgeht. Diese wischt er »gelangweilt oder angeätzt oder emphatisch, in jedem Fall mit grandios apodiktischer Gebärde, einfach und sauber, wie sich das gehört vom Tisch« (ebd.). Wie bei Raspe im Umgang mit dem Taxifahrer etabliert sich auch im Titan ein Gegenkonzept zu den Vertretern einer angepassten öffentlichen Meinung, die sich durch einen Mangel an Wagemut und Kühnheit sowie das Vermeiden von Fehlern auszeichnen. So erzeugt der Titan aufgrund seiner unangepassten und emotionalisierten Vorgehensweise Kontroversen, etabliert sich als Störenfried der allgemein vorherrschenden Ordnung und stellt sich auf diese Weise dem »gut abgewogene[n] gut abgehangene[n] Nullengesabbele« (ebd.) entgegen. Selbst die Attacken der Nullen gegen seine Position verändern seine Stellung nicht; denn der »Triumph des Titans« (ebd.) bleibt unumstößlich.

Neben dem Titan erfährt auch Neger Negersen, »jener begradete junge Mensch« (ebd.) in seiner Funktion als Kulturkritiker eine Aufwertung, indem der Text setzt, die von ihm konzipierte Popmusikzeitung »Sounds« sei Deutschlands Rettung gewesen (vgl. ebd.). Demensprechend gilt Negersen als »Ultraheroe« (*Hirn*, S. 14), der die Figuren im Nachtcafé nachdrücklich animiert nach Klagenfurt zu fahren. Sein Ansinnen ist vor allem darauf gerichtet, sich dort die Nullen anzuschauen und diese zu verhöhnen (vgl. *Hirn*, S. 18). Während also die Nullenkritiker Klagenfurts direkt mit der »ganze[n] Literatenphantasie« (*Hirn*, S. 12) konfrontiert sind, setzt die Forderung Negersens die Kritiker und deren Bewertung, oder anders formuliert die Kritik der Kritik in den Fokus.

Insofern etablieren sich Negersen und Titan als diejenigen Instanzen, durch die Kritik neu semantisiert wird. Dabei ist auffällig, dass das *Schweigen* beispielsweise von Seiten Raspes in BS_A durch das *Sprechen* mit Gagarin und »anderen Göttern« (*Hirn*, S. 14) in BS_B abgelöst wird. Die Bezeichnung ›Götter‹ subsumiert Maler und Popmusiker, mit denen man »keinen gezwirbelten Schmarren daher reden« (*Hirn*, S. 15) muss und die insbesondere von den Literaten unterschieden werden. Als Basis der Verständigung gilt das Wort »Scheiße« (ebd.), mit dem auch »alles Sagenswerte über Klagenfurt gesagt« (ebd.) ist. Dabei differenziert sich die »Klagenfurter Scheiße« (*Hirn*, S. 13) in drei Bereiche: 1) die bereits beschriebene Opposition zwischen Nullen und Titan, 2) dass der Lesende als Teil der Veranstaltung »selber voll in der Scheiße sitzt« (ebd.) und 3) »daß man das eigene ausgedachte Denken selber öffentlich herzeigen darf und es nicht nur auf ein Papier hin gedruckt wird« (*Hirn*, S. 20). Klagenfurt positioniert sich demnach innerhalb des Textes als Möglichkeitsraum, der einen Übergang von tradierten Vorstellungen im Hinblick auf verfasste Texte, den Umgang mit ihren Urhebern und den Verfahren ihrer Bewertung hin zu neuen Formen von Kritik, die neben der Literatur als solcher auch das Sprechen über Literatur sowie insbesondere die Sprechenden selbst in den Fokus rücken, zulässt.

Auf diese Weise beschreibt *Subito* die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels, die auch für Fiedler mit den Anforderungen seiner Zeit einhergeht. Ihm zufolge muss sich der Schwerpunkt einer Literaturkritik, die sich zuvor hauptsächlich mit Fragen der Struktur, Diktion oder Syntax auseinandergesetzt habe, in Richtung des »Bewußtsein[s] des Lesers« (Über, S. 81) verlagern. Während tradierte Modalitäten der Literaturkritik voraussetzten, dass das Kunstwerk ›wirklich‹ in seiner materiellen Form existiere, sieht er dessen Verwirklichung vielmehr im ›Verständnis des Lesers‹ verortet. So sind es für ihn, »[n]icht Wörter auf dem Papier, sondern Wörter im Leben, oder besser, Wörter im Kopf, in der intimen Verknüpfung von tausend Zusammenhängen – sozialen, psychologischen, historischen, biographischen, geografischen – im Bewusstsein des Lesers« (ebd.),

die den Gegenstand der neuen Kritik bilden. Daneben hat Fiedler, ebenso wie Barthes,⁵² »die Einsicht, daß das gedruckte Buch in allen seinen Formen, besonders aber vielleicht in der des Romans, radikal zu verändern ist« (Über, S. 85) und sich darüber hinaus den Anforderungen der Zeit zu beugen hat. Fiedler sieht die Funktion des neuen Romans in der Überbrückung der Kluft zwischen Elite und Massenkultur (vgl. ebd. 85f.) sowie in der Verarbeitung von Formen des Pop, die »möglichst weit weg von Kunst und Avantgarde, weit entfernt von Innerlichkeit, Analyse und Anspruch, daher immun sowohl gegen Lyrizismus als auch platten Kommentar« (Über, S. 86) sind und in der Auswahl desjenigen Genres Ausdruck finden, das sich der »Exploitation durch die Massenmedien am ehesten anbietet« (ebd.).

Hinsichtlich der Texte von Rainald Goetz wird dieses Prinzip beispielsweise anhand der Verarbeitung eines in *Dekonspiratione* erörterten Fernsehformates deutlich, das 2001 im Rahmen des ZDF-Nachtstudios mit den Titeln *Fernsehen I – III*⁵³ umgesetzt wurde. Die Struktur der im September 2001 ausgestrahlten Sendungen entspricht dabei der in *Dekonspiratione* als »Reform der Harald-Schmidt-Show« (Dek, S. 20) angekündigten TV-Show »Nothing Special«,⁵⁴ deren Konzept Volker Panzer zu Beginn von *Fernsehen I* referiert: »Auf Seite 60 lesen wir von einer wöchentlichen Talkshow über Fernsehen. Zitat: Drei feste Leute, ein Gast, fünf vorher festgelegte Sendungen der vergangenen Woche, die dann nach Art des literarischen Quartetts diskutiert werden.«⁵⁵ Auch in den weiteren Folgen geht Panzer auf die zitierte Textstelle ein, variiert allerdings jeweils die Perspektive: In *Fernsehen II* geht das Experiment, Fernsehen im Fernsehen zu zeigen, »auf eine Idee des Schriftstellers Rainald Goetz zurück«,⁵⁶ in *Fernsehen III* »wünscht sich der Held eine Talkshow zum Thema Fernsehen«.⁵⁷

Auf der visuellen Ebene lassen sich ebenfalls mehrere Varianten in der Zuweisung feststellen, wer als Ideengeber für das Talkformat gelten kann. In *Fernsehen I* befindet sich neben Panzer auf Höhe seines Oberkörpers ein Bildschirm, der eine Nahaufnahme seiner Hände und des Buches *Dekonspiratione* zeigt. Der Verweis auf den gedruckten Text findet somit nicht nur auf der auditiven, sondern auch auf einer visuellen Ebene statt, die *Dekonspiratione* als Bild im Bild zeigt. Dabei markiert die Potenzierung des gedruckten Textes im Fernsehen zum einen die vollzogene Verschiebung vom gedruckten Buch zum Bild, verdeutlicht zum anderen aber auch ihre *Gleichzeitigkeit*. Der Zoom aus einer Nahaufnahme ab 5:04 Min. zeigt beispielsweise ein etwa hüfthohes gläsernes Regal, auf dem

52 | Barthes: »Der Tod des Autors« (Anm. 22), S.189.

53 | Volker Panzer liefert auf seiner persönlichen Homepage eine Auflistung aller ZDF-Nachtstudio Sendungen. Vgl. Volker Panzer: »ZDF Nachtstudio – alle Sendungen. Damit man sehen kann, wie groß das Spektrum war«. 23. August 2012. Online. <http://www.volkerpanzer.de/ubersicht-uber-die-sendungen/> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018). Eine ausführliche Analyse von *Fernsehen I* findet sich bei Pater: »Oder ist das Fernsehen schon wirklicher als wie die Wirklichkeit?« (Anm. 32), S. 174–181.

54 | Der in *Dekonspiratione* verwendete Name referiert auf ein zwischen 1979 und 1987 verwirklichtes TV-Projekt Andy Warhols, das dieser auf der zweiten Seite von *The Philosophy of Andy Warhol* unter dem Titel *Nothing Special* ankündigte. In diesem Zusammenhang entstanden in der Folge drei Fernsehserien, die im Privatfernsehen als Teil des regulären Programms in mehreren Staffeln ausgestrahlt wurden und sich inhaltlich mit kunstschaffenden Personen beschäftigten. Auf diese Weise setzten sich die einzelnen Folgen mit den »arbiters of style and the creators of the languages of pop culture« auseinander. Guilia Palladini: »Nothing Special. Andy Warhol, Television and the Becoming Public of the Present«. In: Valentina Valentini (Hg.): *TV/Arts/TV_The Television Shot by Artists*. Madrid 2010, S. 132–138, hier S. 132f.

55 | *Fernsehen I* (Anm. 40), 1:02 – 1:19 Min.

56 | *Fernsehen II* (Anm. 40), 1:41 – 1:43 Min.

57 | *Fernsehen III* (Anm. 40), 0:45 – 0:50 Min.

neben dem bereits erwähnten Bildschirm und mehreren gerahmten Fotografien auch exponiert positionierte Veröffentlichungen der im Nachtstudio anwesenden Gäste⁵⁸ sowie eine wissenschaftliche Publikation mit dem Titel *Fernsehen*⁵⁹ zu sehen sind. In der anschließenden Totalen wird deutlich, dass Film, Bild und Buch gleichberechtigt neben der im Fernsehen gezeigten Talk-Runde koexistieren. Dass nun also »Nothing Special« als Talkshow im Fernsehen über das Fernsehen als Modell innerhalb der dargestellten Welt von *Dekonspiratione* scheitert (vgl. Dek, S. 199), ist somit kaum verwunderlich. Denn was das Fernsehen als sogenanntes Massenmedium leisten kann, fehlt dem gedruckten Text: die Synchronie von schriftlich, visuell und audio-visuell fixierter Sprache.

Für *Fernsehen II* und *III* rückt demgegenüber hinsichtlich der Urheberschaft der Idee das Verhältnis von Buch und Körper in den Fokus der visuellen Argumentationsstrategie. Es lässt sich feststellen, dass in beiden Folgen ein harter Schnitt in eben dem Moment erfolgt, in dem Volker Panzer über die Ideengeber für das Talkformat spricht. Berichtet Panzer in *Fernsehen II* vom ›Schriftsteller‹ Goetz,⁶⁰ der den Einfall gehabt habe, eine Talkshow über das Fernsehen zu kreieren, ist ab 1:40 Min. der sitzende Goetz in Denkerpose, spricht grübelnd nach unten blickend, auf die rechte Hand gestützt, mit der er sich die sorgenvoll in Falten gelegte Stirn reibt, zu sehen. *Fernsehen II* kriert auf diese Weise ein Bild von Goetz als Denker und von den Vorfällen zum 11. September betroffenen ›Schriftsteller‹. In *Fernsehen III* wiederum erfolgt zeitgleich mit Panzers Referat über den Wunsch des Helden,⁶¹ zunächst ein Schnitt auf die Buchausgabe, die in einer Überblende auf Rainald Goetz mündet und auf diese Weise eine Verbindung zwischen dem Helden des Buches und dem im Fernsehen gezeigten Rainald Goetz impliziert. Ist es in *Fernsehen II* noch die Überblende von Goetz zum gedruckten Buch, die richtungsweisend hinsichtlich eines Bedeutungszusammenhangs von ›Schriftsteller‹ und Text zu interpretieren ist, ist es in *Fernsehen III* die diametral angelegte Blickrichtung, die vom Buch ausgehend auf den ›Schriftsteller‹ und eine potentielle Identität mit dem Helden verweist. Unterstreichen derart gerichtete Schnittstrategien zwar zunächst einen grundlegenden Zusammenhang von Urheber, Buch und Figur und begünstigen ein Interpretationsangebot, das auf die Einhaltung des ›autobiographischen Pakts‹ nach Philippe Lejeune abzielt, verdeutlichen sie doch auch gleichzeitig den durchaus konstruierten und insofern selbstreflexiven Charakter der visuellen Argumentationsstrategie, als sie Wechselwirkungen und vermeintliche Auflösungserscheinungen der Grenzen zwischen Urheber, Buch und Figur sichtbar machen. Hinzu kommt, dass die von außen, sprich durch Panzer, zugewiesene Funktion, welcher Goetz als Textproduzent und Ideengeber in *Fernsehen I – III* nachkommt, durch eine weitere ergänzt wird: Rainald Goetz ist nun nicht mehr nur als ›Schriftsteller‹ im Fernsehen zu sehen, sondern auch in seiner erweiterten Funktion als Kritiker.

58 | Zu erkennen sind Ausgaben von Rainald Goetz' *Kronos*, *Abfall für Alle*, *Rave* und *Jahrzehnt der schönen Frauen*, Moritz von Uslars *Wie sehen Sie denn aus?* sowie Alexa Hennig von Langes *Ich bin's*. Vgl. *Fernsehen I* (Anm. 40), 5:01 – 5:06 Min.

59 | Hier eine Publikation von Barbara Sichtermann aus dem Jahr 1999.

60 | *Fernsehen II* (Anm. 40), 1:38 – 1:45 Min.

61 | *Fernsehen III* (Anm. 40), 0:41 – 0:50 Min.

4. Schlussbemerkungen

In den untersuchten Texten etabliert sich unabhängig vom Trägermedium eine Opposition von ›Schreiber‹ und ›Schriftsteller‹ im Sinne Roland Barthes. Ist es ein *Ich*, das über die eigenen Vorgehensweisen hinsichtlich der Textproduktion spricht, korrelieren die selbst zugewiesenen Merkmalsbündel mit denjenigen, die dem Konzept des ›Schreibers‹ entsprechen. Erfolgt die Charakterisierung eines Textproduzenten allerdings von außen, korrespondiert diese mit Merkmalen des ›Schriftstellers‹. Die untersuchten Texte konzipieren auf diese Weise Oppositionen zwischen *Innen* vs. *Außen* sowie zwischen *Selbst-* vs. *Fremdbild*. Insofern verhandeln die untersuchten schriftsprachlichen und audio-visuellen Texte, die von Rainald Goetz geschrieben wurden beziehungsweise Rainald Goetz im Fernsehen zeigen, ein Modell von Autorschaft, das insbesondere an die Perspektive der Wahrnehmung gebunden ist. Geht Jürgensen noch davon aus, Goetz reflektiere in *Abfall für Alle* ständig die starke Form der Autorschaft als quasi *poeta vates*,⁶² lässt sich für die untersuchten Texte konstatieren, dass durch die Verhandlung der Barthes'schen Autorschaftsmodelle ein Metadiskurs über den Tod des Autors, seine Erneuerung sowie die Wiedergeburt der Kritik im Sinne Fiedlers stattfindet. Wird im *Subito*-Klagenfurt-Komplex noch die Forderung nach einer drastischen Ablösung von einem tradierten Autorschaftskonzept laut, fokussieren vor allem die jüngeren eine Erweiterung der Funktion des Schriftstellers hinsichtlich seiner Eigenschaften als Kritiker zweiter Ordnung. Dementsprechend lässt sich im untersuchten Textkorpus auch eine Verschiebung vom literarischen Kunstwerk hin zur Erschaffung eines anderen, neuen feststellen. So liefert das Gedruckte mehrfach Anlass für die Konstruktion und Konzeption von audio-visuellen Texten, die sich wiederum für die Exploitation durch die Massenmedien anbieten. Darüber hinaus ist es nicht mehr nur der Name des realen Autors, der textintern als bedeutungstragendes Element funktionalisiert wird, sondern auch dessen im TV gezeigter Körper, der für eine Untersuchung hinsichtlich eines Konzeptes von Autorschaft relevant wird. Autorschaft ist somit im untersuchten Textkorpus durch einen Aspekt von Selbstreflexivität gekennzeichnet, der das Verhältnis zwischen institutionalisierter Kategorie, arbeitendem Subjekt und der Wahrnehmung von außen fortwährend thematisiert und reflektiert.

Zu untersuchen bliebe nun, ob es sich hierbei um ein spezifisches Phänomen innerhalb der Texte von Rainald Goetz handelt, oder auch andere Texte beispielsweise Ausführungen zum wissenschaftlichen Diskurs um den metaphorischen *Tod des Autors* verhandeln. Ein prominentes Beispiel, das sich hier für einen Vergleich anböte, wäre Wolfgang Herrndorfs Text *Arbeit und Struktur*,⁶³ der seit dem September 2010 online verfügbar ist und 2013 in Buchform im Rowohlt Verlag erschien. Wie Goetz' *Abfall für Alle* zeichnet sich auch *Arbeit und Struktur* durch eine zunächst von Serialität gekennzeichnete Veröffentlichungssituation aus, die in der Folge von einer als abgeschlossen markierten Fassung abgelöst wird und damit eine problematisierte Wahrnehmung des Textes, die zwischen »Gebrauchstext und autobiografischer Literatur«⁶⁴ changiert, provoziert.

62 | Vgl. Jürgensen: »Ins Netz gegangen« (Anm. 15), S. 413.

63 | Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*. Reinbek bei Hamburg 2015 [2013]. Als abgeschlossenes Konstrukt ist Herrndorfs Blog weiterhin über <http://www.wolfgang-herrndorf.de> (zuletzt eingesehen am 25. April 2018) verfügbar. Zu einem Vergleich von Blog und Buch siehe auch Elisabeth Michelbach: »Dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken«. Wolfgang Herrndorfs Blog und Buch *Arbeit und Struktur* zwischen digitalem Gebrauchstext und literarischem Werk«. In: Innokentij Kreknin und Chantal Marquardt (Hg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Sonderausgabe # 1 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2016), S. 107–129. URL: <http://www.textpraxis.net/elisabeth-michelbach-wolfgang-herrndorfs-arbeit-und-struktur>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279487622> (zuletzt eingesehen am 13. Februar 2018)

64 | Michelbach: »Dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken« (Anm. 63), S. 108.

Literatur- und Medienverzeichnis

- BARTHES, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000 [1968], S. 185–193.
- BARTHES, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*. 2. Aufl. Frankfurt / M. 2016.
- Beitrag der Sendung »Kulturzeit« im Zuge der Buchveröffentlichung von Rainald Goetz' Internet-Tagebuch ABFALL FÜR ALLE*. 2000. Online. https://www.youtube.com/watch?v=8_AwCsjfVaM (zuletzt eingesehen: 12. Januar 2018). 09:46 Min.
- BONZ, Jochen: »Punk als Medium der Veräußerung in Rainald Goetz' früher Prosa«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Rainald Goetz*. München. 2011, S. 4–16 (Text + Kritik, Heft 190).
- DEUPMANN, Christoph: *Ereignisgeschichten. Zeitgeschichte in literarischen Texten von 1968 bis zum 11. September 2001*. Göttingen 2013.
- Fernsehen I. Das ZDF nachtstudio vom 05.09.2001 (1/5)*. 2001. Online. <https://www.youtube.com/watch?v=XuLoZ7ZGkp4> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018). 14:58 Min.
- Fernsehen II. Das ZDF nachtstudio vom 12.09.2001 (1/4)*. 2001. Online. <https://www.youtube.com/watch?v=UoNcIZA5Jlw> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018). 14:50 Min.
- Fernsehen III. Das ZDF nachtstudio vom 19.09.2001 (1/5)*. Online. <https://www.youtube.com/watch?v=FIKxkpvVhBo> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018). 13:45 Min.
- FIEDLER, Leslie A.: »Überquert die Grenze schließt den Graben!«. In: Charis Goer, Stefan Greif u. Christoph Jacke: *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013 [1968], S. 79–99.
- GENETTE, Gérard: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene u. korrigierte Aufl. Stuttgart 2010 [1998].
- GOER, Charis: »Worte zu Waffe. Rainald Goetz' Geschichte des Deutschen Herbstes »Kontrolliert««. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Rainald Goetz*. München. 2011, S. 29–40 (Text + Kritik, Heft 190).
- GOETZ, Rainald: *Abfall für Alle. Roman*. 3. Aufl. Frankfurt / M. 2015 [1999].
- GOETZ, Rainald: *Dekonspiratione. Erzählung*. Frankfurt / M. 2002 [1998].
- GOETZ, Rainald: *Hirn. Schrift*. Frankfurt / M. 2003 [1986].
- GRÄF, Dennis u.a.: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.
- KRAH, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. Kiel 2006.
- HERRNDORF, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*. Online. <http://www.wolfgang-herrndorf.de> (zuletzt eingesehen am 25. April 2018).
- HERRNDORF, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*. Reinbek bei Hamburg 2015 [2013].
- JÜRGENSEN, Christoph: »Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst«. In: Ders. u. Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 405–422.
- JÜRGENSEN, Christoph u. Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 9–30.
- KREKNIN, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion. Am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin u. Boston 2014.
- LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. 4. unveränderte Aufl. München 1993 [1972].
- MICHELBACH, Elisabeth: »»Dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken«. Wolfgang Herrndorfs Blog und Buch Arbeit und Struktur zwischen digitalem Gebrauchstext und literarischem Werk«. In: Innokentij Kreknin und Chantal Marquardt (Hg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Sonderausgabe # 1 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2016), S. 107–129. URL: <http://www.textpraxis.net/elisabeth-michelbach-wolfgang-herrndorfs-arbeit-und-struktur>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279487622> (zuletzt eingesehen am 13. Februar 2018).

- PALLADINI, Giulia: »Nothing Special. Andy Warhol, Television and the Becoming Public of the Present«. In: Valentina Valentini (Hg.): *TV/Arts/TV_The Television Shot by Artists*. Madrid 2010, S. 132–138.
- PANZER, Volker: »ZDF Nachstudio – alle Sendungen. Damit man sehen kann, wie groß das Spektrum war«. 23. August 2012. Online. <http://www.volkerpanzer.de/ubersicht-uber-die-sendungen/> (zuletzt eingesehen am 12. Januar 2018).
- PATER, Julia: »Oder ist das Fernsehen schon wirklicher als wie die Wirklichkeit?«. Rainald Goetz' popästhetische Inszenierung im Fernsehen«. In: Stefan Greif, Nils Lehnert u. Anna-Carina Meywirth (Hg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*. Bielefeld 2015, S. 167–188.
- SCHULTZ-GERSTEIN, Christian: »Der rasende Mitläufer. SPIEGEL-Redakteur Christian Schultz-Gerstein über Rainald Goetz und seinen Roman ›Irre«. In: *Der Spiegel* 39 (1983) vom 26. September 1983. Online. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14021841.html> (zuletzt eingesehen am: 12. Januar 2018).
- SCHUMACHER, Eckhard: »Adapted from a true story«. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' ›Heute Morgen«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Rainald Goetz*. München. 2011, S. 77–88 (*Text + Kritik*, Heft 190).
- SCHUMACHER, Eckhard: »Das Populäre. Was heißt denn das?«. Rainald Goetz' ›Abfall für Alle«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Pop-Literatur*. München 2003, S. 158–171 (*Text + Kritik*, Sonderband).
- TITZMANN, Michael: »Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik«. In: Roland Posner, Klaus Robering u. Thomas Sebeok (Hg.): *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin u. New York 2003, S. 3028–3103.
- VOLKMANN, Maren: *Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*. Bochum. 2011.
- WASNER, Alexander: »Der Autor lebt! Über den Alltag des Literaturredakteurs und -reporters«. In: Peter Seibert (Hg.): *Fernsehen als Medium der Literatur*. Kassel 2013, S. 313–326.
- Zuschnitt des ORF vom Ingeborg Bachmann-Preis 1983 in Klagenfurt, Österreich. Mit Rainald Goetz u.a.* Online. https://www.youtube.com/watch?v=_BEjgp9MAEY (zuletzt eingesehen am: 10. Januar 2018). 11:15 Min.