

**Auf der Suche nach Gegenwärtigkeit:
Rainald Goetz und die technoide Textgestaltung seiner Erzählung *Rave***

Einleitung

د/ مروة الشريعي |

Unter dem Werktitel *Heute Morgen* veröffentlichte der im Jahr 1954 in München geborene Autor Rainald Goetz in der zweijährigen Periode von 1998 bis 2000 eine insgesamt fünf Bände umfassende Buchreihe, deren Auftakt die Erzählung *Rave* bildet. Als wichtiger und einflussreicher Vertreter der deutschen Gegenwartsliteratur, lässt der studierte Mediziner und Historiker Goetz, der 2015 etwa als Rezipient des Georg Büchner-Preises für sein literarisches Schaffen geehrt wurde, seine Leser in *Rave* in seine Darstellung des Nachtlebens und der Techno-Szene der 1990er Jahre eintauchen, wobei sein in diesem Artikel diskutiertes Werk sowohl auf thematischer als auch auf stilistischer Ebene Kriterien der Popliteratur erfüllt.

Die Erzählung *Rave* umfasst mit *der Verfall*, *Sonne Busen Hammer* und *die Zerstorten* drei Teile, in denen der Ich-Erzähler namens Rainald den Leser mit auf einen Streifzug durch die Rave-Szene der 1990er Jahre nimmt. Auffällig ist dabei das Fehlen eines wesentlichen Handlungsstrangs, wie dies sowohl in Erzählungen als auch Romanen zu erwarten ist: So sind der Aufbau eines Spannungsbogens oder die Beschreibung von Charakterentwicklungen in *Rave* nicht festzustellen. Stattdessen begleitet man den Erzähler und sein im Kern aus vier weiteren Personen, namentlich Wolli, Sigi, Bernd und Karl, bestehendes Partykollektiv bei regelmäßig stattfindenden triebgesteuerten Exzessen. Die musikbegeisterten und zum Nachtleben affinen Protagonisten konsumieren wöchentlich Drogen und legen eine enthemmte Sexualität an den Tag.

Bereits auf der Titelseite wird die ungewöhnliche Gattungseinordnung von *Rave* deutlich, schließlich bezeichnet Autor Goetz sein Werk hier explizit und nicht ohne Ironie als Erzählung und weicht damit von der allgemein zu erwartenden Kategorisierung – auf das Buch treffen eindeutig die Merkmale eines Romans zu – ab.

Der erste Teil der Erzählung beginnt direkt in einem der namenlosen Clubs, die im gesamten Buch häufige Handlungsorte sind. Die Beschreibungen des Ich-Erzählers erfolgen dabei in einer scheinbar ungefilterten Art und Weise, die dem Leser teils das Gefühl vermitteln, selbst Teil dieses Nachtlebens (vgl.: *Rave* 1998, S. 260) zu sein.

Im zweiten Teil von *Rave* wird der Erzähler mit der Ernüchterung des Morgens nach durchfeierten Nächten und dem sehnsüchtigen Warten auf den nächsten Rave konfrontiert. Zumindest in *Sonne Busen Hammer* gibt es einen gewissen Handlungsbogen, geht es den Protagonisten in diesem Teil des

Buchs darum, eine Reise nach Ibiza mit einem möglichen Job als Drogenkürierte zu verknüpfen.

Der die Erzählung abschließende dritte Teil widmet sich schließlich den Auswirkungen des thematisierten exzessiven Lebensstils, wobei bereits der Titel *die Zerstörten* gewissermaßen auf die Vollendung des beginnenden Verfalls, der in *der Verfall* bereits implizit angedeutet wird.

Rainald Goetz als Autor deutscher Gegenwartsliteratur – Die Erzählung *Rave* und die Pop-Literatur

Eine Vielzahl literarischer Debatten der 1990er Jahre und um die Jahrtausendwende sind von Diskussionen über die Popliteratur geprägt: In dieser Zeit kommt es vermehrt zu einer „ausgiebigen wissenschaftlichen Beschäftigung“ mit dem Genre, das „im Literaturbetrieb ein wichtiges Schlagwort“ (HECKEN 2015, S. 13) ist und als solches wachsende Aufmerksamkeit erfährt. Die Publikation der Erzählung *Rave* von Rainald Goetz, der als glühender Parteigänger der Popliteratur (vgl.: HECKEN 2015, S. 86) bezeichnet werden kann, fällt in diese Periode moderner Literatur.

Der vorliegende Aufsatz analysiert die Besonderheiten in Rainald Goetz' Schriftbild, das deutlich am Techno-Stil orientiert ist und sich durch Sprünge und Brüche auszeichnet, wodurch mitunter den Eindruck der Unvollständigkeit erweckt wird. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Goetz' Schreiben merklich von Niklas Luhmanns Systemtheorie beeinflusst ist: Goetz folgt mit seinem Text einem posthumanistischen Ansatz, der sich an der Annahme, es gäbe Systeme, die nicht an einzelne Subjekte und deren Bewusstsein gebunden sind, orientiert. Im Gegenteil, so Luhmann, funktionieren Systeme unabhängig, selbstreferentiell und autopoietisch, wobei mit letztem Aspekt gemeint ist, dass sie sich selbst erneuern und auf Fortbestand ausgerichtet sind (vgl. Luhmann 1984, S. 194-203).

Ein Medium gesellschaftlicher Systeme zeichnet sich durch die Kommunikation in einem recht abstrakten Grad aus: Nicht die Intentionen und Handlungen von Individuen stehen im Vordergrund, sondern ritualisierte Abläufe und Selektionen (vgl. ebd.). Neben den gesellschaftlichen gibt es noch psychische Systeme, die vom menschlichen Bewusstsein gebildet werden. Hier wird die Realität über die Begegnung mit anderen Menschen und mit Dingen wahrgenommen, wobei diese Wahrnehmung intern durch eine sogenannte Konsistenzprüfung konstruiert werden.

Goetz sieht in der Systemtheorie einen Weg „raus aus der Enge subjektphilosophischer Denkmuster“ und hin zu einem „höheren Grad von Offenheit“ (Windrich 2007, S. 66). Der Kernpunkt dieser Offenheit liegt nach Luhmann in der Annahme, dass nichts endgültig feststeht und alles jederzeit auch anders gestaltet werden kann. Bezogen auf seine literarischen Werke

bedeutet dies für Goetz, dass sich der Leser nie auf nur einen Blickwinkel festlegen darf und stattdessen alte Überzeugungen und Sichtweisen hinterfragen, aufbrechen und erneuern sollte (vgl. Windrich 2007, S. 257).

Im vorliegenden Artikel wird aufgezeigt, wie der Autor sprachliche Analogien zu den Rhythmen der von ihm verklärten Techno-Größen schafft. Hierbei versucht die Arbeit, die Frage zu beantworten, auf welche Art und Weise Goetz Musik bzw. speziell Techno und Text als Rohstoff verwendet, um Bekanntes in neue Zusammenhänge einzubetten und so die Perspektive darauf zu verschieben.

In diesem Zusammenhang bezieht sich der Begriff der technoiden Textgestaltung (vgl. Windrich 2007, S. 274) auf das Bestreben des Autors, einen Text zu schaffen, der das Erleben der Rave-Kultur so vermittelt, dass der Leser sich völlig in die beschriebenen Situationen einfühlen kann. So stellt Goetz etwa Parallelen zwischen Musik und Literatur her: Genau wie im Techno werden auch in *Rave* lineare Strukturen aufgebrochen und übernehmen dadurch eine emotive bzw. emotionale Funktion, die dem Leser die Möglichkeit bietet, das Gelesene sowohl auf inhaltlicher als auch auf visueller Ebene nachzuvollziehen, sich mit Personen zu identifizieren und in Situationsbeschreibungen einzufühlen. Auf diese Weise entsteht ein „Wechselverhältnis“ (Windrich 2007, S. 274) zwischen Autor und Leser, das zu jenem zwischen DJ und Publikum Ähnlichkeiten aufweist.

Rave ist ein Werk der deutschen Pop-Literatur (vgl. Seiler 2006, 277). Diese literarische Gattung, die sich ab den 1950er Jahren von den USA ausgehend entwickelt hat, erreichte in Deutschland zwischen 1995 und 2001 ihren Höhepunkt und zeichnet sich unter anderem durch die Verwendung von Alltagssprache und die Konzentration auf mitunter banal wirkende Alltagssituationen aus (vgl. Seiler 2006, S. 15f. und vgl. Windrich 2007, S. 114).

Die Textsammlung *Heute Morgen* und damit auch *Rave* sind zu diesem Genre zu zählen und werden maßgeblich vom Musikstil des Techno geprägt. Bei der Eindordnung des literarischen Werks von Goetz im Allgemeinen und seiner Erzählung *Rave* im Besonderen ist jedoch der Umstand zu beachten, dass sein Werk durch die Konzentration auf einen sehr begrenzten Teilbereich der Popliteratur, den Techno, nicht zum Mainstream deutscher Popliteratur gezählt wird (vgl. Seiler 2006, S. 16).

Mittels des Begriffs „Chronist des Augenblicks“ (Rudolph 2008, S. 176) möchte dieser Aufsatz das Goetzsche Verständnis von Autorschaft aufzeigen und beleuchtet dabei einerseits die Position des Ich-Erzählers, der als Teil eines Kollektivs darum bemüht ist, das Gegenwärtige sprachlich festzuhalten und zu transportieren (vgl. Hugendick 2015) und andererseits die Faszination am Gegenwärtigen.

In *Rave* bedient sich Goetz einer Textbauweise, die ganz im Stile der

Technomusik „verbale und nonverbale Kommunikation auf und neben der Tanzfläche schriftlich zur Sprache“ (Schumacher 2003, S. 143) bringt. Diese Sprache „fungiert nicht als Medium, in dem die Wirklichkeit erscheint, sondern dient vielmehr als Medium der Goetzschen Praxis der Entäußerung, womit die Neuordnung der Wirklichkeit gemeint ist (vgl. Bonz 2011, S. 10).

Für Rainald Goetz steht bei seiner Wirklichkeitsdarstellung vor allem der „Ton der Wirklichkeit“ (Bonz 2011, S. 6) im Vordergrund: Dieser ergibt sich nach Ansicht des Autors aus „echten Gesprächen, Interviews, von Tonbändern protokollierten Erzählungen“ (Bonz 2011, S. 5). Bei der Auseinandersetzung mit seinem Werk ist dabei zu beachten, dass Goetz, der bereits bei der Namensgebung des Erzählers mit autobiographischen Andeutungen kokettiert, selbst über mehrere Jahre „nicht nur Beobachter, sondern auch Teilnehmer der [...] Techno-Szene“ (HECKLE 2015, S. 91) war, was den logischen Schluss nahelegt, dass *Rave* zumindest in Ansätzen von den persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen des Autors geprägt wurde.

Dabei bedient sich der Autor eines gewissen dialektischen Spielraums und erschafft auf diese Weise einen Text, der dem Leser das Gefühl des Bekannten vermittelt (vgl. Rudolph 2008, S. 168). Somit betreibt Goetz mit seiner Erzählung keine Abbildung der Wirklichkeit, sondern erschafft vielmehr eine „Kategorie der Weltbeobachtung“ (*Abfall für alle* 1999, S. 308), in der er das Erlebte so berichtet, wie es auf ihn gewirkt hat (vgl. Rudolph 2008, S. 170). In diesem Zusammenhang wird allerdings zu beleuchten sein, welche Bedeutung die Begriffe der Realität und Wahrheit in Verbindung mit Goetz' Textgestaltung haben.

Den Augenblick beschreiben

Thorsten Rudolph übernimmt Christoph Buchwalds Bezeichnung und nennt Goetz einen „Chronist[en] des Augenblicks“ (Rudolph 2008, S. 176)¹, welcher das Geschehene protokolliert. Somit bedienen sich sowohl Rudolph als auch Buchwald eines Bildes, das vom Autor durch den Hinweis auf einen Notizblock, den der Erzähler offenbar immer bei sich trägt, um „Momentaufnahmen aus dem Clubleben“ (Seiler 2006, S. 294) zu notieren, verstärkt wird:

„Und ich dachte, in einzelnen Worten: «Wirrnis, – Komma, Gedankenstrich – , Doppelpunkt: ANGENEHM. Ausrufezeichen!» Es war mir jetzt im Moment aber zu anstrengend, das genau so auch zu notieren. Durch das Nicht-Notieren allerdings wiederholte sich die ganze «Wirrnis-angenehm«-Wortfolge mit allen Satzzeichen-

Bezeichnungs-Worten mehrmals ausdrücklich im Inneren des Kopfes, irgendwo im Hirn. Bis ich es bemerkte.“
(*Rave* 1998, S. 31)

Durch das Eintauchen des Autors in seine Erzählung verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion. So heißt es an anderer Stelle: „Später stand ich im Getümmel, und mein Füller huschte blau über das gewackelte Papier vor mir“ (*Rave* 1998, S. 43).

Goetz betreibt Autofiktion, wodurch der Eindruck erweckt wird, der Ich-Erzähler im Text sei mit dem Autor völlig identisch. Die Textgattung der Erzählung macht jedoch eine Unterscheidung zwingend notwendig, „da die Äußerungen in einem Roman [und einer Erzählung] nicht blindlings dem Autor zugerechnet werden dürfen“ (Bunia 2005, S. 144). Zwar schafft der Autor durch die Verwendung seines eigenen Vornamens für seinen Ich-Erzähler eine fast autobiographische Nähe zwischen ihm selbst und seinem Protagonisten, hebt diese an anderer Stelle aber durch die Verwendung des zweiten Eigennamens Wirr jedoch wieder auf (vgl. Schumacher 2011, S. 79). Auf diese Weise entsteht ganz im Sinne des Prinzips der offenen Strukturen nach Luhmann eine offene Autorfigur (vgl. Schumacher 2011, S. 86).

Die Autofiktion erzeugt gleichzeitig eine Art von Realismus, die nicht als eine genaue Darstellungsform verstanden werden darf: Realismus bedeutet bei Goetz die Darstellung des eigenen Verständnisses von Wirklichkeit (vgl. Rudolph 2008, S. 166). „Die Einsicht, sich der Wirklichkeit nur in Ausschnitten annähern zu können, öffnet für die Fiktion Möglichkeiten“ (WIEGANDT 2017, S. 28), die Goetz geschickt nutzt.

Durch diese Herangehensweise wird dem Leser auf narrativer Ebene das Gefühl von Augenblicklichkeit vermittelt. Durch die Ich-Perspektive entsteht dem Leser der Eindruck, direkt am Geschehen beteiligt zu sein (vgl. Bunia 2005, S. 136; vgl. Seiler 2006, S. 293). Goetz selbst beschreibt den Vorteil, den er in der Ich-Perspektive sieht, darin, „dass man außen und innen sein kann, auch in den Gedanken, und trotzdem keine lächerlich übergeordnete Wissensinstanz hat.“ (*Abfall für alle* 1999, S. 522).

Aus diesem Grund lehnt Goetz auch die Bezeichnung Beobachter ab, birgt diese Rolle seiner Auffassung nach die Gefahr, eben gerade diese übergeordnete Instanz dahinter zu vermuten, die er der Ich-Perspektive selbst abspricht (vgl. Hägele, S. 204): „Ich will keine Verantwortung, kein Ziel, keine Verpflichtung, keine Einflußnahme, keine direkte Wirkung, und am allerwenigsten mag ich jemandem anderen sagen, was er denken soll. Ich will die Menschen im Grunde absolut in RUHE lassen“ (*Abfall für alle* 1999, S. 568).

Aus dieser Position heraus begründet sich die technoide

Textgestaltung des Autors. Goetz legt seinen Lesern Textelemente in Form von Dialogen, Gedanken, etc. vor, die dann von den Rezipienten seines künstlerischen Schaffens selbst aktiviert werden müssen (vgl. Frank 2011, S. 42). Gleichzeitig wirft diese Aussage allerdings auch ein gewisses Dilemma für den Alltags-Chronisten auf: Durch die Textgestaltung nimmt er schließlich gezwungenermaßen Einfluss auf den Leser und entscheidet letztlich, welche Momente das Prädikat wertvoll verdienen und es wert sind, dargestellt zu werden (vgl. Seiler 2006, S. 240).

Im Bewusstsein, dass jeder Moment bereits dann schon der Vergangenheit angehört, wenn er gerade erst notiert wurde, bemüht sich der Autor darum, eine Sprache zu finden, die „eng am Konkreten“ verhaftet ist und es schafft, „das Moment des Faszinierenden“ (Windrich 2007, S. 115) auf den Leser zu übertragen.

Leben in der „reinen Gegenwärtigkeit“ (Hägele 2010, S. 146)

Für Goetz besteht das Faszinierende im Jetzt und in der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ (Wicke 2011, S. 49). In seiner Erzählung erschafft der Autor eine Raum-Zeit-Stelle ohne Differenz, was bedeutet, dass sich die Clubnächte und die Raves nicht voneinander unterscheiden. Vorrangig ist also die stetige Wiederholung, durch die das Aufrechterhalten eines kollektiven Glücksgefühls erreicht wird (vgl. Rudolph 2008, S. 127f.):

„Deshalb geht man aus. Weil man die Musik manchmal auch SO hören muß, weil sie so gehört gehört, genau so, nicht anders. Brüllaut und hyperklar. Weil man dann versteht, warum man das alles macht, warum man da mitmacht immer wieder, warum man da immer wieder dabei sein will, usw. usw. Beglückt dachte das Denken diese Gedanken. Und ich tanzte dazu.“ (*Rave* 1998, S. 80)

Der Erzähler preist die Glückseligkeit der sinnlosen Wiederholung u.a. auch durch eine Anspielung auf das Leben des Sisyphos, der trotz seines Verharrens in einer sich stets wiederholenden Tätigkeit kein unglückliches Leben führte (vgl. Wicke 2011, S. 49). Dementsprechend endet *Rave* mit dem selbst erklärten Ziel, den eigenen Lebensstil auf ewig weiterführen zu wollen: „Nein, wir hören nicht auf, so zu leben“ (*Rave* 1998, S. 271).

Trotz seiner Konzentration auf seinen Freundeskreis wird das erzählerische Ich keineswegs durch ein Kollektiv abgelöst. Vielmehr sieht es sich als Teil einer schützenden Gemeinschaft und begreift die Gruppe als eine Möglichkeit der Selbstverwirklichung (vgl. Hägele, S. 162f.). Für dieses „neue WIR“ (*Rave* 1998, S. 224) gilt das „Nachtlebending“ (*Rave* 1998, S.

260) als Ritual, innerhalb dessen die Liebe zur Musik das verbindende Element darstellt. Die kollektiv entstehende Euphorie dient den Beteiligten dabei als Flucht vor den alltäglichen Verstimmungen (vgl. Hägele, S. 168 und S. 174).

Goetz bezeichnet in *Rave* das Gesamtgeschehen des Öfteren mit dem Begriff „Ding“. Damit verwendet er einen recht vagen Begriff, der allerdings als weiterer Verweis auf Luhmann gedeutet werden kann. Während Goetz, wie oben erwähnt, vom „Nachtlebending“ schreibt, schafft Luhmann die Bezeichnung „Sonderding Mensch“ (Luhmann 1984, S. 428). Daraus kann man schlussfolgern, dass Goetz diese begriffliche Nähe verwendet, um den Charakter der Rave-Kultur als ein gesellschaftliches Subsystem auszudrücken.

Sprache vs. Musik

Wie bereits eingangs erwähnt, gehört die Erzählung *Rave* zu einem fünfteiligen Gesamtwerk, das unter dem vollständigen Titel *Heute morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe* im Laufe von zwei Jahren veröffentlicht wurde.

Obwohl Goetz² diesen Einzelwerken jeweils eigene Gattungen zuordnet, liegt allen eine übergeordnete Zielsetzung zugrunde, nämlich „das Ganze der Gegenwart zum Sprechen zu bringen“ (*Abfall für alle* 1999, S. 114). In *Rave* bezieht sich dieses „Ganze der Gegenwart“ (*Abfall für alle* 1999, S. 114) vorzugsweise auf das Lebensgefühl der Raver, die ihr Glück im Nachtleben der 1990er Jahre gefunden zu haben scheinen und welches Goetz nun seiner Leserschaft in möglichst wirklichkeitsnaher Art und Weise schriftlich vermitteln möchte.

Dabei rückt vor allem die Darstellungsweise in den Vordergrund und lenkt die Aufmerksamkeit stärker auf das „Wie der Präsentation“ (Opel 2002, S. 10), wodurch logische Handlungs-dramaturgie und Charakterentwicklungen in den Hintergrund treten und stattdessen die Bedeutung des Sounds verstärkt in den Fokus rückt (vgl. Baßler 2005, S. 143).

In seinem Text orientiert Goetz sich an den ästhetischen Merkmalen des Techno-Sounds. Diese Ästhetik sieht der Autor dabei vor allem in den offenen Formen der als Samples bezeichneten Musikstücke (vgl. Schumacher 2003, S. 145ff. und Seiler 2006 S. 294f): „Kein Rock-Geschrei, kein Rap-Teaching mehr: das pure Parlament der vielen Stimmen eines kollektiven Glücks: Monotonie und Einzelworte, Fetzen, Reste. / Nichtkohärenz, Nichttext“ (Celebration 1999, S. 122; zit. n. Rudolph 2008, S. 140). Statt konkreter Mitteilungen vermittelt Techno demnach in erster Linie pure Energie und echtes Lebensglück (vgl. Hägele 2010, S. 146).

All diese die Technomusik charakterisierenden Eigenschaften dienen

Goetz als Grundgerüst seiner eigenen Textgestaltung, in der die Musik „die Stimme des Lebens der Menschen in dieser Welt“ (Celebration 1999, S. 58f.; zit. n. Rudolph 2008, S. 140) widerspiegelt. Eine Stimme, die für den „Körper im Kollektiv, für die Party aller mit allen“ (Celebration 1999, S. 58f.; zit. n. Rudolph 2008, S. 140) gemacht ist.

In seiner Erzählung hat Goetz es sich zur Aufgabe gemacht, Techno als ästhetische, euphorisierende und körperliche Glückserfahrung in einen schriftlichen Text zu übersetzen. Anders ausgedrückt: Goetz versucht, Körpergefühl und Gedanken, die durch das Erleben des Musik-Events ausgelöst werden, in Worte zu fassen:

„Die Sprache hatte sich verändert. Im Inneren der Körper hatte das Feiern, die Musik, das Tanzen die endlosen Stunden des immer weiter Machens und nie mehr Heimgehens, und insgesamt also das exzessiv Unaufhörliche dieses ganze Dings – in jedem einzelnen auch Resonanzraum verändert, den zugleich kollektiven Ort, wo Sprache vor- und nachschwingt, um zu prüfen, ob das Gedachte und Gemeinte im Gesagten halbwegs angekommen ist“ (Rave 1998, S. 25).

Die an Musik orientierte Textgestaltung liegt dabei zumindest teilweise im Standpunkt des Autors begründet, dass Musik dem geschriebenen Wort in gewisser Weise überlegen ist: Musik ist schließlich in der Lage, Empfindungen und Eindrücke zum Ausdruck zu bringen, die nur höchst schwer verbalisiert werden können. Hinzu kommt, so ist Goetz überzeugt, dass ein wesentlicher Überlegenheitsaspekt von Musik in der direkten Reaktion des zuhörenden Publikums liegt. Die Arbeit des DJs gleicht demnach einer „Augenblicklichkeitskunst“ (Tillmann 2013, S. 255), bei welcher dieser aus einem scheinbar endlosen Repertoire bereits existierender Musikstücke wählen kann, um sie zu neuen Rhythmen und Klängen zusammenzufügen. Aus bereits Bekanntem entsteht etwas Neues.

Die Frage nach der richtigen Reihenfolge, in der vorhandenes Material zu verwenden ist, wird durch den Erzähler anhand der „Verknüpfungsregel“ (Rave 1998, S. 83) erläutert und besagt im Grunde nichts anderes, als dass der DJ mit der richtigen Musikauswahl beim Publikum wie gewünscht Euphorie auslösen kann. Gleichzeitig kann es mitunter vorkommen, dass mit dem falschen Sampler, dem falschen Rhythmus oder der falschen Geschwindigkeit keinerlei Stimmung beim Publikum erzeugt wird. Sollte dieser Umstand eintreten, muss der DJ sofort darauf reagieren und entsprechende Wechsel vornehmen. In diesem Sinne lässt sich Luhmanns Modell der offenen Strukturen auch auf die Musikszene im Allgemeinen und die DJ-Kultur im Besonderen übertragen.

Im Unterschied zum Techno lassen sich allerdings bestimmte Kriterien, z.B. bpm –

beats per minute –, nicht auf literarisches Schaffen übertragen. Ebenso fehlt die direkte Reaktion des Publikums, da Produktion und Rezeption beim Schreiben zwangsläufig einer zeitlichen und räumlichen Trennung unterliegen (vgl. Baßler 2002, S. 146). Doch auch wenn sich die Arbeitsweise eines DJs nicht deckungsgleich auf die eines Literaten übertragen lässt, so sieht Goetz doch einige Aspekte, welche er für das eigene Wirken übernehmen kann: „Nichtkohärenz und Nichtlinearität, Abschaffung der auktorialen Erzählung, Infragestellung von Autor- und Urheberschaft, stilistische Offenheit der Form, Prozesse der Selektion und Verdichtung, Vielstimmigkeit, Verweisstrukturen, additive bzw. prozessuale Herangehensweise etc“ (Tillmann 2013, S. 253).

Dabei muss der Literat, ähnlich wie der DJ, stets darauf achten, dass seine Materialverknüpfung nicht „pappig, klebrig, penetrant“ (*Rave* 1998, S. 138) wirkt oder zu einer „brutal und rand- und nahtlos zutextenden Textmaschine“ (*Rave* 1998, S.44) wird:

„Das Ziel soll doch [...] ein Vollgasprogramm sein, das alle Grobheiten und krassen Banaleffekte auf einer gleichen Ebene traktiert, wie die feinsten und skurrilsten Spezialisten-Spezialismen. Das ist doch die Schwierigkeit, und wenn es gelingt, eigentlich immer das Tollste, diese Gleichheits-Ebene für eigentlich sich gegenseitig rigoros ausschließende ästhetische Programme und Effekte zu finden, herzustellen, entstehen zu lassen, zu suchen, wenigstens anzustreben.“ (*Rave* 1998, S. 139)

An diesem Punkt stellt sich Goetz der Aufgabe, etwas archivieren zu wollen, „was noch nicht Diskurs ist“ (Baßler 2002, S. 145). Damit verknüpft stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem richtigen Ton einer solchen Lebensdarstellung. Diese Frage lässt der Autor seinen Ich-Erzähler teilweise beantworten, indem er dem Rave einen religiösen bzw. spirituellen Charakter zuschreibt und der passende Text in seinen Augen die Verbindung zwischen Musik, Körper und Euphorie widerspiegeln müsste: „Eine Art: Ave – Ave Maria, gratia plena. Sowas in der Art von: bene- benedictus – bist du – und gebenedeit auch unter deinen Leibern-“ (*Rave* 1998, S. 32).

In der Erzählung wird der Rave als ein „Sozialevent auf der Tanzfläche“ (*Rave* 1998, S. 180) erklärt, bei dem sich ein „technokultureller Sprechakt“ (Gropp 2006, S. 370) vollzieht. Das Kollektiv verändert die Sprache, wodurch sie zu einem neuen Sound verändert wird: Die Rede wird zur Musik und es entsteht ein Zusammenspiel aus Rhythmus, Melodie und

Text, bei dem der Vermittlungsform gegenüber der eigentlichen Mitteilung eine größere Rolle zugesprochen wird (Opel 2002, S. 88):

„Man dürfte diese Texte nicht nur rein vom Sinn her nehmen, sondern müßte sich das anders denken, nämlich betend, durch das immer wieder wiederholte Aussprechen der Worte mit dem Mund, sozusagen selbst mündlich Teil der Worte werden“ (*Rave* 1998, S. 33). Die Sprache verdrängt das Subjekt und löst den Zusammenhang zwischen ihr selbst und dem Körper auf, sie wird stattdessen selbst zum Körper, nämlich zum „Sprachkörper“ (Opel 2002, S.9): „Vom Rand her kamen die Beine und Lichter, auf Füßen, in Flashs, die Schritte und Bässe, die Flächen und das Gezischel, die Gleichungen und Funktionen einer höheren Mathematik. Er war jetzt selbst die Musik“ (*Rave* 1998, S. 19).

Die Musik erzeugt eine körperliche Reaktion, die sich auf intellektuelle Weise nicht erklären lässt. Der Mensch selbst wird durch sein Denken und Formulieren (vgl.: Opel 2002, S. 120) zu Musik, nicht aber durch das tatsächlich Gesagte (vgl. Opel 2002, S. 120).

Gedanken schreiben

Neben dem Bestreben, musikalische Charakterzüge in Prosa darzustellen, wird Goetz von dem Bedürfnis angetrieben, sein „Schreiben in Geschwindigkeit des Denkens“ (Tillmann 2013, S. 191) zu vollziehen. Auch zu diesem Zweck bricht Goetz Strukturen auf und will so dem Aufbau und Schriftbild seines Textes die körperlich spürbare Dynamik verleihen, die dem Erlebten und den Gedanken, welche in *Rave* beschrieben werden, entsprechen.

In *Rave* konstruiert der Autor an natürliche Gedankengänge angelehnte und damit nicht immer ausformulierte Sätze (Rudolph 2008, S. 168), die sich ebenso wie die Gedanken selbst in ständiger, unablässiger Bewegung befinden: Sie verharren, springen, setzen aus und setzen neu an. Dabei brechen Dialoge und innere Monologe bereits im Schriftbild deutlich durch die Verwendung des Gedankenstrichs ab (vgl. Schumacher 2003, S. 122):

„Dann sah ich, wie sie mir ihr -
Und drehte mich -
Und lauter neue Blicke. Ich lachte, weil -
Ich weiß nicht so genau -“ (*Rave* 1998, S. 18)

Dieses oben beschriebene Phänomen ist an mehreren Stellen von *Rave* nachweisbar:

„Man konnte sich heute eben auch nicht mehr einfach so hinstellen und sagen: ja, ganz toll, ich habe da ja... - aber eigentlich wiegten sich diese Gedanken mehr nur so in mir -
Und es war -
Und mir war so wie -
Und mir fiel ein, eigentlich ohne Hast, da? ich gespannt war, ob ich morgen -
usw usw -“ (*Rave* 1998, S. 27)

Abgebrochene Sätze dienen in *Rave* gleichzeitig der Erzeugung eines Realitätsgefühls beim Leser, da sie zum einen verdeutlichen, dass in der Umgebung von Musik Versuche der verbalen Kommunikation an der Lautstärke scheitern können, zum anderen weisen sie auf die Sprunghaftigkeit der Gedanken hin. Goetz wählt also die Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms³, um dem Leser die immer wieder ab- und ausschweifenden Gedankengänge seines Erzählers nahezubringen: „So ist es möglich, alternative Interpretationen von ‚Welt‘ zu konstituieren, die dazu führen können, dass eine Infragestellung der gegebenen Verhältnisse und ein Hinterfragen der eigenen Realitätsauffassung beim Rezipienten angeregt werden“ (WIEGANDT 2017, S. 28).

Darüber hinaus lässt sich der Einsatz einer solchen Textgestaltung auch auf eine gewisse Sprachlosigkeit hindeuten, da sich das Erlebte schlicht nicht in Worte fassen lässt (vgl. Baßler 2002, S. 144f). Dieser Umstand wird vom Ich-Erzähler thematisiert:

„Es gab einmal eine Zeit, wo es noch keine Worte gab, für das alles hier. Wo das einfach so passierte, und man war mittendrin, schaute zu und hatte irgendwelche Gedanken dabei, aber ohne Worte. [...]. Es war die Ohne-Worte-Zeit, wo wir uns in allen möglichen Situationen immer nur so komisch anschauten mit großen Augen, den Kopf schüttelten und fast nichts mehr sagen konnten, außer: ohne Worte -“ (*Rave* 1998, S. 253).

Durch ein solches Schriftbild wird das Bestreben des Autors deutlich, Gedanken mit Bildlichkeit so eng wie möglich zu verknüpfen, wobei die Technomusik wiederum zum Orientierungspunkt der Textgestaltung wird. Dabei kommen besonders Zitate aus Literatur und Popkultur zum Einsatz.

Auf der sprachlichen Ebene entwickelt sich eine Satzstruktur, die den Eindruck vermitteln soll, das Denken sei direkt ins Schriftliche übertragen worden (vgl. Opel 2002, S. 88). Windrich spricht hier von einem Denken, das gleichermaßen bildlich als auch kommunikativ ist (vgl. Windrich 2007, S. 86f). Auch darin findet sich ein gewisser Einfluss von Luhmann, nämlich in der Annahme, Kommunikation und Bewusstsein seien unweigerlich miteinander verknüpft (vgl. Windrich 2007, S. 225).

Sprachliche Konservierung der Gegenwart

Für Goetz gilt es, neben dem richtigen Ton auch den richtigen Zeitpunkt zu treffen, an dem die Gedanken vermittelt werden. Dies soll nach Meinung des Autors nämlich zeitnah geschehen (vgl. SCHUMACHER 2003, 133). Es geht Rainald Goetz also darum, Gedanken quasi im Moment des Gedachtwerdens zu übermitteln. Gleiches gilt für Handlungen: Die Darstellung der erlebten Geschehnisse wird – zumindest scheinbar – im Moment des Erlebens an den Leser weiter gegeben. Durch diese Art der Textmontage nimmt Goetz den Leser gewissermaßen mit auf eine Tour durch die Clubs und lässt ihn vordergründig direkt am Geschehen teilnehmen (vgl. Seiler 2006, S. 295).

In *Rave* wird dieses Vorgehen durch die häufige Verwendung des Wortes „Jetzt“ erkennbar (vgl. Schumacher 2003, S. 123ff. und ebd. S. 128ff.). Goetz selbst spricht in der Erzählung von der „Zeitgestalt des absoluten Präsens“ (*Rave* 1998, S. 261). Diese zeichnet sich im Text durch die häufige Verwendung zeitbezogener Adjektive und Adverbien aus, „wie gleich, plötzlich, gerade, eben und vor allem, jetzt“ (Rudolph 2008, S. 130). Die Dominanz des Jetzt rückt das Geschehen in den Vordergrund, der Ort der Handlung rückt dabei in den Hintergrund. Gleichzeitig löst das „zeitlose Jetzt“ (Schumacher 2003, S. 153) die konkrete Vorstellung von Zeit ab (vgl. Schumacher 2003, S. 153).

Durch die „Zeitgestalt des Präsens“ (*Rave* 1998, S. 261) platziert Goetz das Geschehen des Textes in die Gegenwart und entzieht ihm jegliche Vergangenheit (vgl. Windrich 2007, S. 100; vgl. Wicke 2011, S. 49): „Man weiß kaum mehr, daß es einen Anfang auch dieser Nacht gab, irgendwann“ (*Rave* 1998, S. 122) und an späterer Stelle heißt es: „Es gibt kein Gestern im Leben der Nacht.“ (*Rave* 1998, S. 229)

Das empfundene Fehlen eines Anfangs dieser Nächte findet sich auch im Text wieder, dessen erster Satz den Leser in folgender Art und Weise praktisch direkt ins Geschehen führt: „... - und kam mir in Zeitlupe entgegen“ (*Rave* 1998, S. 17).

Auch aus dieser Position heraus erklärt Goetz seine Ablehnung gegenüber der Bezeichnung als Beobachter. Da es ihm darum geht, „das Ganze der Gegenwart [...] zum Sprechen bringen“ (*Abfall für alle* 1999, S.

114) zu wollen, empfindet er das bloße Zuschauen als den entscheidenden Unterschied zwischen Gegenwart und Vergangenheit (vgl. Rudolph 2008, S. 176).

Goetz' Autorschaft entspricht einer Vorstellung von Autorschaft, die sich über das „AUFNEHMEN von anderem, über die permanente Erosion von außen zugleich aufbaut und zersetzt.“ (Schumacher 2003, S. 137; *Abfall für alle* 1998, S. 66) – Gegenwart kann man nicht aus der Distanz beobachten, man muss sie leben (vgl. Schumacher 2003, S. 137).

In *Abfall für alle* beschreibt Goetz die Gegenwart als „Zerstörungs- und Erschöpfungsvorgang in einem, dem man ausgeliefert ist, sich hingibt, der man dadurch WIRD. Und von da an aus ausgehend geht es immer um Vergangenheit, die Schwierigkeit, die Ferne des Vergangenen wirklich zu erkennen, zu sehen, zu verstehen. Wie es damals war.“ (*Abfall für alle* 1998, S. 93)

Wie im Abschnitt „Chronist des Augenblicks“ bereits angesprochen, wird die Darstellung der Gegenwart somit vielmehr zu einer Darstellung der Vergangenheit, da man Geschehnisse und Handlungen erst beschreiben kann, nachdem diese abgeschlossen sind oder zumindest begonnen haben. Für den Prozess der Darstellung, versetzt der Autor sich dann aber wieder zurück in die Gegenwart, die er zu beschreiben versucht (vgl. Rudolph 2008, S. 177). Remigius Bunia spricht in diesem Zusammenhang von der „realistischen Gestaltung einer quasi-fiktiven Welt“ (vgl. Bunia 2005, S. 148).

Im Falle von *Rave* liegen zwischen gelebter Gegenwart und beschriebener Gegenwart „über drei Jahre(n) der vergeblichen Versuche“ (*Rave* 1998, S. 187), denn „das kleine, schnelle, böse Ding“ (*Rave* 1998, S. 189) konnte erst fertig gestellt werden, nachdem „das Nachtlebending schließlich kaputt genug war.“ (Rudolph 2008, S. 177). Die gegenwärtige, ungefilterte und distanzierte Beschreibung der Gegenwart bezeichnet Eckhard Schumacher jedoch als unmöglich, da die schriftliche Beschreibung immer erst nachträglich erfolgen kann und zudem auch ein Eingreifen erfordert; Beobachtungen müssen semiotisch ergänzt werden (vgl. Schumacher 2001, S. 205f.; vgl. Bunia 2005, S. 137f.). Im Endeffekt entsteht somit eine eigene Wirklichkeit, die sich vom reinen Abbilden gelöst hat (vgl. Opel 2002, S.116ff.).

Realismus vs. Wirklichkeit

Es stellt sich nun die Frage, wie fiktives Erzählen überhaupt realistisch sein, und inwieweit man überhaupt von einer Wirklichkeitsbeschreibung sprechen kann, wenn es sich um die Beschreibung einer fiktiven Welt handelt (vgl. Bunia 2005, S. 135). Hier bietet sich die Luhmannsche Definition des Realismusbegriffs an, der zwischen „realer [...] und semiotischer Realität“ (Luhmann 1997, S. 218) unterscheidet. Demnach

sind Realismus und Wirklichkeit keinesfalls gleichzusetzen, vielmehr muss der Realismusbegriff als „Ähnlichkeit zwischen fiktiver und realer Welt“ (Bunia 2005, S. 134) verstanden werden.

In der Praxis bedeutet das schließlich nichts anderes, als dass Beobachtungen einer fiktiven Welt zweifelsfrei als gelungene, real erscheinende Beobachtungen betrachtet werden können. In diesem Fall können im Text gemachte Aussagen realistisch sein, auch wenn sie nicht zwangsläufig der Realität entsprechen. Andersherum können Aussagen, die sich auf reale Personen und Ereignisse beziehen, durchaus falsch sein (vgl. Bunia 2005, S. 144f). In beiden Fällen kann der Leser zu der Erkenntnis gelangen, dass die fiktive Welt durchaus äußerst realistisch wirken kann (vgl. Bunia 2005, S. 145), ohne dies tatsächlich auch zu sein.

Bezogen auf einen fiktiven Text bedeutet das also: „Realismus liegt genau dann vor, wenn ein hohes Maß an als identisch beobachtbarer Beschreibung zwischen fiktiver und realer Welt besteht. Das heißt, dass die in einem literarischen Text vorfindbaren Formen und ihr so vorgestellter Gebrauch auch in der realen Welt anwendbar sind“ (Bunia 2005, S. 141). Ob und inwieweit die zutrifft, entscheidet letztlich der Leser, indem er den Text mit eigenen Erfahrungen abgleicht und somit selbst entscheidet, was er als Realität akzeptiert. Jeder Leser bildet so gesehen ein eigenes psychisches System, das dem Text eine individuelle Prüfung, Luhmann spricht von „Konsistenzprüfungen“ (Luhmann 1997, S. 102), unterzieht. Folgerichtig können diese Konsistenzen keinen allgemeingültigen Vorgaben unterliegen, woraus sich letztlich eine Realitätsvielfalt ergibt (vgl. Bunia 2005, S. 140f).

Jeder Leser verleiht dem Begriff Realität somit eine neue, eigene Ausrichtung. Dieser Prozess wird vom Autor nicht nur bewusst toleriert, sondern ist auch erwünscht. Ähnlich wie ein DJ liefert der Autor seinem Publikum Samples, die individuell interpretiert, wiedererkannt und nachvollzogen werden können. Der Leser findet sich in diesen Samples wieder, er lebt sie gewissermaßen. Auch darin spiegelt sich deutlich das Prinzip der offenen Strukturen wider: Jeder Leser entscheidet für sich, was im Text der eigenen Realität am nächsten kommt. Auch dies ist ein Grund für den Umstand, der bedingt, dass es für den Begriff der Realität keine allgemeingültige Definition geben kann.

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass praktisch alle Beobachtungen einer fiktiven Welt als Beobachtungen der realen Welt verstanden werden können (vgl. *Abfall für alle*, S. 655). Goetz spricht in diesem Zusammenhang von einem „Ultrarealismus“ (*Abfall für alle*, S. 655).

Das besondere Verhältnis seiner Texte zur Realität beschreibt Goetz mit folgenden Worten: „Bei mir stimmen die Details immer extra genau NICHT, damit das Echte als Ganzes besser stimmt“ (*Abfall für alle* 1998, S. 495). Somit handelt es sich auch bei *Rave* keineswegs um eine Abbildung der

Wirklichkeit, stattdessen sollte nach Meinung des Autors die Gestaltung seiner Realität unter Beachtung des folgenden Hinweises verstanden werden: „alle hier auftretenden Personen, alle Schauplätze und Geschehnisse sind echt, alles hier Erzählte ist wirklich passiert, aber was sich in Wirklichkeit in echt zugetragen hat, kann ich nicht sagen. Ich kann nur berichten, wie es gewirkt hat, auf mich“ (*Abfall für alle* 1998, S. 685).

Markus Tillmann attestiert Goetz bei allen seinen Texten ein Bestreben um „eine gewisse, sinnliche Plausibilität“ (Tillmann 2013, S. 208), mit der er seine subjektiven Erfahrungen auf adäquate Weise beschreiben kann. „Ich hatte mir das machbar vorgestellt, einen Realismus abstrakterer Art, der seine eigene Plausibilität für sich haben würde. Wo man beim Lesen sagen würde, ja, stimmt, so fühlt sich das manchmal an, im Denken“ (Goetz: *Dekonspiratione*, S. 138 zit. n. Tillmann 2013, S. 208).

Schlussbetrachtung

Die technoide Textgestaltung in Rainald Goetz' Erzählung *Rave* verfolgt vorrangig das Ziel, eine lebendige Art des literarischen Schreibens zu entwickeln, die mit Charakteristika der Techno-Musik das Hier und Jetzt in den Fokus rückt. Die Faszination für das alltägliche, gegenwärtige Leben begründet sich dabei durch den Wunsch, den Moment möglichst bewusst zu erleben. Bezogen auf das Erfahren eines Ravers bedeutet dies, dass das Publikum die Musik ungefiltert auf sich wirken lässt und sie sogar körperlich in sich aufnimmt. Folglich werden die dadurch aufkommenden Emotionen und Gedanken ebenso ungefiltert – in Form von Bewegung – ausgedrückt. Der Körper fungiert somit als Sprachrohr sowohl für Emotionen als auch Gedanken.

Zwischen Absender und Adressat, oder, um den Begriff terminologisch an die Techno-Szene anzulehnen, zwischen DJ und Publikum, entsteht also eine beinahe gleichzeitige Interaktion, die Goetz auf sprachlicher Ebene durch die häufige Verwendung des Präsens zu erfassen versucht und für sein Publikum, seine Leser, darstellen will.

Nicht zu vergessen ist auch das in den Vordergrund rückende Bestreben des Autors, die gefühlte Euphorie, die ein Rave auslöst, dauerhaft aufrechtzuerhalten. Im Text drückt sich dies durch zahlreiche Wiederholungen aus: So wie der Raver seine Besuche in den Clubs wiederholt, so wiederholt der Autor die Beschreibungen von Situationen und Erfahrungen.

Ausgehend vom Wunsch seines Ich-Erzählers, die Sprache von ihrer Mitteilungsabsicht zu befreien, entwirft Goetz ein Schriftbild, das sich durch Sprünge und Negationen auszeichnet. Der Autor zeigt hier sein Bestreben, Zusammenhänge aufzubrechen und jedem Leser die Möglichkeit zu

gewähren, die beschriebenen Situationen mit eigenen Erlebnissen zu ergänzen und sich somit eine individuelle Realitäts-Darstellung zu erschaffen.

Trotz unverkennbarer autobiographischer Bezüge verzichtet Goetz in seinem Text auf jegliche Wertung. Stattdessen verfolgt er das Ziel, den Text für sich sprechen zu lassen. Der Autor agiert vielmehr als Beobachter, der einen Bericht über eine erlebte Realität liefert, ohne dabei einen Anspruch auf die Wahrheit zu erheben. Für Goetz ergibt sich daraus kein Widerspruch zwischen Wahrheit und Wirklichkeit. Im Gegenteil liegt die Schlussfolgerung nahe, dass Goetz die Ansicht vertritt, eine allgemeingültige und realitätsgetreue Darstellung der Wirklichkeit sei gar nicht umsetzbar.

Die Textgestaltung von *Rave* mag auf den ersten Blick minimalistisch wirken. Tatsächlich orientiert sie sich einerseits an den Klängen und dem Rhythmus von Techno-Musik, indem es dem Leser überlassen wird, die teils abgebrochenen Dialoge und Gedankengänge selbst zu ergänzen. Andererseits impliziert die Erzählung *Rave* die Systemtheorie Niklas Luhmanns und seine Vorstellung über die Existenz des Menschen in der postmodernen Zeit, weil die agierenden Figuren ihre Identitäten in mehrere Selbsts zerlegen, um der Mehrheit sozialer Kontexte und unterschiedlicher Ansprüche gerecht zu werden (vgl. Luhmann 1994, S. 193)

Goetz beschränkt sich auf eine Darstellung verschiedener Szenen, von denen ausgegangen wird, dass der Leser sich auf eigenen Erfahrungen basierend in diese hineinversetzen bzw. sie nachvollziehen kann. Dies eröffnet die Möglichkeit zur Identifikation.

Literaturverzeichnis

Primärtexte:

Goetz, Rainald: *Rave*. Erzählung. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.

Goetz Rainald: *Abfall für alle*. Roman eines Jahres. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Sekundärtexte:

Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuesten Archivisten*. C.H. Beck, München 2002.

Bonz, Jochen: Punk als Medium der Entäußerung in Rainald Goetz' früher Prosa. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* Heft 190/Rainald Goetz/März 2011. Richard Boorberg Verlag, München 2011; S. 4-16.

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*. Heft 139. September 2005/Jahrgang 35. J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2005; S. 134-152.

Frank, Dirk: „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: Grabienski/Hubert/Thon [Hrsg.]: *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. De Gruyter, Berlin/Boston 2011; S. 27-51.

Gropp, Petra: *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. transcript Verlag, Bielefeld 2006.

Hägele, Christoph: *Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke*. Studienverlag, Innsbruck 2010.

Hecken, Thomas, Kleiner, Marcus und André Menke: *Popliteratur Eine Einführung*. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2015.

Hugendick, David: Rainald Goetz – Der Weltabschreiber. In: *Zeit Online* (veröffentlicht am 08. Juli 2015; letzter Zugriff 25. März 2019: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-07/rainald-goetz-buechner-preis-wuerdigung>)

- Kreknin, Innokentij: Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz. In: Grabienski/Huber/Thon [Hrsg.]: Poetik der Oberfläche. Die Deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. De Gruyter, Berlin/Boston 2011, S. 143-164.
- Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottman und Alban Nikolai Herbst. De Gruyter, Berlin/Boston 2014 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 206).
- Ludwig, Heinz Arnold (Hg.): Text & Kritik. Heft 190, Reinhold Goetz, München 2011.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 14. Aufl. Suhrkamp, Berlin 2010.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Opladen (= Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 333), 5. Aufl. Springer, Wiesbaden 2017.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bde. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997.
- Luhmann, Niklas: Copierte Existenz und Karriere. Zur Herstellung von Individualität. In: Beck, Ulrich/ Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hrsg.): Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, erste Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 191-200.
- Opel, Anna: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane. Aisthesis, Bielefeld 2002.
- Rudolph, Thorsten: Irre/wirr: Goetz. Vom ästhetischen Terror zur systemischen Utopie. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn/München 2008.
- Seiler, Sascha: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006.

- Schumacher, Eckhard: „Adapted from a true story“. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' *Heute Morgen*. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur Heft 190/Rainald Goetz/März 2011. Richard Boorberg Verlag, München 2011; S. 77-88.
- Schumacher, Eckhard: Gerade. Eben. Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, Kapitel 3, S. 111-154.
- Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. transcript, Bielefeld 2013.
- Wagner-Egelhaaf, Martina [Hrsg.]: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013; Einleitung S. 7-21.
- Wicke, Andreas: „Brüllaut, hyperklar“. Rainald Goetz' Techno-Erzählung *Rave*. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur Heft 190/Rainald Goetz/März 2011. Richard Boorberg Verlag, München 2011; S. 41-51.
- Wiegant, Markus: Chronisten der Zwischenwelten Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft. Universitätsverlag Winter. Heidelberg, 2017.
- Windrich, Johannes: TechnoTheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn/München 2007.

¹¹ Rudolph selbst erwähnt, dass der Begriff von Buchwald stammt, nennt aber nicht die Originalquelle, weshalb hier nur auf den Text von Rudolph verwiesen wird.

² Erwähnenswert gilt Goetz nicht als Beobachter der Techno-Musik, sondern nimmt an der House- und Technoszene der 90Jahre teil (vgl. Hecken 2015, S. 91).

³ Bei dieser Erzähltechnik, die oft synonym mit der des inneren Monologs verwendet wird, werden z.B. grammatikalische Regeln außer Acht gelassen. Der Protagonist gibt unterschiedliche und nicht zwingend logisch zusammenhängende Gedankengänge und Bewusstseinsinhalte in zumindest scheinbarer Unordnung wieder. Das wohl bekannteste Werk der Weltliteratur, in dem diese Erzähltechnik eine prominente Rolle spielt, ist *Ulyssus* von James Joyce.