

13. Bildschirmpoetik in der Blogosphäre 2000: Rainald Goetz' ästhetische Steigerungen des Alltags

-----⁵³⁰

Medienbewusstheit wird populär

Wenn Ernst Jünger – dem Rainald Goetz in einigen Punkten nahesteht – 1943 davon schreibt, dass die akzelerierte Wahrnehmungsgeschwindigkeit den Tagebuchcharakter der Literatur gestärkt habe,⁵³¹ gilt das umso mehr im Horizont der seit 1900 entwickelten Speicher- und Übertragungsmedien sowie ihrer späteren digitalen Revolutionierung.

Vielleicht noch nicht mit Holleriths Lochkarte, aber spätestens mit den Übergängen von der analogen zur digitalen Epoche um 1950 werden die hellsichtigeren unter den Herzenstagebuchschreibern die Provokation begriffen haben. Die Literatur hat längst ihre Ahnungen und beschäftigt sich mit ihrem semiotischen Status: Christian Morgensterns *Fisches Nachtgesang* (1900) kommt mit einem binären Zeichensystem von Strichen und Bögen aus, um sowohl Bild als auch Eindruck des Fisches zu geben, die Dadaisten zerlegen und rekombinieren Laute, Bilder oder Dinge, machen sich das Arbiträre von Zeichen zunutze und heben es hervor. Und auch kein Zufall ist, dass Arno Schmidts Hauptfigur in *Zettels Traum* Daniel Pagenstecher heißt, der lustvoll seine Einschläge auf das Papier in der Schreibmaschinenseite beschreibt. Und im Prozessieren seines gigantischen Innen- und Außenspeichers eines Sommertag-/nachtraumes spricht Schmidt ganz folgerichtig immer wieder Joyces *Finnegans Wake* an – wo im mokanten Ton das semiotische Problem von Zeitformulierung auf Papier umschrieben wird: „to=introduce a notion of time [üpon à plane (?) sù ” façade’] by püunct!

530 Arno Schmidt: *Gelehrtenrepublik*, S. 251.

531 Ernst Jünger: *Strahlungen*, Vorwort (S. 11); umgekehrt gilt das gleiche bzw. gibt Jünger als Beobachtung, es ziehe „sich ein literarischer Faden durch das Labyrinth der Tagebücher“ (ebd., S. 12).

Ingh oles (sic) in iSpace?!⁵³² So besteht Joyce auf der Ineffabilität des Ästhetischen bei der Darstellung von Zeit und Raum – und zweifellos auf dem Eigenwert des gelebten Tages, wenn er denn romanfähig ist. Dies betrifft auch die prozedurale Ebene, insofern die Erzählvorgänge und das Schreiben als technisch-materiales Ereignis ausdrücklich angesprochen werden. Solche Reflexion der eigenen Medialität kennzeichnet seit 1900 jene Literatur, die mehr will als nur darstellen oder unterhalten.

Doppelt wird damit realisiert, dass Sprache aus arbiträr-unzuverlässigen Zeichen besteht – sie kann im Extremfall zur technischen Geste werden. Einige Jahre nach Konrad Zuses Entwicklung des Computers wird das mechanische Schreiben auch in den frühen Erzählungen Arno Schmidts zur Norm: „<Gute Arbeit!>: Das war's. Aber ohne das Geschrei-Zeichen noch.) Tippen 1, 2, 3, 4. Leertaste. 1, 2, 3, 4, 5, 6.“ – so heißt es lakonisch in *Kundisches Geschirr*.⁵³³ Dass geschrieben werden muss unter allen Umständen, ist der Imperativ, der spätestens seit Rilkes Stadtneurotiker Malte Laurids Brigge und den genannten Buribunken durch die Literatur geht – die Maschine drängt auch Poesie und Tagebüchern ihren Einfluss auf.

Diese grundlegende Einsicht einer Medientheorie der Literatur ist auch für die neue Gattung der Weblogs zu prüfen, die seit 1995 Konjunktur hat. Einmal abgesehen davon, dass historisch weit entfernte Tagebücher mittlerweile ebenfalls (und bisweilen in täglicher Lieferung) im Netz einzusehen sind,⁵³⁴ gibt es eine tägliche wachsende Anzahl von veränderlichen Blogs mit mehr oder weniger kurzer Lebensdauer und Update-Frequenz. Privatheit wird hier an der genauen Grenze zur Öffentlichkeit verhandelt – auch wenn diese bei den allermeisten Blogs auf einen kleinen Rezipientenkreis beschränkt bleibt und diese oft nur kurzfristig existieren, haben sie doch eine theoretisch weltweite Dimension. Dieses Versprechen offenbart aber längst seine Kehrseite. Denn wenn der Begriff ‚Log‘ seit dem 15. Jahrhundert

532 James Joyce: *Finnegans Wake* (1939, S. 124) – womöglich ist das Buch bei anspruchsvollen Computerprogrammierern beliebter als unter Literaturwissenschaftlern.

533 Arno Schmidt: *Kundisches Geschirr*, 1962, S. 395.

534 Etwa Samuel Pepys Tagebuchnotizen mit fortlaufenden Eintragungen unter <http://www.diary.com/>.

eine quantifizierende Bedeutung hat, insofern damit ein Holzblock gemeint ist, der in Kombination mit einer Leine zur Geschwindigkeitsmessung eines Schiffes eingesetzt wurde,⁵³⁵ gilt in Zeiten von Big Data die schiere Quantität von ‚clicks‘ und ‚likes‘ als Gradmesser für Berühmtheit und Geltungsansprüche. Mehr noch zeigen sich nach den ersten Jahren der Netzeuphorie deutliche Ernüchterungserscheinungen, sogar skeptische Einwürfe gegen die Datenverstreuerung, die sich in richtiger Kombination von allsichtigen Maschinen und Programmierern auch zu ganz anderen Zwecken nutzen lassen. Werbliche Aspekte stellen noch die harmloseren Absichten dar, Normierungsbestrebungen hingegen, die Abweichungen registrieren und vielleicht justiziabel machen, können auch zur Sache von Gesundheits- und Nachrichtendiensten werden. Die ubiquitäre Aufforderung zu Transparenz, einem Zentralbegriff der Gegenwartsbeschreibungen, kann sich vom demokratischen Traum zum diktatorischen Albtraum wandeln, der mit großem Machtanspruch Strukturen auflöst und neue schafft – all dies unter der Bedingung, dass sich mit effizienteren Medien offener Subjekte besser ausforschen lassen und mit neu gewonnenen Mittelwerten auch neue Normen bilden lassen, die zur Richtschnur für Beurteilungen oder Diskriminierungen jeder Art werden können. Manfred Schneider hat mit diesem Blick die lange Geschichte des Transparenztraums geschrieben, der kirchlich-theologisch, politisch oder psychologisch den opaken Widerstand des Subjekts durchdringen will und im Bestreben, Undurchdringlichkeit durch lauter Information zu ersetzen, selbst totalitär werden kann.⁵³⁶ Während nun papierne Tagebücher als Nischenprodukt gelten, die possierlich, im besten Falle noch leicht subversiv sind, spielen die digitalen eine Schlüsselrolle, fasst man diese Praxis der Selbstaufzeichnung weit genug – insofern sie sich eben mit allen Mitteln des Selftrackings dann auch jenseits der Verbalisierung oder Erzählung fortsetzt. Dabei ist zunächst der Schritt vom euphorischen zum kritischen Blogging mit zwei Diarien von Rainald Goetz anzusprechen.

Die im Horizont der neuen Medien öfter gestellte Frage, ob Tagebücher noch zeitgemäß seien,⁵³⁷ ist nicht nur theoretisch (wie von vielen Apologeten

535 Zur Etymologie vgl. Nowak 2008, S. 53.

536 Vgl. Manfred Schneider: *Transparenztraum* (2013).

537 Beispielsweise Walter Höllerer: *Rückschau und Voraussicht* (1997).

der digitalen Schrift), sondern ganz praktisch eindrucksvoll beantwortet worden durch Rainald Goetz' *Abfall für alle*, mit dem er 1998/99 der Fangemeinde und Weltöffentlichkeit seine Notizen täglich auf einer Website zugänglich machte. Dieser Blog, der als ambitioniertes diarisches Pilotprojekt in der digitalen Welt gelten kann, spielt im Titel auf Lichtenbergs ganz unsystematische *Sudelbücher* und dessen Empfehlung an, die ‚Schmierbuch-Methode‘ zu verfolgen.⁵³⁸ Dieses Selbstverständnis lässt sich aber auch ohne allzu viel Umwege auf Goetz' Begriff von Pop beziehen. Wissenschaftlicher Anspruch in der vorsystematischen, sammelnden Recherche, bei der die Aufmerksamkeit auch auf das Zufällige, Randständige gerichtet ist mit der Hoffnung, im Kleinsten etwas Beachtliches zu finden, das vielleicht theoretische Horizonte eröffnet – das ist die Hoffnung der Serendipität, auf die auch Goetz vertraut und mit der er Andy Warhols Credo der Pop Art neu grundiert. Denn auch dessen Kampfruf des ‚Everything is pretty‘, den er in der Praxis des Tape-Recordings und Films umsetzte,⁵³⁹ ist für Goetz im Aufschreiben des Alltäglichen wertvoll. Als ausgebildeter Mediziner ist er mit dem Archivieren in Speichersystemen vertraut (wie sein antipsychiatrischer Roman *Irre* von 1983 zeigt), und mit 1989 hat Goetz bereits einen dreibändigen ‚Roman‘ eines Jahres vorgelegt, der nichts als Nachrichten-, Schlagzeilen und Bildakkumulationen enthält, welche freilich in vorführender, kritischer Absicht montiert werden.

Dabei werden sprachliche Fertigteile durchgespielt, wobei sich der organisierende Autor teilweise selbst außer Kraft setzt und Sprache sprechen lässt, sie durchformalisiert und mit Ziffern versieht bzw. in Listentechnik typografisch organisiert.⁵⁴⁰ Das schreibende Selbst setzt sich diesen Sprachteilen gegenüber, konfrontiert sie mit Datums- und Uhrzeitangaben und versucht, sich in ein neues Verhältnis zu ihnen zu bringen. Darin liegt denn auch der ästhetische Gewinn des V-Effektes, der Fremdsein einerseits

538 Vgl. Lichtenberg F 1219; S. 639.

539 Andy Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol*, 1977, S. 94 f. Neuere Akzente zum Begriff populärer Kunst finden sich bei Hecken u.a. 2015; Köhnen 2016.

540 Zur Listentechnik als Archivpoetik des neueren deutschsprachigen Popromans vgl. Baßler 2002 – insofern die Schreibenden alles archivieren, was ihnen unterkommt, um aus diesem Material einen je eigenen, ironisch geprägten Stil zu gewinnen.

dokumentiert, andererseits kultiviert – dies lässt sich an den beiden Internettagebüchern *Abfall für alle* (1998/99) und *Klage* (2007/8) mit Blick auf die Schreibstrategien sowie permanenten Medienreflexionen zeigen. Gestützt wird das Verfahren durch Strategien des Sampling und Remixing, das ein Performance-Programm ist, welches sich nun als DJ-Culture des „Komponieren[s] neuer Stücke anhand vorhandener Platten“ entwickelt.⁵⁴¹ Und zukunftssträchtig ist dies auch – aus heutiger Sicht – für die Literaturproduktion geworden.

Spannend und anspruchsvoll ist die Gratwanderung, die Goetz zwischen eingewohnter Buchsozialisation und Neugier auf das neueste Medium unternimmt. So werden etliche Reflexionen über Lese-, Schreib- und Veröffentlichungsgeschwindigkeiten und damit über das neue Schreibinstrument als „dauernd laufende Entwurfs-Auswurfsmaschine“ angestellt.⁵⁴² Dies entspricht der ebenfalls provisorischen, fragmentarischen Tagebuchform als Erzählbedingung – wobei sich Goetz' Herkunft aus der literarischen Welt insofern zeigt, als er im Vergleich zu nicht-literarischen (und vor allem: gegenwärtigen) Blogs vergleichsweise längere narrative Zusammenhänge aufbaut. Ferner gilt das für seine reflexiven Passagen, die auch dichtungsllogische Überlegungen und systemtheoretische Reflexionen umfassen.

Zwar ist dieses Tagerzählen nicht interaktiv verfasst. Innovativ ist es aber im Bewusstsein einer neuen, instantanen Öffentlichkeit und eines Bildschirms als Schreibpartner. Dies entspricht einer öfter wiedergegebenen Erfahrung früherer Internet-Schreibprojekte. So heißt es bei Sven Naters, dem Mitherausgeber des *the buch*-Projektes von 1999:

„Online schreiben, schnell, schnell. War nicht von Anfang an allen klar, als die Zeit im Netz noch teuer war. [...] Emails sind Geständnisse an die Maschinen, in ihren neuen Raum. Von vielen, denen ich maile, kenne ich noch nicht einmal die Stimme. Aber eine eigene Stimme denke ich mir, lese ich ihre Antworten. [...] Ich erfinde neue Geheimnisse. Das Blinken des Cursors am Ende eines Satzes beruhigt mich. Beim Schreiben hat man nichts zu verlieren. Beim Wieder-Lesen schon. Es ist so, als gingen die ausgesprochenen Geheimnisse der Antwortenden auf mich über. Speichern.“⁵⁴³

541 So der mit Goetz befreundete DJ Westbam (1997, S. 24); aus Beobachterperspektive hat Ulf Poschardt (1997) das entsprechende Programm des Mixing und Sampling in der DJ-Culture dargestellt.

542 Goetz: *Abfall für alle*, S. 103.

543 Tom Kummer: *The buch*, S. 113.

Das Graphische wird gerade in den Anfangsjahren digitalen Schreibens sensibel wahrgenommen. Goetz sieht im Bildschirm ein „Erinnerungsfenster“ oder ein „Textlichtding“, das bei Ankunft der Buchstaben frenetisch gefeiert wird. Sein Leuchten beschreibt Goetz – ähnlich wie Vilém Flusser dessen Magie dargestellt hat⁵⁴⁴ – als eine Art Lagerfeuer, ein bannendes, Kommunikation und Produktion forderndes Element. Das blaue Windows-Fenster geht auf wie eine Morgensonne, „Leute, das sind Glücksmomente, Wahnsinn“, ruft der Autor den Lesern zu. Windows bedeutet für Goetz das „Fenster zur Welt“, das den Blick auf ein rechteckiges Feld lenkt, um ihn dann zu zerstreuen. Daraus ergibt sich ein Schreibrezept:

„Immer geht es darum, den naturellmäßig zu verhakten, verbohrt, auch zu konzentrierten Blick zu DEZENTRIEREN, zu öffnen, den in ihm angelegten Krampf zu lösen, Panik und Druck rauszunehmen, alle äußeren Pflichten, Zusagen und Pläne abzusagen, um dann endlich, von allem befreit, im Freien die Zeit ihre Arbeit in einem tun lassen zu können“.⁵⁴⁵

Die Verfremdungsstrategien der klassischen Moderne zeigen ihre Nachwirkungen. Dazu passt die Vorstellung eines unabschließbaren Schreibens als *acte gratuit*, bei dem man am Bildschirm stolz auf das Geschaffte starrt – welches wiederum die Fortsetzung der Erzählbarkeit fordert in einer Schrift, die sogar eine „Lebensformmöglichkeit“ darstellt. So ist es „das Fluidum der computerisierten Textgestalt“, welches das Internettagebuch zum Sprechen bringt. Zunächst ist dies auf die Buchstaben bezogen, die etwas Körperhaftes bekommen und mit deren typografischer Gestaltung immer wieder gespielt wird, manchmal in einem schlafwandlerischen Zustand: „Im Konzentratschlaf eben sah ich wieder Bildschirmtext, tilgte Buchstaben vom Wortende her, neuer Sinn entstand.“ Dasselbe gilt für den bewussten Einsatz von Leerzeilen oder unbeschriebener, reiner Bildschirmfläche, auf der die Wörter wie Lichtpunkte tanzen, um dann auf der Retina als Nachbild zu leuchten.⁵⁴⁶

Erzählerisches Ziel ist es, das gewohnte Wahrnehmungskontinuum aufzulösen, wobei der Autor als Chance sieht, sich selbst insgesamt zu dezentrieren. Die Strategie der Verzifferung, mit der Goetz seinen Notaten durch

544 Vgl. Vilém Flusser: *Die Schrift*, S. 69 ff.

545 Goetz: *Abfall für alle*, S. 151, S. 373, S. 250, S. 232, S. 353 f.

546 Goetz: *Abfall für alle*, S. 251, S. 277, S. 315, S. 318, S. 497.

Uhrzeit-, Wochen- und Monatsangaben im minutiösen Protokoll ein Gerüst verleiht, unterstützt diese Objektivierung. Goetz bezeichnet sich in dieser Hinsicht als „Chronist des Augenblicks“, was er sogleich – wie an vielen anderen Stellen – mit Datum und Uhrzeit versieht. So schreibt man Sylvester 1998 in Berlin, es ist 11.12.41 Uhr, und der Aufschreibegestus wird auch gleich erklärt: „Ich wollte mal einen Tag lang hier nur Zeitziffern notieren, einfach so, jedesmal wenn ich auf die Uhr schaue, weil das so schön aussieht, nur diese Ziffern, die so viel bedeuten.“⁵⁴⁷

Insofern um 1900 der Lettrismus den geschriebenen Buchstaben zum Gegenstand ästhetischer Anschauung erhob, kann Goetz an diese Tradition der Zeichenbewusstheit anknüpfen – doch steht er auch den zeitgenössischen Intentionen des japanischen Datumsmalers On Kawara nahe: Dort wird die Zeitziffer magisiert, nur noch im Hintergrund lässt sie das jeweilige individuelle und auch politische Ereignis durchschimmern.

On Kawaras *Date paintings*

Am 4. Januar 1966 beginnt On Kawara seine langjährige Serie von Datum Bildern, die nichts weiter zeigen als jeweils ein stilisiertes Engramm des Tages, welches mit weißer Acrylfarbe auf meist dunkelfarbiger Leinwand in Rechteckbildern unterschiedlicher Größe (vom Kleinbild bis zum 155 x 226 cm großen Tafelbild) in Sans-Serif-Schrift aufgetragen wird. Dort wird gezählt und (verschwiegen) erzählt; das Datum wird in Ziffern, der Monat aber in der Sprache desjenigen Landes geschrieben (oder in Esperanto verfasst in den Ländern, die keine lateinische Schrift benutzen), wo sich On Kawara gerade aufhält. Nach Abschluss des Bildes bewahrt der Künstler dieses zusammen mit einer tagesfrischen Zeitungsmeldung in einem 5cm tiefen Pappkarton auf – die Tagesdaten sind also auch stapelbar und nehmen messbaren Raum ein, weswegen das daraus entstehende Archiv nicht digital und also infinitesimal winzig ist, sondern durchaus fassbare Ausmaße hat. Man kann zweifellos in der geographischen Verstreuung einen Reflex des Globalen sehen und in der datenmäßigen Bandbreite, die auf Dauer erzeugt wird, „Spuren objektiver Zeitstrukturen“ finden.⁵⁴⁸ Doch

547 Goetz: *Abfall für alle*, S. 833.

548 Karin Hennig: *On Kawara*, 1997, S. 3.

stellt der Schreibende dem Fluss der Zeit auch den übergeordneten, wenn nicht erhabenen Zusammenhang der Ziffer entgegen. Die Teilhabe an gesellschafts- und weltweiten Tagesnotizen wird mit individuellen Handlungen verbunden, zeigt aber auch die Kluft zwischen ihnen: Allgemeine Äußerungen wie „I am not going to commit suicide“ stehen der Objektivität der Zeitungsausschnitte entgegen. Es erwächst hieraus ein Zeugnis des Tages, das in einem abstrakten Stillleben fixiert wird, andererseits im Blick des (Künstler-) Betrachters sich notwendig immer weiter von dessen Gegenwart entfernt. Begleitend verfasst On Kawara dann kleinere Textsparten wie „I read“, „I went“ oder „I met“, ebenfalls datenmäßige Erfassungen eines Tages nahe an der Sprache der Statistik; auch sendet er zeitweise täglich zwei Postkarten mit lapidaren Ein-Satzprotokollen.

Insofern geht der Künstler über die erste oberflächliche Assoziation hinaus, dass seine Malerei auf die Fertigteil- und Reduplikationstechniken der zeitgenössischen Pop Art oder auf die Minimal Art zu reduzieren sei. Mit den Datumbildern wird die Opposition von Stillstand und Zeitfluss reflektiert, auch recht deutlich die Inkommensurabilität der arbiträren Bezifferung des Tages, mithin das Paradoxale von „generativen Prinzipien wie Suchen und Finden, Ordnung und Unordnung, Zufall und Notwendigkeit, das Ähnliche und das Verschiedene“.⁵⁴⁹ On Kawara hat seine Datumbilder jahrelang nicht verkauft, um genau diese Effekte spüren zu können. Darin erweist sich der übersubjektive Anspruch der Ziffer, in deren Reihe sich der einzelne einschreiben kann – um sich der Dialektik von Vergänglichkeit und Unendlichkeit, letztendlich deren Undenkbarkeit zu versichern und im bloßen Akt des Aufschreibens eine sinnliche Andeutung dessen zu geben.

Zweifellos spielt der traditionelle japanische Denkhorizont in diese Ästhetik der Ziffer hinein, sowohl im Bedürfnis, die Dinge zur Ruhe zu bringen, wie auch in der Priorität der allgemeinen Ordnung vor dem Subjektiven.⁵⁵⁰ Insofern On Kawara aber gerade westliche Kulturen, ihr teleologisches Denken und ihre Individualkulturen aufsucht, bauen seine Datumbilder eben diese gegensätzlichen Auffassungen spannungsvoll auf. Nicht nur beschäftigte dieses Thema den 2014 verstorbenen Künstler fast

549 Jean-Christophe Ammann: *Bild und Zeit*, 1993, S. 306.

550 Jean-Christophe Ammann (1993), S. 309.

fünfzig Jahre ausschließlich, vielmehr wird das Verfahren auch von manchem heutigen Blogger als vorbildlich benannt.

Ziffern- und Sprachmaterial als Verfahren: Goetz und der ausgestellte Signifikant

Goetz ist ebenso wenig einfach Chronist, sondern versucht sich auch als Synchronist – um damit einmal mehr die unmögliche Kongruenz von Ereignis und Niederschrift zu erweisen. So listet er zum Jahresende 1998 einen Countdown:

2222.24
 2222.36
 2222.43
 2222.50
 2222.51
 2223.07
 2223.16
 2223.17
 2223.35⁵⁵¹

Poetisch wird damit der für das Blogschreiben konstitutive Aktualitäts- bzw. Real-Time-Effekt angestrebt. Allerdings zeigen die ungleichmäßigen Zeitintervalle auch den subjektiven Faktor beim Aufschreiben und machen diesen zwischen den Ziffern als Widerstand sichtbar; an anderen Stellen vergehen Minuten oder Stunden ohne Textzusatz bis zur nächsten Zeitziffer. Und so schwanken die Zeitangaben in ihrer Erscheinung: Einerseits verdanken sie sich der freudigen Mitschrift durch den Zeitgenossen, andererseits spreizen sich die Leerräume dazwischen auf – dem Leser ist es überlassen, ob sie ein abgrundtiefes, vielleicht verzweifeltes Gähnen oder eine genussvolle Poetik darstellen.⁵⁵²

Homolog zu seiner Ziffernfolge inszeniert Goetz Wortlisten, die weite Assoziationshorizonte eröffnen mit Namen, Stimmen, Inschriften oder

551 Goetz: *Abfall für alle*, S. 836.

552 So etwa die Poetik des Zwischenraums bei Peter Handke – zumal in der ausgestellten Semiotik seiner früheren Texte vom *Kaspar* über die *Angst des Tormanns beim Elfmeter* bis zur späteren *Lehre der Sainte-Victoire* –, die das

verbalen ready-mades im Auf- und Abschreiben von Begriffen. Solche Gedichte entwerfen ihre Poetologie gleich mit:

Die Institutionen.
 Der Geisteszustand.
 Stimulantien.
 Welche Realität.
 Welche Medien.
 Welches Leben.
 Externe Position.
 Beweglichkeit.
 Vision vom Ganzen.
 Verlorenheit ans Detail.
 Permanente Oszillation.
 Alle Orte.
 Welches Menschenbild.
 Welche Erfahrungen.
 Du mußt dein Leben ändern.
 Hartnäckigkeit.
 Enttäuschungsresistenz.
 Die Individualkonstitution.
 Let the motherfucker ROCK.
 PRAXIS.⁵⁵³

Im Rahmen der sprachlichen Möglichkeiten wird hier parallele Informationsverarbeitung betrieben bzw. werden auf komprimiertem Raum unterschiedlichste Diskurse berücksichtigt. Im Stil von Herders subjektiver Natursuche wird eine Assoziationsliste von Stichworten aufgeboten, die aber zu keiner Narration mehr verbunden sind – auch wenn die Leerstellen den Rezipienten dazu animieren mögen. Die Satzhierarchie wird aufgelöst

Denken und Wahrnehmen zur umfassenden Ästhetik und sogar zur Lebensform macht. Eine technisch-humoristische Variante hingegen findet sich bei Christian Morgenstern, dessen *Lattenzaun*-Gedicht aus den 1900 erschienenen *Galgenliedern* gerade die eigensinnigen, widerständigen Leerräume zwischen den Holzlatten aktiviert.

553 Goetz: *Abfall für alle*, S. 131 f.

und bietet im *cut-up*-Verfahren beliebig viele Schnittstellen. Das Rilke-Zitat aus dem *Panther*-Gedicht erscheint gleichrangig neben Pop-Jargon und systemtheoretischer sowie existenzphilosophischer Begrifflichkeit – gelistet sind damit vielmehr Anstößigkeiten und Anlässlichkeiten, deren fast meditativer Rhythmus durch die schnelle Zeilenschaltung der Return-Taste getaktet ist. Alltagsversatzstücke werden gegen die Höhenkammkunst aufgeboten, um deren Bastionen zu schleifen – die Geste des *culture jamming* zeigt Goetz' Anleihen bei der Pop-Ästhetik. Nicht mehr vollständige Sätze bilden die Essenz der Erzählung, sondern einzelne Wörter, die als optisches Erlebnis funktionieren und die Bildschirmfläche um sich herum aktivieren, eindrücklicher noch als das Papierweiß des später gedruckten Tagebuches. Durch dieses Vorführen bzw. Inszenieren der Einzelwörter ergibt sich ein Effekt des *foregrounding*,⁵⁵⁴ wenn das Wortmaterial selbst Impulse für das Sehen setzt. Das einzelne Wort, die Assoziation im elliptischen Satz, die Notate in Listenform mit Zeitziffernangabe – im theatralen Modus des Vorführens scheint die Signifikantenqualität ihrer Sprache auf. Damit wird auch das von Andy Warhol zitierte Projekt erweitert, dessen Reproduktions- und Serialisierungsprinzip noch auf analoge Träger angewiesen war, auch hier schon aber Verschwendung zum Prinzip macht: „I was taping and Polaroiding everything in sight, but I didn't know what to make of it all.“⁵⁵⁵

Öffentliche Bezugnahme, Interaktivität einerseits und andererseits die Intimisierung des Blicks, der selbstgenügsam ins magische Blau starrt, gehen in der Bildschirmpoetik von Goetz zusammen. Im Sprung von Wort zu Wort, Ziffer zu Ziffer, Beobachtung zu Beobachtung wird die Textmaschine, die präzise Mechanik der Wörter in Gang gehalten. Goetz bleibt allerdings nicht beim Lettrismus; das angestrebte Projekt ist die Erweiterung der Selbstschrift in ein Gesamtkunstwerk, das unter dem Leitmotiv des Lichts entstehen sollte – eine Anspielung auf Karlheinz Stockhausens epochalen Tonzyklus *Licht*, der nach 25 Jahren Arbeit 2002 beendet wurde. Eine solche Synthese der Künste liegt nicht zuletzt der Lebenspraxis zugrunde, die in der DJ- und Disco-Ästhetik mit der *Rave*-Erzählung erprobt wird – dies ist dann der lebensästhetische Fluchtpunkt als großes Thema seit den

554 Roman Jakobson: *Poetik* (1993), S. 150.

555 Goetz 1993, S. 166; Warhol berichtet darüber in *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 94 f.

1990er Jahren,⁵⁵⁶ für den das Tagebuch das Konzept liefert. An anderer Stelle profiliert sich Goetz dann wieder als glanzvoller Essayist, womit eine weitere von vielen *möglichen* Erzählformen realisiert wird. Der schnelle Blickwechsel am Bildschirm beeinflusst die raschen Themenwechsel der Notate, begünstigt noch durch die Tagebuchform: Einsetzen und Abbrechen, Auslassen und Insistieren sind die Strategien des Erzählens, die Goetz reklamiert. Der Weg dahin verläuft über die graphischen Möglichkeiten der digitalen Animation. Buchstaben, Ziffern und Erzählfragmente von *Abfall für alle* erscheinen damit als visuelle Reizflächen, die selbst zu handelnden Agenten werden und die Semantik auf ihre Seite ziehen.

Mit der Fertigteilästhetik wird aber auch der Anspruch von persönlicher Authentizität relativiert. Zwar baut Goetz seine Autorfunktion wirkungsvoll auf und benutzt dazu Ziffern und Wortbilder als Masken; aus Sicht der Sprache hingegen wird deren Autonomie in einem durchaus maschinellen Sinn fasslich. Damit bleibt eine prominente Frage bei Goetz' Elektro-Tagebuch, welche Rolle das Ich in der Schrift spielt, die im Moment des Schreibens durch digitale Publikation auch für eine weite Öffentlichkeit lesbar wird.

Es entspricht dem dokumentarischen Vorgehen Goetz', der zum Beispiel in seinem Medientagebuch 1989 eine Zitatencollage aus Zeitungs-, Rundfunk- und Fernsehtexten bzw. -bildern versammelt hat, dass diese „obsessive Medienmitschrift“⁵⁵⁷ im Aufnahmeakt selbst Kameraeigenschaften zeigt und auf das Sammeln möglichst großer Quantitäten zielt, die dann wiedergegeben werden. Eine solche automatenhafte Seite der Wahrnehmung beschreibt Goetz in auch seinem neueren Netztagebuch *Klage*, das von Februar 2007 bis Juni 2008 über das Portal der Zeitschrift *Vanity Fair* veröffentlicht und wiederum in Buchform publiziert wurde. Über Video-blogging heißt es da:

„Die Leute stellen sich in einer Direktheit und Nacktheit vor einen hin, dass man erschrickt und staunt, man befindet sich ja nur etwa 20 Zentimeter weit weg von ihnen. Dagegen war Fernsehen, die alte Nacktmaschine, ein Medium höflichster Diskretion. Das Internet hat in seiner Vertracktheit beides radikalisiert: die Bilder und die Schrift. Die Schrift will denken, die Bilder erzwingen physische Präsenz“.⁵⁵⁸

556 Vgl. Richard Shusterman: *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus* (1994).

557 Markus Tillmann: *Populäre Musik* (2013), S. 180.

558 Rainald Goetz: *Klage* (2008), S. 147.

Erneut wird deutlich, wie sich Goetz über die Bildschirmoptik auf die Materialität des Schreibens einlässt. Ähnlich wie in *Abfall für alle* lässt er seine Stichwortlisten⁵⁵⁹ mit Fundstücken des Alltags aufleuchten und nobilitiert so das (scheinbar) Belanglose, das als vorgeführtes Fertigteil aber auch im V-Effekt wahrnehmbar wird – wie etwa eine Telefonansagestimme oder eine Flughafenanzeigetafel, deren flüchtige Lettern abgeschrieben werden und so zum „Weltgedicht“ avancieren. Mit Wortzusammensetzungen wird gebastelt im phonetischen und lettristischen Experiment, und Schnipsel werden in Inventurform kompiliert.⁵⁶⁰

Bildschirmbeobachtung und Schrift als Material sind aber auch hier Teil einer fiktiven Identitätskonstruktion des Autors, die sich aus den „Formfindungs- und Selektionsprozessen“⁵⁶¹ des Autors ergeben. Im theatralen Modus formuliert Goetz sein Konzept des Netzschreibens, das er in einem Dreieck von Adjektiven verortet: „bewusstlos“, „ichstark“ und zugleich „quasi autorschaftsfrei“ soll der Text sein „wie das im Geschehen sich verlierende Auftreten“ des dargestellten Menschen. Gegen das eitle Aufplustern und alle Selbsthysterie solle die Ichfigur auf Distanz bleiben und die Selbstblindheit gegenüber dem Schreiben beibehalten, denn „Resonanzen stören diese Selbstunsichtbarkeit, das selig Automatische, das das Schreiben anfangs haben kann“ und das nur so auf Entdeckungsreise geht. Die Erwartung an den „authentoiden Autor“ ist es dann, den „Text ins Fliegen zu bringen“, was beim „LOSLABERN“ passiert, welches die „schönste und höchste Form von Literatur“ sei.⁵⁶²

Das Prinzip der gesellschaftlichen Partizipation, der Alltagsmitschrift und ihrer medienbewussten, experimentellen Überformung gilt also auch hier und scheint sich als eine Schreibweise zu etablieren. Goetz versucht aber mit seinen Tagebüchern eine schwierige Äquilibristik. Einerseits kennzeichnet sein Schreiben eine energiegeladene, sich verstreuende Gegenwartsteilhabe, die sich auch in seiner Party- und Rave-Ästhetik findet und mit der die Aktivitäten des E-Gitarristen, jenes stromaktivierten Stürmers und Drängers

559 Goetz benennt programmatisch die aus der Pop-Ästhetik beibehaltene Poetik der Liste (*Klage*, S. 279).

560 Goetz: *Klage*, S. 123, S. 234, S. 103/369/426 f., S. 152.

561 Dazu Markus Tillmann (2013), S. 181; vgl. Goetz: *Abfall für alle*, S. 685.

562 Goetz: *Klage*, S. 105, S. 105, S. 176.

des 20. Jahrhunderts, aufgegriffen werden. Diese, wie Garcia sagen würde, ‚elektrische Ethik‘ des intensiven Lebens⁵⁶³ steht bei Goetz aber einer nachdenklichen, sammelnden, abwägenden und selbstbeobachtenden Tendenz gegenüber – der Schreibende setzt sich in Beziehung zu den ihn durchströmenden Diskursen und beobachtet sich dabei fortwährend.

Das Problem einer neu formierten Öffentlichkeit mit geänderten Begriffen von Intimität gewinnt auch für Goetz an Schärfe: Die Crux bleibt bei allen Selbstreflexionen, die das Medium zum Thema machen, dass hier wie schon im Buribunkenstaat Schmitts absolute Teilhabe gefordert ist – wer nicht im Netz präsent ist und gezählt werden kann, der zählt auch nichts, und der Begriff von ‚Anschlussfähigkeit‘ kann dann seinen finsternen Sinn offenbaren, wenn es um schiere Publizität geht und um nichts sonst. Zum Problem wird dann 100 Jahre nach der beißenden Satire Schmitts die schiere Quantität von Präsenz, die die neue Öffentlichkeit zum Maßstab gelingender Kommunikation macht. Der Foucault-Kenner Goetz hat bei aller partizipatorischen, manchmal emphatischen gesellschaftlichen Lebensteilnahme nie dessen kritische Perspektive aufgegeben – und im historischen, aber dort sich nicht erschöpfenden Blick auf die Hypomnemata hat Foucault über die Frage nach der Selbsttechnik zweifellos auch zeitgenössische Probleme sowohl des aktiven, subjektiven Pop im Sinne des gestaltenden Selbstaufschreibens und auch der objektiven Speichertechniken angerührt, die in den fortschreitenden 1970er Jahren längst Computersache sind.

Als figurierte Klage auftretend und sich inszenierend hat Goetz die neueren Notate, Essays, Gedichte und Spontanstenografien zu einem polemischen Konvolut anwachsen lassen, das bereits im Internet Kritiker auf den Plan gerufen hat. Zwischen Ich und Text spannt sich ein Möglichkeitsraum auf, der auch hier durch Selbstreflexion medial erweitert ist. Wenn nun der Ich-Alltag durch Schrift konstruiert wird, so äußert Goetz in der mitlaufenden Beobachtung weniger ideologisch motivierte, sondern ganz schreib- und

563 Tristan Garcia (*Das intensive Leben – eine moderne Obsession* 2017, Zitat S. 177) hat dem Begriff der Lebensintensität eine diskursanalytische, vor allem technik- und philosophiegeschichtlich ausgerichtete Studie gewidmet, die die Erschöpfung der Nervenkraft durch Reizüberflutung thematisiert; zum E-Gitaristen als Refiguration des spätaufklärerischen Libertins, des Romantikers sowie des Rockers nach 1950 vgl. ebd., S. 106 f.

erfahrungspraktisch begründete Kritik. Die sich neu formierende Öffentlichkeit ist alles andere als das erfüllte Glücksversprechen ihrer Apologeten: Im „Diktat der Maschinen, der Diktatur der Medien“ mutieren halbwegs gescheite Menschen zu Puppen, was in vielfachen Szenarien besonders an Politikern und Showstars gezeigt wird. Auch das eigene Veröffentlichungsmedium mit seinen Räumen wird skeptisch gesehen: „riesige Supercomputer / errechnen eine Vielzahl von Entwürfen / und simulieren Sichtbarkeit / DER NEUZEITLICHE MENSCH / steht in der Irre“, so heißt es in Gedichtzeilen und mit existentieller Klagestimme, wogegen allerdings stets die Lust am Experiment aktiviert wird. Bei vollem Bewusstsein riskiert dieser Selbstschreiber das Aufgehen in der vom Medium vorgegebenen Form, in der Selbstverzifferung, in den Daten und Satzketten, die den Aufschreiberhythmus takten – und probt sein Enhancement durch Anverwandlung, durch schlaues Mimikry an die umliegenden Diskurse. Dieser Text übertrifft seinen Schreiber, der von dem Wissen und den „dauernd gegen ihn laufenden Beobachtungen durch den eigenen Text bedroht“ ist,⁵⁶⁴ sich also permanent Verdächtigungen seitens des Mediums ausgesetzt sieht. Und damit wird die Frage nach Authentizität noch einmal schärfer gestellt – das Tagebuch-Ich thematisiert seine Gefährdung und deutet seine Gegenstrategien zugleich an. Weit jenseits der Unterhaltungsselbstliteratur, der Katzenstuben-Blogs oder der gefälligen, Anteilnahme heischenden Selbstbekenntnisse und insgesamt form- und medienvergessenen Blog-Outings operiert Goetz mit seinen Experimenten in einer Grenzregion, die zwischen der Autonomie des Tagebuchschreibers und seiner einbekannten, präzisierten Heteronomie liegt.

Goetz' Tagebücher vernetzen sich im *Gravitationsfeld Pop* – und sind kritisch zugleich.⁵⁶⁵ Sie problematisieren ihre Aufschreibbedingungen und nutzen sie *uno actu*, wenn sie literarische Absichten in einem anspruchsvollen Sinn verfolgen. Als lebendige Teilhabe an der Gegenwartskultur sind *Abfall für alle* und *Klage* zwischen den Tagebüchern der Gebrüder Goncourt – dem Pariser Who's Who gegen 1900 – sowie den literarisch-betrieblichen, beobachtungsreichen Gesellschaftstagebüchern von Fritz J. Raddatz (2014)

564 Goetz: *Klage*, S. 324, S. 12, S. 344.

565 Zur affirmativen Seite des Postmodernismus vgl. Breitenborn/Düllo/Birke 2014, zur kritischen Perspektive Hecken u.a. 2015.

angesiedelt, aber auch durch ein Höchstmaß an semiologischer Reflektiertheit gekennzeichnet. Sie arbeiten daran, die Neukonstitution von Öffentlichkeit nicht nur euphorisch-engagiert, sondern auch in kritischer Spiegelung zu begleiten.