
Stefan Krankenhagen

Laß mich rein, laß mich raus

»Jeff Koons« von Rainald Goetz

Das 1999 uraufgeführte Theaterstück *Jeff Koons* von Rainald Goetz ist ein Stück über die Idee der Kunst im 20. Jahrhundert. Es spannt den Bogen zwischen einer im Minimalismus und der Pop-Art begrifflich gewordenen Kunst und der Aufwertung performativer Textformen durch die Beatliteratur der sechziger Jahre. Beispielhaft verhandelt es – hierbei klassisches Künstlerdrama – das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft anhand der Figur des Künstlers.

Betrachtet man die internationalen Ausstellungen der letzten Jahre aus der eigenen Halbdistanz zu diesem Bereich, so fallen zwei Dinge ins Auge: zum einen die fortgesetzte Negierung des traditionellen Werkbegriffs und zum anderen die Einbindung kontextfremder Personen in den Kunstprozeß. Je diskursiver die Kunst und je marginalisierter ihre Teilnehmer, desto wirksamer scheinen die Arbeiten. Vorläufiger Höhepunkt dieser Entwicklung war der Beitrag Tino Sehgal's zur Biennale in Venedig 2005. Sein Werk bestand darin, die Ausstellungswärter im Deutschen Pavillon tanzend und singend ausrufen zu lassen: »This is so contemporary!« Für die Dauer der Kunstbiennale wurde Sehgal's Arbeit so zum Foucault'schen Primärtext, auf den es unmöglich war, sich nicht zu beziehen. Alle meinten zu wissen, ob diese Arbeit nun zeitgenössisch war oder doch eher nicht, und bestätigten damit Sehgal's Kunstbegriff. Ein anderer Name, der das Feuilleton seit einigen Jahren durchzieht, ist der des mexikanischen Künstlers Santiago Sierra. Dieser bezahlt südamerikanischen *Pauvres* einen Mindeststundenlohn, um ihnen eine Linie auf den Rücken zu tätowieren, oder er läßt vierzehntausend Betonziegel in das Obergeschoß des Museums in Bregenz verfrachten, womit seine Kunst die zulässige Belastung des Raumes bis auf 8 Tonnen ausfüllt. Höchstens 100 Besucher durften seine Ausstellung im Jahr 2004 auf einmal begehen, mehr ließen die Statiker nicht zu, um der Gefahr eines Einsturzes vorzubeugen. Es bildeten sich dementsprechend lange Schlangen vor den Türen des Hauses, und die Kunstkritik war begeistert von der Tatsache, daß »nach Sierras Performances Museumsräume oft eher wie Ghettos oder Unfallorte aussehen!«¹

Kunst prozessiert Ausschlußverfahren, sie verhandelt permanent die Grenze zwischen drinnen und draußen, wobei sich diese Differenz in erster Linie auf die Kunst selbst bezieht: »Die Außenseite der Kunst, das ist die Normalität,

Unauffälligkeit, Unscheinbarkeit und problematische Verlässlichkeit all dessen, was weder schön noch hässlich, weder gelungen noch misslungen, weder stimmig noch unstimmig, sondern einfach nur da ist.«² Die Innenseite der Kunst ist entsprechend dieser systemtheoretischen und damit operationalen Bestimmung der Kunst ihre Beobachtung der Unstimmigkeiten, Emergenzen und Selbstzweifel einer Gesellschaft. Der Austausch zwischen Innen- und Außenseite der Kunst, das ist die hier zu verfolgende These, prozessiert Kunst. Eine solche Bestimmung der Kunst wiederum spiegelt sich auf sozialer Ebene in einer räumlich-metaphorischen Konstellation, wie sie die einleitenden Beispiele verdeutlichen sollten: die, die drinnen sind, die Künstler und Kunstkritiker, die Galeristen und Sammler, wollen raus in das echte, betonharte Leben. Die, die draußen sind, die Nicht-Künstler und Nicht-Kritiker, wollen rein zu dem Glanz einer in Symbolen verhandelten Welt, in der die Kunst das Leben zum Einsturz bringt ohne es zum Einsturz zu bringen. Das ist, in groben Zügen, das Thema von *Jeff Koons*, dem dritten Theaterstück von Rainald Goetz, erschienen 1999 und uraufgeführt im selben Jahr am Hamburger Schauspielhaus: »die einen wollen raus / die anderen rein, normal«.³ *Jeff Koons*, verstanden als Darstellung dieser Grenze, verhandelt nicht den Künstler Jeff Koons, ist nicht an der Geschichte von Conceptual- oder Pop-Art interessiert, sondern entwirft – mit lebendigen Schauspielern, auf einer Bühne – ein abstraktes Bild gegenwärtiger Produktion und Rezeption von Kunst. In diesen Parametern dreht sich das Stück, wie Boris Groys in einem anderen Zusammenhang schreibt, um nicht weniger als um »die gesamte Dynamik zumindest der europäischen Kunsttradition«.⁴ In seinem Buch *Über das Neue* beschreibt Groys Innovationsmomente der Kunst seit der Renaissance als ökonomische Operationen.⁵ Diese werden ihm zufolge von einer einzigen Leitdifferenz dynamisiert: von der zwischen valorisiertem kulturellen Gedächtnis und profanem Raum. »Das innovative Kunstwerk vermittelt zwischen dem valorisierten kulturellen Gedächtnis und dem profanen Raum, aber es kann sie nicht als Ausdruck irgendeiner höheren Autorität befehligen und dominieren. Es kann sie auch nicht vollständig repräsentieren, da seine eigene Natur gespalten ist und es die Einheit in sich selbst nicht erreichen kann. Der Ursprung eines innovativen Kunstwerks liegt auch nicht in der Rebellion gegen die kulturelle Tradition und in dem Willen zu den Sachen selbst zu kommen, sondern in der kulturökonomischen Logik, die die Kultur regiert und sich als eine strategische Kombination aus positiver und negativer Anpassung an die Tradition äußert – mit dem Ziel, das Signifikant *Isi*el des Gegenwärtigen zu erzeugen.«⁶ Wenn, wie behauptet, es in *Jeff Koons* nicht um den realen Künstler Koons geht – der auch als Figur im Stück nicht auftaucht, wiewohl er in den Texten von Rainald Goetz seit 1993 präsent ist⁷ –, so geht es doch um den amerikanischen Künstler als Exempel für die beschriebene Dynamik der Kunst: »Koons remains a variable for ›the artist‹ (Koons« in german sounds like ›Kunst«

anyway)«. ⁸ Die These, daß Kunst ihre Gegenwärtigkeit aus der permanenten Umwälzung von profanem und kulturellem Raum gewinnt, aus der Verhandlung zwischen drinnen und draußen, ist somit auf die Kunst von Jeff Koons und auf das Stück *Jeff Koons* als einem »Künstlerdrama« ⁹ zu beziehen.

I. In der Palette. Sprache und Musik. – Es beginnt damit, daß zwei Figuren nicht reinkommen, oder meinen, nicht reinzukommen. Ort ist der Club, genauer: die »Palette« (S. 15), ein Lokal in Hamburg aus den sechziger Jahren, das durch Hubert Fichtes gleichnamigen Roman bekannt wurde. ¹⁰ Bereits diese erste Szenenüberschrift und der Auftakt des Stücks – »Da kommen wir nicht rein. / Ich komme da rein« (S. 15) – bindet das Stück an die literarische Tradition. Die beiden Zeilen finden sich beinahe wortwörtlich in Fichtes *Palette* ¹¹ und knüpfen damit, zum einen und offensichtlich, an die literarische Aufwertung der Sprachmilieus von Subkulturen an. So wie in der *Palette* der Sechziger wird auch in der *Palette* der Neunziger gesprochen: »wollen wir noch was nehmen? / was haben wir denn noch so da? / alles eigentlich / echt? / ja / aha / und jetzt? / was meinst denn du? / keine Ahnung« (S. 19). Wahllos aufgeschlagen findet man bei Fichte: »Kommst du mit zur Elbehaussee? / Ich bin high. Da wird man impotent. Ich geh noch ein Bier trinken. / Ich fahr nach Hause. / Fahr ruhig los. Ich zieh dann allein weiter.« ¹² *Jeff Koons* ist voll von solchen Figuren der Nacht, auch wenn das Stück durchgängig auf Figurenangaben verzichtet. Wurden bei der *Festungs*-Trilogie von 1993 noch »Stimmen und Gesichter // Menschen / Tote« ¹³ als Protagonisten eines Benjaminschen Geschichtstableaus auf der Bühne angegeben, so verschwinden Hinweise dieser Art in *Jeff Koons* vollständig. »In *Jeff Koons* Goetz abolishes character attribution completely in favour of rhythm and tempo.« ¹⁴ Einzig die Akt- und Szenenüberschriften sowie der unterschiedliche Sprachgestus selbst, lassen Figurencharakterisierungen – und ein von ihnen bewirkter Handlungsfortlauf – in Ansätzen verfolgen. Demnach werden in *Jeff Koons* zwei Geschichten erzählt: die eines Künstlers und seiner Umgebung und die einer Liebe, die im Stück beginnt und auch wieder endet.

Die einleitend hervorgehobene Differenz zwischen drinnen und draußen findet sich dabei als entscheidendes strukturierendes Motiv für den gesamten Theatertext. Die ersten drei Szenen wiederholen die Bewegung des zitierten Fichte-Dialogs: »1. Davor«, »2. An der Türe«, »3. drin« (S. 15). Drinnen dann, in der *Palette*, werden die Orte und Insignien des Clubs aufgezählt: »Die Tanzfläche« und »An der Bar« (S. 18), »Das Klo« (S. 20), »Zapfhahn« (S. 28) und »Tresen« (S. 29). Hier findet sich auch »Die Gästeliste« (S. 24), zugleich Urkunde des privilegierten Zutritts und Aufzählung der *personae dramatis*. Diese aber sind, wie üblich in den Theaterstücken von Rainald Goetz, keine ausformulierten Charaktere, sondern signalfarbene Extrakte des zu verhandelnden Themas. Sie stehen dementsprechend kapital im Fließtext: »DIE SÜSSE MAUS/ DAS WIL-

DE HÄSCHEN/ DAS BUSCHIGE KÄTZCHEN// [. .] SCHREIBER/ MALER/ MUSIKER// PRESSE/ GELD/ PUBLIKUM// [. .] WELT/ ALL/ KOSMOS« (S. 24 f.). Die Sprache dieses ersten Aktes¹⁵ folgt der Fülle der Personen, die in einem Club oder einer Kneipe vorhanden sind, immer wieder gebrochen durch distanzierte, stark rhythmisierte Passagen der Beobachtung und Reflexion. Gezeigt wird zum einen eine Gruppe und ihre Rede, eine spezifisch kontextualisierte »Vergemeinschaftung, die die Grundlage für Geschichten bildet«¹⁶, zum anderen wird das Drinnen/Draußen-Motiv hier in seiner Gleichzeitigkeit vorgeführt: Der Erzähler findet als Teil der Geschichte dieser Gruppe selber statt – evoziert durch präsentische Begriffe, durch rhythmisierte Aufzählungen, floskelartige Wiederholungen und elliptische Momentevozierungen – und ist gleichzeitig der Beobachter, der genau diese Momente der Vergemeinschaftung reflektiert: »wir reden über Fragen und die Rede, / die sich so motorisiert. Vielleicht schon falsch. / Wir sind nicht sehr präzise, das steht fest.« (S. 19). Sowenig also in *Jeff Koons* ein konsistenter Erzählmodus zu beschreiben ist, so sehr führt die Vorführung unterschiedlicher Beobachtungsmodi zum Bild des intellektuellen Ästheteten, der »darin unschlagbar list, daß er zwischen Nachdenklichkeit (Unbestimmbarkeit) und Engagement (Bestimmbarkeit) blitzschnell hin und her wechseln kann«.¹⁷ Am Ende des ersten Aktes steht auch deshalb erneut die Bewegung nach draußen. Zwei Liebende haben sich gefunden, sie wollen ins »Bett« (S. 37) des zweiten Aktes: »schnell weg hier / zu dir / weg hier / von hier / mit dir / zu mir / mit mir / zu dir zu dir« (S. 32). Dieser Akt bleibt vornehmlich eine Liebeszene aus der Innensicht der Protagonisten, auch wenn es Passagen der Beschreibung gibt, die sich aber thematisch deutlich in den Ablauf der Geschichte dieses ungenannten Paares einfügen lassen. So etwa wenn unter der Überschrift »sie reden« (S. 47 f.) über die Eltern erzählt wird oder ihr Sex als Stakkatogedicht auftaucht: »sie poppen / sie ficken / sie tun es / sie machens« (S. 38). Wiederum »Draußen« ist der dritte Akt überschrieben, betitelt mit »Die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof marschieren auf« (S. 57). Mit diesen Gebückten, sozial marginalisierten Pennern, bekommt der Ort der Kunst seinen gesellschaftlichen Antipoden zugewiesen, das angebliche Leben draußen. Wiederum beginnt der Akt »vor der Palette«, doch das Hinein muß dieses Mal körperlich durchgesetzt werden, und es ist unklar, ob dies gelingt: »geh mal weg / du Penner / laß mich mal durch hier / du Arsch / willst du in die Fresse? / wie bitte, was? / das kannst du haben hier / bitte« (S. 57). Bestimmbar ist jedoch, daß dieser Akt draußen, auf der Straße, endet, mit zwei oder mehreren dieser Figuren, die vor einem Club, einer Oper oder einem Theater sitzen und die »Künstler« sehen, die gerade rausgehen in die Nacht: »Ein Künstler, Gott, / du liebe Güte, Künstler. / Was muß das nur / für ein Leben sein?« (S. 67). Genau diese Frage wird im vierten Akt, untertitelt »Die Firma« – als einem Produktionsort von Kunst, als modernes Atelier in der Nachfolge der Warholschen *Factory* –, ver-

handelt, bevor es im fünften Akt, »Nach der Pause« (S. 105), um »Die Eröffnung« (S. 109) geht. Deren erste Szene beginnt erneut »Draußen« (S. 109), und das Reinkommen ist unproblematisch: »wie schauts aus? / super / wollen wir mal rein gehen? / unbedingt« (S. 109). Nun ist nicht mehr der Club, sondern die Galerie der Ort des Drinnen, und der Besucher bekommt »Die Bilder« (S. 118) zu sehen, »Die Rede« (S. 119) zu hören und ist danach mit noch »mehr Gespräch« (S. 121) beschäftigt. Am Ende der Vernissage geht es natürlich wieder um die Frage »wohin?« (S. 129), und erneut zieht es die Protagonisten in die »Palette / alle / klar« (S. 129), vor der sie in der zweiten Szene des sechsten Aktes stehen und aufs Reinkommen warten (vgl. S. 135). Das Liebespaar aus dem zweiten Akt trennt sich in der ersten Szene dieses Aktes (S. 135), in der zwölften und letzten Szene gibt es ein neues – oder gleiches? – Paar, das mit teilweise identischen Dialogzeilen den Ort verläßt (vgl. S. 148 f.). Während also die Vernissage-Gäste in den Club ziehen, ein Liebespaar ins Bett geht, verläßt ein Einzeler die Galerie und wird zu Beginn des siebten und letzten Aktes zum Erzähler-Ich: »dann ging ich raus« (S. 155). Das Stück endet, getreu der »Gästeliste«, mit Gedanken zu »WELT / ALL / KOSMOS« (vgl. S. 24 f.). Ein Erzählfluß einer faßbaren Figur setzt ein, melancholisch, heiter, altklug, und beendet das Stück: »eine schöne Sache / ein Tag Leben und drei Nächte / die sieben Bilder in der Galerie / nicht übergroß, gerade richtig / so daß man denkt, wenn man das sieht, / ja, doch, das paßt« (S. 156).

Das Theaterstück *Jeff Koons* erschließt sich als Palette der möglichen Szenen, die in einem Kreis von Künstlern und deren Anhang an einem Wochenende geschehen könnten. Damit ist, im Vergleich zu den Theatertrilogien *Krieg* und *Festung*, erstaunlich viel vorgegeben. Der Ort, beziehungsweise die Orte sind definiert: ein Club, ein privates Zimmer mit Bett, eine Galerie, ein Atelier, verschiedene Straßenzüge (in Berlin). Die Handlungsdauer beschränkt sich auf ein Wochenende, auftretende Figuren sind zwar nicht benannt, aber erkennbar und auch in Ansätzen hierarchisierbar: Deutlich in ihrer Rolle wahrnehmbar wird die Figur des Künstlers sowie die beiden Liebenden; unzählige Nebenrollen – die aber in bezug auf die Häufigkeit ihres (diskursiven) Auftretens eher den Status von Hauptrollen hätten – werden von Kunstkritikern, Galeristen, Pennern, Türstehern und vor allem den Protagonisten des Nachtlebens eingenommen. Keine mediale Polyphonie wie in *Festung* prägt das Stück, sondern ein soziales Stimmengewirr unterschiedlicher Sprechhaltungen des (nächtlichen) Alltags, die unvermittelt auf hoch literarisierte Passagen treffen, die sich in ihrer Form als meist kurze, durchrhythmisierte Passagen an der Grenze zum Gedicht bewegen: »verstehe / versteh // sie wollen / wir können / dann mußten / wir sind // wenn Sie es so sagen / ganz sicher bestimmt« (S. 82). *Jeff Koons* bewegt sich mit seinen scheinbaren Exzerpten der Sprache des Nachtlebens sowohl in der Nachfolge Fichtes, dessen Werk den Ort für *Jeff Koons* vorgibt, als auch im Rahmen

des eigenen Werkkomplexes *Heute Morgen*, dessen dritte Veröffentlichung das Theaterstück ist. Vorbereitet durch *Rave*, der 1998 erschienenen Erzählung, aber auch durch die öffentliche Positionierung von Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht oder Alexa Hennig von Lange als junge, erfolgreiche Stimmen der neuen Popliteratur, kann *Jeff Koons* bereits auf ein Arsenal von und eine Verständigung über aktuelle Sprachformen des Nachtlebens zurückgreifen. War es in den Sechzigern der Beat gewesen – und war Fichte mit seinem Auftritt im Hamburger Star-Club einer der Protagonisten der Verbindung von musikalischer und literarischer Innovation¹⁸ –, so ist es in den Neunzigern Techno und der Aufstieg des DJs zum Künstler gewesen, der einen großen Teil des sprachlichen Fundus für Popliteratur bereithielt. In *Mix, Cuts & Scratches*, dem ersten Buch der Werkgruppe *Heute Morgen*, benennt Rainald Goetz im Gespräch mit DJ Westbam diese Entwicklung: »Außerdem, neben diesem umfassenden musikalischen Selbst- und Neuerfindungs-Fundamentalismus, hat Techno im Raum der Sprache gearbeitet und dort bekanntlich das Diktat der auktorialen Erzählung durch einen die Musik immerzu mit sprachlicher Mitteilung und dem Gestus des Expressiven behelligenden Text abgeschafft. Gerade anfangs, 1988, beim ersten Acid-House-Boom, kam einem das wie eine Erlösung vor. Kein Rock-Geschrei, kein Rap-Teaching mehr: das pure Parlament der vielen Stimmen eines kollektiven Glücks: Monotonie und Einzelwort, Fetzen, Reste. / Nichtkohärenz, Nichttext. Danke.«¹⁹ Das Verschwinden des (Song-) Textes in der Techno-Musik wird kurzgeschlossen mit einer literarischen Entwicklung, der sich zuvorderst der Autor Rainald Goetz verpflichtet fühlt: dem Verschwinden einer kohärenten, sinnstiftenden Erzählung. Entscheidend ist, daß ästhetische und politische Prozesse von Rainald Goetz an dieser Stelle zusammengedacht werden: die Textlosigkeit von Techno korreliert mit einem sozialen Kollektiv, beziehungsweise dem Moment der Kollektivierung durch diese Musik.

Eckhard Schumacher hat herausgearbeitet, warum sich Gegenwartsautoren wie Thomas Meinecke, Kathrin Röggla und Rainald Goetz für Hubert Fichte interessieren.²⁰ Neben der bereits genannten thematischen Nähe zur Alltagskultur und deren inkohärenten Sprachformen – Fichtes ethnologisch-literarische Erkundungstouren in Hamburgs Schwulen-, Gammler- und Künstlerszenen – ist es das »performative Potential«²¹ der Schrift, das die genannten Autoren an Fichtes Texte zurückbindet. Die Musikalität der Sprache auch im Prozeß der Verschriftlichung zu erhalten, bzw. auf neue Art zu evozieren, ist die Aufgabenstellung, der sich Meinecke, Goetz und Röggla wie Fichte stellen. Das trifft auch auf das Theaterstück des *Heute Morgen*-Zyklus zu: »Immer wieder [. . .] wird in *Jeff Koons* die Wahrnehmung von Rhythmus, Repetitivität und Augenblicksfixierung in der Darstellung selbst verzeitlicht, über Wiederholungsstrukturen und Schnitte performativ verdoppelt.«²² Daß die Konzentration auf Rhythmus und Sound als eine Möglichkeit, die Performanz des Textes zu erschreiben,

nicht nur auf Hubert Fichte zurückgreifen kann, sondern primär auf Formen des literarischen Expressionismus, ist offensichtlich.²³ Vor allem die Kritik zu Rainald Goetz durchzieht der Vorwurf, der Autor stehe für die unkritische Wiedergeburt des Gegenwärtigen, Präsentischen und Authentischen in der Literatur.²⁴ War es zu Beginn der Schnitt in die Stirn, so wurde es mit dem *Heute Morgen*-Komplex die starke Rhythmisierung der Sprache, die Lautmalerei des »Bum-bum-bum des Beats«²⁵, die für einen direkten Zugriff auf Wirklichkeit stehen sollte. Doch was für die gesamte Zahl der Goetzschen Texte seit *Subito* und *Irre* von 1983 gilt, gilt auch für *Jeff Koons*: Der Verweis auf die Musik ist Ausdruck einer Vitalität, die Text nicht hat. Musik ist nicht die Erfüllung des Unmittelbaren im sekundären Kosmos des Textes; ihre Einbindung in literarische Texte wirkt dort wie ein Placebo: Statt die Wunde zu heilen, wird der Schnitt der Moderne selbst ausgestellt: »es geht, / so blöd das klingt, / um Harmonie. / Stimmt gar nicht, / halt stop, Lüge falsch. / im Gegenteil, es geht ums Nie der Harmonie.« (S. 102 f)

Mit den Referenzen auf Fichte, die Beat- und Pop-Musik sowie auf die Performanz der Sprache befindet sich Goetz, Boris Groys' Theorie der »positiven Anpassung« folgend, in Übereinstimmung mit der eigenen und der literarischen Tradition.²⁶ Auch die Reflexion der unüberwindbaren Sekundarität des Textes ist selbstverständlich kein Signum der neuen Pöpliteratur, sondern eines der klassischen Moderne. Den Bruch zu literarisieren, den das Wissen um die Differenz zwischen bezeichnendem Wort und bezeichnetem Ding ausgelöst hat, verbindet seit dem Chandos-Brief unzählige Autoren. Ebensovienig neu ist das Motiv einer Gleichzeitigkeit von Teilnehmer- und Beobachterposition als Eigenanspruch des Autors und als formgebendes Element für die Textarbeit. Ernst Jünger etwa leitet seine *Adnoten zum »Arbeiter«* mit der Forderung ein: »Der Schilderer muß zugleich drinnen und draußen sein.«²⁷ *Jeff Koons* stellt sich also bis hierher eindeutig als eine spezifische Fortführung der (eigenen) ästhetischen Tradition dar. Zeichen des Gegenwärtigen aber, daran sei mit Groys erinnert, vermitteln sich durch die Gleichzeitigkeit von positiver und negativer Anpassung. An dieser Stelle soll deshalb über Jeff Koons nachgedacht werden.

II. In der Firma. Kunst und Kitsch. – Arthur C. Danto hat in seinen Überlegungen zur *Kunst nach dem Ende der Kunst* die griffige Formel geprägt, daß mit Pop-Art und dem Minimalismus »der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst kein visueller, sondern ein begrifflicher ist.«²⁸ Mit Andy Warhol ist der Weg Duchamps zu Ende gegangen, der das Profane durch eine Kontextverschiebung in die Institution Museum valorisierte. Kunst kommt schlußendlich nicht mehr von Können, sondern von Wollen. Dieses Moment der Avantgarde ist heute selbst Tradition (und Allgemeinplatz) geworden. Der Kunstdiskurs ist fester Bestandteil des Kunstprozesses, die Künstler, die die Verlagerung der

Kunstwerdung in den Betrachter zu Kunst erklären, ist ebenso Legion wie die Kongresse und Symposien rund um jede mittelgroße Ausstellung. Noch einmal Danto, 1964, aus Anlaß einer Warhol-Ausstellung und in bezug auf die Frage was die *Brillo-Boxes* im Supermarkt von denen in der *Stable Gallery* in New York unterscheidet: »It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of *is* other than of artistic identification).«²⁹

Der amerikanische Künstler Jeff Koons, 1955 geboren, hat es mit Arbeiten seit etwa 1985 geschafft, diese Tradition einer begrifflich gewordenen Kunst zu bedienen, um gleichzeitig die Materialität und Visualität seiner Werke auf hoch ambitionierte Weise erneut in den Vordergrund zu rücken. Seine Arbeiten rund um Werbeplakate, Pop-, Sport- und Pornostars, Kinderspielzeug und Fernseh- wie Kunstfiguren lassen Ready-mades und Warenwelt immer durchscheinen und sind doch vor allem künstlerische Objekte im traditionellen Sinn des Wortes. Denn das Profane wird bei ihm nicht mehr durch die Rahmenverschiebung einzelner Warenobjekte in den institutionellen Kreislauf der Kunst aufgewertet, sondern durch die exzeptionelle und handwerklich hochwertige Behandlung des Materials. »Was bei Duchamp ein Sakrileg an der ›Ästhetik‹ gewesen sein mag, ist bei Koons ein Sakrileg am Objekt.«³⁰ Dabei richtet sich der Blick, anders bzw. konsequenter als bei Warhol, auf bereits massenmedial fikionalisierte Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Die sterilen Welten von Pop, Kommerz und Porno werden von Koons gewissermaßen ein zweites Mal neutralisiert: durch die Aufarbeitung mit Materialien wie Silber, Porzellan, Glas, Bronze oder Edelstahl. »Koons eignet sich systematisch jene Bereiche an, die ein hohes Maß an Fiktionalität verdichten. Er setzt den ganzen Apparat ein, der an der Materialisierung solcher Fiktion arbeitet, ob Schnitzer, Porzellanmanufaktur und Pornoindustrie oder die Glasbläser aus Murano.«³¹ Koons' Arbeiten knüpfen damit an Momente der literarischen *Décadence* an, ohne deren Modernitätsekel explizit zu wiederholen. Doch die Valorisierung des Banalen in seiner Kunst – benannt in der Werkgruppe *Banality* von 1988 – setzt den Gedanken fort, daß »alles erst erträglich listl, wenn es hyperkünstlich ist.«³² Dabei ist es das Material und seine artifizielle Verarbeitung, das die Arbeiten zwischen Banalem und Erhabenem oszillieren läßt, wie etwa die lebensgroße Porzellanskulptur Michael Jacksons mit seinem Affen *Bubbles*. In diesem Sinne funktionieren die Werke von Jeff Koons bis heute. Sie sind »autistische Paradiese«³³, wie es Jean-Christophe Ammann genannt hat; ob als eben diese tote Unsterblichkeit Michael Jacksons in gold-weißem Porzellan, als Staubsauger- und Basketball-Installationen in großen Plexiglasvitrinen oder als die kristallinen Kama-Sutra-Positionen in Glas. Immer wird durch die Fetischisierung bereits fetischisierter Objekte und Themen auf reale Sehnsüchte hingewiesen: auf die Sehnsucht nach Liebe, nach Bedeutung, nach Körper. So versetzen die Arbeiten von Jeff Koons den Betrach-

ter in einen Stand zweiter Naivität. In *Puppy*, einer zwölf Meter hohen Blumeninstallation vor dem Barockschloß in Arolsen in der Form eines Hündchens, spiegelt sich Schönheit und Dummheit von Kitsch. Das hat etwas regressives³⁴, und doch wirkt *Puppy*, selbst auf Fotos noch, auf ganz ähnliche Weise, wie es der von den Christos verhüllte Reichstag tat: als öffentliches Bild einer Sehnsucht nach Schönheit und Teilhabe.

Mit der Werkgruppe *Made in Heaven*, mit Ciciolina Ilona Staller von 1989 bis 1991, ging Jeff Koons einen nicht unerheblichen Schritt weiter. Erneut geht es um die Materialisierung gesellschaftlicher Fiktionen. Doch in dem Moment, in dem es sich um die Phantasie- und Sehnsuchtswelt Sex dreht, stellt sich Jeff Koons als Material selber zur Verfügung. Mit seiner damaligen Frau Ilona Staller, bekannt als Pornodarstellerin Ciciolina und Abgeordnete des italienischen Parlaments, entstand eine Reihe von pornographischen Installationen und Fotografien, die – vor allem in den Skulpturen und Glasobjekten – durch eine extrem anspruchsvolle Verarbeitung des verwendeten Materials auffallen. »Die Objekte zeigen, was Handwerker heute zu leisten vermögen.«³⁵ Daß im Rahmen dieses Sujets die Vorstellung eines gesellschaftlichen Tabubruchs bedient wird, ist nicht verwunderlich³⁶; entscheidender aber ist, daß Jeff Koons hier den Weg der Genieästhetik und ihrer Dekonstruktion konsequent weitergeht, indem er die Position des Künstlers zum Ausgangsmaterial einer ästhetischen Fiktion macht. Denn die Subjektivierung der Kunst macht den Künstler zum Ort der Kunst. Genau das ist in der Werkgruppe *Made in Heaven* zu sehen, die aufgeladen ist durch biographische wie religiöse, politische und kulturindustrielle Traditionen und Kontexte. Daß sich Ilona Staller in ihren Pornofilmen als liebende Jungfrau inszeniert³⁷, spielt genauso eine Rolle wie ihre damalige Funktion als Abgeordnete der »Radikalen Partei« oder die stereotyp wiederholten Selbstbeschreibungen des Künstlers, der »in die Tiefen meiner eigenen Sexualität, meiner Moral hinabsteigen [muß]tel, um Angst, Schuld und Scham aus mir zu entfernen.«³⁸ Durch das verwirrende Spiel zwischen der Person Jeff Koons und dem Künstler als Porno-Darsteller *Jeff Koons* konnte der menschliche Körper in einer extremen Darstellungsform valorisiert werden, die bis zu diesem Zeitpunkt deutlich dem profanen Archiv angehörte: der Pornoindustrie.³⁹ Von entscheidender Bedeutung ist dabei erneut die sichtbar hochwertige Verarbeitung des Materials, durch die der Anschluß an die Tradition ebenso gewährleistet wird, wie durch den öffentlich-moralischen Diskurs um Schuld und Scham oder den ästhetischen Diskurs um Authentizität, Privatheit und Öffentlichkeit.⁴⁰

Made in Heaven zeigt exemplarisch die Mittel, mit denen sich die Arbeiten von Jeff Koons beständig nach »draußen« schleudern, um damit um so sicherer »drinnen« zu sein. Sie erzeugen Gegenwärtigkeit durch die Fiktionalisierung von stark fiktionalisierten Sujets der Alltags- und Popkultur. Das geschieht durch die Aufwertung dieser profanen, aber bereits im Minimalismus und der Pop-Art

kulturalisierten Sujets durch den Rekurs auf einen traditionellen Handwerks- und einen hochwertigen Materialbegriff. Damit ist aber auch der zugestandene politische Gestus der Pop-Art, Warenförmigkeit qua ihrer Darstellung zu kritisieren, negiert.⁴¹ Die Figur des Künstlers als Produzent von Fiktionen und als Ort des »realen« Materials, wird auf innovative Weise zum Bild gemacht. »Das volle Risiko [der pornographischen Selbstdarstellung, S.K.] zeigt die Grenzen und den Untergang, der keiner ist, weil Grenzen und Untergang der Methode inhärent sind.«⁴² Diese *Methode* oder auch *Operation*, das also, was Boris Groys »die Dynamik der europäischen Kunsttradition« genannt hat, ist der Rahmen, in dem sich das Theaterstück *Jeff Koons* bewegt. »Die Idee ist: Man gibt einen Namen vor, den Namen eines echten lebenden Menschen, einer öffentlichen Figur. Und schafft so einen Hallraum. Ruft gezielt Assoziationen und imaginären Text auf. Insofern ist der Titel schon das halbe Stück.«⁴³

III. Vorspiel hinter der Bühne: The Kids are not alright. - Ende 1992 veröffentlichte Diedrich Diederichsen einen Artikel in *Spex*, der eine Auseinandersetzung über das Ende der Jugendkultur als subversive gesellschaftliche Kraft einleiten sollte. Auslöser waren die neonazistischen Angriffe auf vor allem ostdeutsche Asylbewerberheime und dabei die Tatsache, daß die dortigen Schläger Insignien der Jugendkultur trugen: »langhaarige Dinosaur-jr.-Typen, Homies, mit allen Arten von Kappen, bunte Techno-Typen – kurz all die, für und über die ich seit Jahren schreibe, in der mal mehr, mal weniger angezweifelte Vorstellung, sie seien entweder so etwas wie Subjekte korrekter politischer Kämpfe oder Symptome des jeweiligen Stands der Dinge. Mein und anderer Leute Schreiben war geerdet in der Vorstellung, daß in bestimmten Dresscodes und bestimmter Musik Inhalte, die »heiligen« Inhalte der Auflehnung, die Marxschen »Träume von einer Sache« und die Marcusschen Lippenstift-Spuren besser geschützt und aufgehoben sind als anderswo.«⁴⁴ Daß dies nicht mehr so sei, ließ die Zeitschrift *Spex* – seit ihrer Gründung 1980 der Ort für den intellektuellen Popdiskurs und Theorieimport in Westdeutschland – und deren bekanntesten Schreiber Diederichsen ihre Identifikation mit Jugendkultur als Ort der Subversion aufkündigen. In der Folge dieser Verstörung, die sich zu einem Paradigmenwechsels auswuchs, und in Auseinandersetzung mit den nationalistischen Praktiken und Diskursen des wiedervereinigten Deutschlands gründeten sich im Umfeld der intellektuellen Linken die Zeitschriften *Texte zur Kunst* (1990) und *Beute - Politik und Verbrechen* (1994) sowie die sogenannten Wohlfahrtsausschüsse, die sich ab 1993 zu lokalen Zirkeln aus linksradikalen Aktivisten, Poptheoretikern, Musikern und Künstlern zusammenschlossen und im Jahr darauf auf eine Tournee durch Ostdeutschland gingen, die Konzerte, Diskussionen und Demonstrationen vereinte.⁴⁵ In den hier angestoßenen und geführten Diskussionen zwischen Kunst und Politik wurden die feinen Unterschiede Pierre

Bourdieu nochmals verfeinert. Dies hatte Auswirkungen auf Sprache und Text, die nun in großem Maße sprachpolitisch definiert wurden. Das Prinzip *Independent* wurde abgelöst durch die Methode *PC*: »PC hieße in diesem Zusammenhang ja nicht, wie immer wieder gegargwöhnt wird, daß Kastrationen im großen Stile vorgenommen werden müssen, sondern daß der kategorische Imperativ lautet, rede halt allzeit so, als wären die, über die du redest, anwesend. l. . l Um *PC* in diesem Sinne zu verabschieden, bedarf es halt der dringenden Klarstellung, daß es sich um eine Methode, ein Verständnis von Worten und Politik und den Transfer von beiden handelt«.46 Identitätspolitik von (das heißt für) Minderheiten war damit Sprachpolitik geworden, was nach dem Ende der Jugendkultur wieder für klare Fronten sorgen sollte. »Wie Punk l. . l eignet sich *PC* zur Polarisierung: Leute, die vor kurzen noch mitsprachen, wollen und können nicht mehr«.47 Entsprechend dieser Aufforderung, Differenz zu schaffen, titelt *Spex* zu ihrem fünfzehnjährigen Bestehen, zu dem auch der zitierte Text erschien, programmatisch: »Wer ist drinnen? Wer ist draußen?«

Bedeutsam für das Nachdenken über Popliteratur und den Popbegriff des letzten Jahrzehnts war demnach nicht in dem Maße die Unterscheidung zwischen Hoch- und Subkultur anhand der Leitbegriffe *Bedeutung* und *Wahrheit*, respektive deren Negation⁴⁸ – diese wertend besetzte Differenz hatten die Autoren der sechziger Jahre aufgebrochen und dabei bereits jene Enzyklopädien verfaßt, die etwa Moritz Baßler als das entscheidende Merkmal der »neuen Archivisten« beschreibt⁴⁹ –, sondern die diese Unterscheidung wiederholende Grenzziehung innerhalb des Popdiskurses entlang des Leitbegriffes *Differenz*.

»Genau, ich schließe den Ausschluß aus.«⁵⁰ So reagierte Rainald Goetz auf die Kritik der *Texte zur Kunst*-Redakteurinnen Isabelle Graw und Astrid Wege, die ihm die Diskreditierung von Intellektualität und politischem Bewußtsein vorwarfen. Anlaß des Streits war Rainald Goetz' Artikel *Hard Times - Big Fun. Das Kapital des Glücks und seine Politik*, den er zum neunjährigen Bestehen der Berliner *Love Parade* im *Zeit-Magazin* veröffentlichte.⁵¹ Dieser Artikel ist eine Reaktion auf die oben dargestellte Entwicklung und ein ähnlicher Meilenstein, wie es der Stirnriß von Klagenfurt gewesen ist: Er exemplifiziert in aller Drastik ein poetisches Modell, das für die nächsten Arbeiten des Autors Relevanz haben soll. Wenn auch inhaltlich grundverschieden, so weist dieser Text strukturelle Parallelen zu Botho Strauß' *Spiegel-Essay Anschwellender Bocksgesang* von 1993 auf.⁵² Beide Texte sind von bis dato eher öffentlichkeits-scheu auftretenden Autoren in breitenwirksame Medien lanciert worden. In beiden Texten positionieren sich die jeweiligen Autoren in einem für ihre Leser bis dahin neuen oder zumindest ungewohnten Kontext: Botho Strauß in dem der so genannten Neuen Rechten mit Anklängen an die Protagonisten der Konservativen Revolution der 1920er Jahre⁵³, Rainald Goetz im Kontext der zum Massenphänomen ge-

wordenen Technobewegung. Und beide Texte spielen bewußt mit der Position des Autors, indem sie die Möglichkeiten der öffentlichen Aussage und ihre Auflösung in der literarischen Form offensiv ausreizen. Bei Botho Strauß beginnt ein »Jemand, der vor der freien Gesellschaft, vor dem Großen und Ganzen, Scheu empfindet, l. . l weil er eine zu große Bewunderung für die ungeheuer komplizierten Abläufe und Passungen l. . l des Miteinander hegt«⁵⁴, um dann vernichtende Kritik an eben jener Gesellschaft zu üben; bei Rainald Goetz feiert einer das »Kollektiv« um dann permanent Einzelne zu benennen und aus diesem Kollektiv auszuschließen. Ohne die Position des Solitärs aufzugeben, feiert *Hard Times - Big Fun* die Wahrnehmung einer Auflösung des Einzelnen. Die Bejahung eines Vordiskursiven »Bum Bum Bum«, einer »Kirche der Ununterschiedlichkeit«⁵⁵ wird dabei argumentativ vorbereitet, im strengen Sinn historisch abgeleitet. Diese Struktur – die Literarisierung von Argumenten – findet sich in unterschiedlicher Form in sämtlichen Texten des Autors. War es bei *Festung* die Frage nach der Darstellbarkeit von Auschwitz, die durch den Tod Adornos ihre Fundierung im Negativen aufzugeben hätte⁵⁶, so ist es hier der politische Zusammenbruch der DDR, der gesellschaftliche Notwendigkeiten bereitstelle, die mit den Begriffen »Kritik«, »Politik« und »Differenz«⁵⁷ – und damit genau mit den Begriffen, die der Popdiskurs nach dem Abschied von der Jugendkultur stark gemacht hat – nicht mehr adäquat beschrieben würden: »Die Revolution von 1989, die untergehende DDR, machte der untergehenden BRD ein tolles Abschiedsgeschenk: Deutschland, auferstanden aus Ruinen.«⁵⁸ Der Selbstverständigung der Gesellschaft über die Idee »Deutschland« – die sich seit knapp zwanzig Jahren ununterbrochen und anhand von Namen, Begriffen und Debatten wie Christa Wolf, Botho Strauß, Berliner Republik, Holocaust Mahnmal, Walsen-Bubis, Fußballweltmeisterschaft prozessiert –; dieser ästhetisch grundierten Definitionsmacht der Intellektuellen als Beobachter von Problemsituationen setzt *Hard Times - Big Fun* ein Kollektiv entgegen, das sich selbst genau nicht problematisiert: »Aber die ganz normale echte Wirklichkeit, lustigerweise ja eben wirklich eine Wirwirklichkeit für alle – war eh längst ganz woanders. Sie hatte sich einen anderen Antwortort gesucht, um zu reagieren auf die neue Lage. Sie nannten es: Techno.«⁵⁹ Damit hatte sich Rainald Goetz in der Binnendifferenzierung des Popdiskurses dieser Zeit gegen die feinen Unterschiede gestellt, gegen »Letztverfeinerungen«⁶⁰ als sprachpolitische Absicherung. Daß es ein Wir gibt und daß dieses Wir auch ein deutsches Wir ist, wird in *Hard Times* beschrieben, aber nicht problematisiert.⁶¹ Daß eine solche Position »draußen« ist, machen die beißenden Reaktionen auf den *Zeit*-Artikel deutlich, vor allem aus dem früheren gemeinsamen Kreis des Autors. Auch Tom Holert in *Spex* sieht in allen Formen der kollektiven Feier, »die Oder-Überschwemmung wie das Gelbe Trikot und auch die Love Parade« nur »neue (alte) Allianzen« verwirklicht. Und dem ehemaligen Mit-Autor wird vorgewor-

fen, er trage mit seinem Artikel zur »Repräsentation einer gesellschaftlichen Totalität« bei.⁶²

Damit ist die Bühne vorbereitet. Mit der Veröffentlichung von *Hard Times - Big Fun* hat sich Thema und Personal der folgenden *Heute Morgen*-Werkgruppe versammelt: die euphorisch und kaputten Technotänzer aus *Rave*, die Personen des privat-öffentlichen Lebens aus *Abfall für alle* und *Dekonspiratione* sowie die Künstler und Liebespaare aus *Jeff Koons*. *Hard Times - Big Fun* erfüllt damit Beispielcharakter für die folgenden Arbeiten aus *Heute Morgen*: den Signifikant des Gegenwärtigen gleichzeitig zu erfassen und zu erzeugen.

IV. Auf der Bühne. Mathematik und Wortgesang. – Die bisherigen Theaterstücke Rainald Goetz' – die Theatertrilogien *Krieg* (1988) und *Festung* (1993) – sind durchzogen von immanenten Reflexionen zur Situation der Bühne, des Schauspielers und übergeordnet zum Theater als Kunstform. Sie sind, in den Worten von Gerda Poschmann, ein »Extremfall der kritischen Nutzung dramatischer Formen«⁶³, da in ihnen auf Regieanweisungen, raumzeitliche Situierungen, nachvollziehbare Narrationsstränge und konsistente Personenführung durchgehend verzichtet wird. Nichtsdestotrotz ist eine Faszination des Autors für das Theater zu beschreiben, die in der Gleichzeitigkeit von anwesendem Körper und abstraktem Text und damit in der sozialen Dimension der Aufführungssituation als Kunst liegt. »Das Theater«, so schreibt Dirk Baecker, »ist eine der radikalsten Formen der Erprobung des Sozialen, weil alles, was funktioniert, zwischen Schauspielern auf der Bühne und vor dem Publikum im Parkett funktionieren können muss.«⁶⁴ Rainald Goetz' Stücke sind dabei seit *Krieg* von 1986 darauf angelegt, unter der Last ihrer Verweisstrukturen – deren Bezüge sich zwischen Fernsehrede, Philosophie, Literaturgeschichte, Popkultur, persönlichen Erlebnissen und noch vielem mehr bewegt – zusammenzubrechen.⁶⁵ Einer semantischen Explosion gleich bricht jede Form der Bedeutung, und damit auch der theater- und literaturwissenschaftliche Analyseapparat, zusammen. Für die Theaterstücke von Rainald Goetz ist deshalb eine Beschreibung vorzuziehen, die wiederum der Autor selbst gegeben hat. Es handelt sich bei ihnen um »Theoretisches Theater«.⁶⁶ Diese Aussage jedoch ist wörtlich zu nehmen, und sie bietet einen Ausweg aus der angeblichen und intendierten Sinnlosigkeit der Texte. Denn Rainald Goetz hat seine ersten beiden Trilogien mit einem mathematischen Grundmuster durchzogen, das nicht nur inhaltliche Verschiebungen in der Interpretation forciert, sondern auch der Inszenierungspraxis eine Neuordnung der jeweiligen Stücke abverlangt und damit Bedeutung beschreibbar macht. Für *Krieg* hat Richard Weber eine mathematische Interpretation gewagt, die zu dem Ergebnis kommt, daß »Goetz den Interpreten auffordert, ein geordnetes System zu erstellen und die [...] als »unperiodische Reihenfolge« angelegten Bilder von *Heiliger Krieg* mit den drei Akten von *Schlachten* und den siebzehn

Begriffen von *Kolik* so zu verknüpfen, daß eine »regelmäßige Reihe« entsteht, also ein neues, viertes Stück.⁶⁷ Ausgangspunkt seiner Rechnung, oder besser Nachrechnung, ist ein Zitat Thomas Hobbes' auf der Umschlagrückseite von *Krieg*: »Denken ist Rechnen.«⁶⁸ Der Arbeit von Weber gelingt es dann, eine Systematik offenzulegen und aus der Fülle der Goetzschen Zitate und Referenzen diejenigen zu ermitteln, die die mathematische Herangehensweise erst legitimieren und inhaltlich für eine Neuordnung der Trilogie sorgen. »Die bloße Reihung der drei Stücke stellt Konstruktionen von Wirklichkeit dar, Denkbilder gewissermaßen; ihre Synthetisierung im Integraltext zielt hingegen offenbar auf beurteilbares, vernünftiges und praktisches Handeln.«⁶⁹ *Festung* knüpft nicht nur anhand des Titels an *Krieg* an, auch im formalen Aufbau entsprechen sich die beiden Trilogien.⁷⁰ Diese Parallelen führen zu der Überlegung, auch *Festung* – als eine Werkgruppe von beinahe dreitausend Seiten Text – als eine mathematisch strukturierte Vorlage zu betrachten, deren Sinnangebot sich erst durch die Praxis der Neuordnung erschließt. Exemplarisch soll hier eine Rechnung durchgeführt werden, um im folgenden fragen zu können, ob und inwiefern das Stück *Jeff Koons* diese Praxis fortführt.

Für *Festung* ist die mathematische Operation des arithmetischen Mittels von Bedeutung. Da die Werkgruppe – die Fernsehmitschrift *1989*, die Theatertrilogie *Festung*, die Erzählungen *Kronos* – in beinahe all ihren Bestandteilen auf der Zahl Drei aufbaut, kann die Fülle der Texte immer wieder auf eine mathematische Mitte hin zentriert werden.⁷¹ Entscheiden ist, daß dieses rein strukturelle Vorgehen die inhaltliche Maxime der Theatertrilogie – nämlich »Kommunikation über Vernichtung«⁷² – neu perspektiviert. Denn die mathematischen Zentrierungen sowohl der Theatertrilogie, der Fernsehmitschrift wie auch der gesamten Werkgruppe verweisen auf ein und denselben Text: auf die Erinnerung eines Überlebenden der Vernichtung, die aufgefächert ist in verschiedene Darstellungsformen der medialen Vermittlung. Ob man die siebzehn Hefte aus *1989*, die insgesamt neun Akte der Theatertrilogie oder die 35 Unterteilungen der ganzen Werkgruppe nimmt: Immer errechnet sich innerhalb des jeweiligen Konvoluts ein Text des Auschwitz-Überlebenden Filip Müller, den dieser gesprochen und geschrieben hat und bei dessen Sprechen er gefilmt worden ist. Denn die Person Filip Müller trat als Zeuge im Auschwitz-Prozeß auf, schrieb das Buch *Sonderbehandlung*⁷³ und ist als einer der Interviewten in Claude Lanzmanns Film *Shoah* zu sehen. Als Figuren in dem Stück *Festung* gibt es entsprechend dieser Dreiteilung sowohl »Zeuge« als auch »Filip Müller« und »Zeuge Filip Müller«. Der Text der Figur »Zeuge« – »und plötzlich hörte ich / wie ein Chor / fängt / fängt an / wie ein Chor / fängen an sich singen / ein Gesang / verbreitet sich / in dem // ab stellen // da sagte eine / du willst ja sterben / aber«⁷⁴ – beendet den zweiten Akt von *Festung* – die Mitte der insgesamt neun Akte der Trilogie –, betitelt »Vernichtung«. Entsprechend führt die mathemati-

sche Mitte der Fernsehprotokolle 1989 zu einem Exzerpt der täglichen Fernsichttexte mit der Überschrift »singend in den Tod«. ⁷⁵ Gleiches geschieht, wendet man dieselbe Rechnung auf die gesamte Werkgruppe an. ⁷⁶ Damit ergibt sich, in Kürze, folgendes Bild: Das Moment der Zeugenaussage des Überlebenden – das ohne diese Rechnungen in der aleatorischen Textfülle von *Festung* unterschiedslos verloren wäre – wird erinnert in ihrer Darstellung durch das Fernsehen. Erstens durch die mathematische Zentrierung in den Fernsehprotokollen 1989, die mit dem zitierten Text aus dem Theaterstück *Festung* korreliert, zweitens durch die textliche Diktion, die der Fernsehfassung von *Shoah* folgt, und drittens durch die übergreifende Rahmung der in *Festung* inszenierten Fernsehshow. »Das Wannseekonferenzstück *Festung* handelt vom heutigen Reden über den deutschen Beschluß zur Vernichtung der Juden« – so heißt es in der Vorbemerkung. Dieses heutige Reden findet im Fernsehen statt; es findet, auf einer Meta-Ebene, die erst die mathematischen Operationen deutlich macht, als Fernsehen statt. Der *Integraltext*, den auch Gerda Poschmann bei ihrer kongenialen Analyse im Blick hat, ist mehr als der »Veröffentlichungszusammenhang« ⁷⁷ – er bedeutet ein mathematisch-konzeptuelles Sinnangebot jenseits der semantischen Überforderung.

Schlägt man *Jeff Koons* auf, so scheint sich das Stück nahtlos in die werkimmanente Tradition der Zahlenspiele einzuordnen: Es beginnt mit der Angabe »Dritter Akt«. ⁷⁸ Ein dritter Akt befindet sich insgesamt dreimal in *Jeff Koons*, einmal als Aktüberschrift und zweimal in der Numerierung der Akte drei und sechs. Diese drei Akte finden alle ihren Anfang vor oder in der »Palette« (S. 15; 57; 135). Inhaltlich sind in diesen drei Akten die Themen des Stücks gebündelt: die Geschichten der Vergemeinschaftung aus dem Club (erster dritter Akt), der ergänzende Antipode Realität (zweiter dritter Akt) und die Rahmung durch eine Liebesgeschichte (dritter dritter Akt). Der Künstler Jeff Koons ist mit zwei den Akten vorgestellten Werktitel-Zitaten ebenfalls vertreten: »Saint John the Baptist, New York 1989« (S. 13) und »Hand on Breast, 1990, 244x366« (S. 133). ⁷⁹ Die Numerierung der Akte, wie auch deren zusätzliche Benennung ⁸⁰ läßt nun verschiedene Verfahren zu. Davon ausgehend, daß es keinen Akt gibt, in dem Zählfolge, Numerierung und Benennung identisch sind, kann man dieses – in der theaterpraktischen Umsetzung, wie auch der Analyse – entweder ignorieren und dem linearen System Text folgen, oder es als Aufforderung zu einer Neuordnung des Stückes lesen. Was wäre damit gewonnen?

Vor allem wenn man der Numerierung der einzelnen Akte folgt, so verdeutlicht eine neue Anordnung den bereits genannten Rahmen, in dem das Stück steht. Es begäbe nicht im Club, sondern in I. mit der Liebeszene (S. 33), was sofort eine deutlich negative Anpassung an die Tradition der Goetzschen Texte hervorruft, die sich bisher der Beschreibung von Liebe und Sex verweigerten – Hubert Winkels schreibt von einer »strikte[n] Vermeidung einer intensiven und

anhaltenden Verbundenheit von zwei Personen⁸¹ im Werk von Rainald Goetz – bzw. sich ihnen höchstens in der Umschreibung ihrer Problematik näherten. »Sex / na ja / auch so eine Geschichte / die sogenannte Sexualität / wahrscheinlich vielleicht zu nahe / an einem dran oder in einem drin / irgendwie schwer zu erkennen eigentlich / eigentlich gar nicht / jedenfalls nicht richtig.«⁸² Diese *Geschichte* des Körpers bestimmt in einer Neufassung den gesamten ersten Akt und wird auch in II. weitergeführt (S. 73, in der Zählfolge der vierte Akt), bevor es im gleichen Akt ins »Studio« (S. 73) des Künstlers und damit in den Produktionsprozeß der Kunst geht. Liebespaar und Künstlerpaar wären hier also identisch, was in diesem Kontext naturgemäß die *Made in Heaven*-Reihe von Koons und Ilona Staller aufruft⁸³. Der dritte Akt würde dann, den bisherigen Ausführungen folgend, dreimal stattfinden – und damit die von Goetz immer auch anvisierte theaterpraktische Übersetzungsarbeit seiner Texte in den Vordergrund rücken.⁸⁴ Inhaltlich steht in dieser Lesart deutlich die »Palette«, und das heißt die Verhandlung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, im (mathematischen) Mittelpunkt des Stücks: der Numerierung folgend, hat *Jeff Koons* fünf Akte, der dritte ist/die dritten sind somit das arithmetische Mittel. »[I]ch versuche«, so hat es Rainald Goetz in einem Vortrag elliptisch formuliert, »diese Thematik Kunst und Gesellschaft an einem Wochenende in der Mitte, in einem dritten Akt.«⁸⁵ Die Darstellung einer funktionalen Differenz der Kunst anhand des dauernden Ortswechsels zwischen drinnen und draußen, die die drei dritten Akte bestimmt, würde dann, folgt man weiter der Numerierung des Stücks, unter IV. aufgenommen, in dem die erste Szene erneut »Draußen« (S. 109, in der Zählfolge der fünfte Akt) beginnt. Hier wird, bevor es in der vierten Szene des Aktes um die bereits geschilderte »Eröffnung« (S. 111) einer Ausstellung geht, das »Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft« im Rückgriff auf das klassische Künstlerdrama, das diese Frage aufwarf, Goethes *Torquato Tasso*, als »Präambel« und »vorweg« (S. 109 f.) aufgerufen: »es war einmal / in jenen Tagen / es gab einmal / zu dieser Zeit / vor vielen Jahren / lang ist es her / ein Künstlerglück / von solchen Graden / daß der König sagte / schafft mir diesen / Künstler her / ich will ihn sehen / will ihn mieten / fragen / was er denkt / und macht / l. . l der Künstler / ward herbei gebracht / er stand vor seinem König / grüßte, neigte sich / und sagte / hier / mein König / bin ich wie gewünscht / es ist mir eine Ehre / ich bin der Ihre / bitteschön« (S. 110 f.).⁸⁶ In diesem Raum zwischen »Theater und Markt«⁸⁷, zwischen Kunst und Macht, dreht sich dann im weiteren Verlauf von *Jeff Koons* alles um »Die Bilder« (S. 118 f.); das sind in diesem Fall Werke der *Made in Heaven*-Reihe, die aus der Perspektive der anwesenden Vernissage-Gäste beschrieben werden: »die Frau mit Ding, der Mann mit Loch / Skulptur aus Glas mit ganz viel Sexualität // l. . l aha, so so, das ist ja wirklich kraß / brutal, das ist ja richtig geil« (S. 118).⁸⁸ Die Liebes- und Sexszenen, die das Stück beginnen ließen, sind hier zum Bild geworden, werden öffentlich

ausgestellt. Verständlich – gerade im Hinblick auf das über Jeff Koons Gesagte – werden in dieser Folge dann die im IV. Akt verhandelten Überlegungen zur Position des Künstlers, die sich von der des *Tasso* nicht unterscheidet: »Der Witz ist, seine Position ist völlig frei. / Noch nicht einmal die Kunst bestimmt die Stelle, / wo der Künstler steht. / Er kann im Kino stehen, im Pop, / er kann sich soziologisch orten, literarisch, / oder in der Tradition des Neuen, er kann in alle / Richtungen den Kunstkontext verlassen haben, / er kehrt dorthin zurück / nach komplett eigener Bestimmung. / Und trägt mit dieser Freiheit / nur eines noch als letzte Last, / die Position des Einzelnen dem Ganzen gegenüber, / das ist das Tolle dieser neuen Position.« (S. 117 f.)

Daß der so formulierte Ort des Künstlers und der Kunst sowohl eine Beschreibung der Arbeiten von Jeff Koons als auch und vor allem eine Selbstbeschreibung des Autors beziehungsweise seiner bisherigen Texte ist, ist offensichtlich. Ob man Klagenfurt nimmt, die frühen Texte aus *Spex* mit ihrem Kontrollwahn, die Fernsehprotokolle, das Internet-Tagebuch – literarisiert wird von Rainald Goetz die Position des Einzelnen im Verhältnis zur Gesellschaft anhand des Materials der Sprache. Der historische Anschluß ist hier, neben dem nicht zu hintergehenden Individualisierungsentwurf des 18. Jahrhunderts, nicht die neue oder alte Pop-Literatur, sondern die Sprachkrise der Moderne. »In den Texten von Goetz erfährt das Konfliktverhältnis von Tat und Wort seine Neuauflage und wird zugleich neu eingepackt.«⁸⁹ Entscheidend für *Jeff Koons* und übergreifend dem *Heute Morgen*-Zyklus ist, daß der *Schnitt* zwischen Leben und Kunst, der Schnitt zwischen dem Einem und dem Ganzen zwar noch als eine permanente Grenzverschiebung der Position des Erzählers thematisiert wird – durch die Form der Montage, durch intertextuelle, wie autobiographische und literarische Zitate, durch unausgewiesene Sprechhaltungen statt bezeichneter Figuren –; daß es jedoch das Ziel des *Heute Morgen*-Komplexes ist, Gemeinschaft zu evozieren. »Mein Argument sagt ja: Jeder ist eh schon so in sich ruhend Individuum, so sehr anders als alle andern, daß es sich nicht primär danach sehnt, sich zu unterscheiden von allen, sondern umgekehrt: mit ihnen eins zu sein.«⁹⁰ Das Aufgehen des Einzelnen in der Gemeinschaft als Sehnsucht, nicht als vitalistisches Prinzip, zu be- und erschreiben ist Aufgabe dieses Künstlerdramas, und hier ist die Groyssche Forderung nach einem Signifikanten der Gegenwart erfüllt: Denn sowohl die politischen Veränderungen durch und nach 1989 wie auch die technischen Innovationen der neunziger Jahre drängen auf Vergemeinschaftung. Gemeinschaft offensiv zu literarisieren, in Begriffen wie »Wirwirklichkeit«⁹¹, durch die rhythmisierten Passagen in *Jeff Koons* und übergreifend durch eine Themenauswahl, die die Idee des Kollektivs valorisiert – ob als Raving- oder Internet-Society – stellt das Moment einer negativen Anpassung an die Tradition dar – und zwar, wie gezeigt, in bezug auf den intellektuellen Popdiskurs nach 1989, wie auch in bezug auf die eigene

literarische Arbeit. In *Hard Times - Big Fun* ist diese Sehnsucht nach einer Gesellschaft als Kunstwerk anvisiert. Die *Love Parade*, so Goetz, sei »[d]er Augenblick, wo die Gesellschaft sich als Ganzes sinnlich wahrnehmbar zeigt, wahrnimmt, und – ohne all ihr Leid vergessen zu müssen – sich trotz allem, irgendwie, ganz diffus bejaht.«⁹²

Aufgenommen und in den Rahmen des Stücks überführt, wird dieser affirmativ-ästhetische Gestus in dem abschließenden Akt der Neuordnung, die *Jeff Koons* zu einem Fünfkakter mit drei dritten Akten macht. Am Ende des IV. Akts, am Ende der »Eröffnung«, heißt es »schau« (S. 130). Und anders als in *Subito*, in dem die reine Schau der Dinge konstruktivistisch negiert wird⁹³, bietet der Anschlußtext, der V. Akt, keinen Bruch mit der »Vision« (S. 155) einer Gesellschaftsbeschreibung als Bildbeschreibung – der V. Akt nennt sich »Das Bild« (S. 155, in der Zählfolge der siebente Akt). Hierin folgt die angesprochene Rückschau als ein innerer Monolog. Das dem Akt vorangestellte Zitat – »Auf überwachsenen Pfaden« (S. 153) – verweist auf das letzte Buch, das der taube Knut Hamsun nach seiner Verhaftung 1945 schrieb,⁹⁴ und erweitert die angesprochene Dimension des Stücks als klassisches wie gegenwärtiges Künstlerdrama. Der innere Monolog eines tauben Erzählers wird kurz vor Schluß des Stücks noch einmal durchbrochen und eine Aufsicht konstruiert, in der sich der Erzähler als eine andere Person beobachten sieht: »und sah ihn das sehen / und aufatmen, nicken und gehen« (S. 158). Doch hier wird nicht »die Schau einer totalen Einheit [..] als das Resultat einer Illusionsmaschine ausgegeben«⁹⁵, statt dessen wird ein Einverständnis mit dem gelebten Leben formuliert. Dem melancholischen Erzählfluß in *Katarakt* ähnlich – dem Stück eines plötzlich Erblindeten –, endet *Jeff Koons* mit der Lautmalerei des Herzschlags und dem Nachhören dieses Geräusches: »und hörte es bumpern im Herzen / ba dum, ba dum / hielt still / kurz, und lauschte« (S. 159). Auch hier ist die Differenz zu dem Vergleichstext von Bedeutung. Wenn auch in beiden Monologen der Erzählfluß – die Aufkündigung des Schnittes – bedingt ist durch eine Unfähigkeit in der primären Wahrnehmung, so gibt es in *Katarakt* noch die abstrakte Ordnung der Zahlen, die das Stück in einen geschichtlichen Kontext stellt. Die elf Szeneneinteilungen des Stückes zitieren die elf Gesänge der *Ermittlung* und lassen so einen Hintergrundtext in Gestalt eines vollständigen Stücks entstehen. Es ist hier nicht das Subjekt, das sich an die Vernichtung der Juden erinnert. An seine Stelle tritt die Form, die an eine frühere Form der Erinnerung erinnert. Erst aufgrund dieser Entlastung kann der Monolog in *Katarakt* zu einem Erzählfluß werden, der das ganze Leben zwischen Kleinkind, Jugend und Reife bis zum Tod trägt. *Jeff Koons* dagegen fällt ganz grundsätzlich aus der Ordnung der bisherigen Stücke heraus: Es ist nicht eingebunden in eine Trilogie. Die Möglichkeit, verschiedene Stücke als sowohl eigenständige Positionen wie auch als Bausteine einer übergreifenden Ordnung zu verstehen, fällt dadurch weg.⁹⁶

Es finden sich – abseits der geschilderten Neuordnung – auch keine auffälligen Zahlenspiele, der Handlungsverlauf wirkt nicht auf die Weise aleatorisch, daß er durch eine mathematische Struktur aufgehoben werden müßte. Das in den bisherigen Stücken von Rainald Goetz zu beobachtende Zusammenbrechen der Semantik bleibt in *Jeff Koons* aus. Gehalten wird das Stück auf der inhaltlichen Ebene durch die Idee einer Gesellschaft als Kunstwerk und auf der formalen Ebene durch den »Wortgesang«⁹⁷, den teilweise liturgisch anmutenden Gestus, der immer wieder kurzgeschlossen wird mit vollkommen banalem Informationswert. »Für mich ist das ein Symbol für die Taufe im Mainstream«, sagt Jeff Koons von seinem Objekt *St. John the Baptist*, das dem ersten Akt von *Jeff Koons* als Zitat vorgestellt ist, »eine Taufe in der Banalität.«⁹⁸ Das Banale aber, so Peter Strasser, ist dazu da, »auf beiläufige Weise Nähe herzustellen«⁹⁹.

Das Stück *Jeff Koons* stellt die Banalität des Sozialen als einen Teil der Kunstproduktion und -rezeption aus. In der Logik kulturökonomischer Operationen bildet das Banale so lange ein Arsenal des Draußen, bis es durch die Gleichzeitigkeit positiver und negativer Anpassung an die Tradition valorisiert und in den Kunstbetrieb aufgenommen wird. Jeff Koons hat dies in seiner Kunst exemplifiziert und dabei das erhofft zu schaffen, was Niklas Luhmann Bedingung und Ausdruck für »Weltkunst« nannte: »Universalität.«¹⁰⁰ Das Stück von Rainald Goetz wiederholt diese Operation und schließt durch seinen performativen Sprachgebrauch sowie seine mathematische Oberflächenstruktur positiv an die literaturhistorische wie die werkimmanente Tradition an.¹⁰¹ Es stößt sich davon ab, indem es die problemorientierte Beobachterposition aufgibt und sowohl thematisch als auch formal das Moment der Vergemeinschaftung des Einzelnen literarisch bejaht – denn Verneinen, das macht bereits die Schrift.

Anmerkungen

- 1 Alex Rühle: *Spur der Steine. Rohstoff Mensch: Santiago Sierra ist der radikalste Grenzgänger der Kunst - jetzt will er das Kunsthhaus Brezeng zum Einsturz bringen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3./4.4.2004.
- 2 Dirk Baecker: *Wozu Kultur?*, Berlin 2003, S. 186.
- 3 Rainald Goetz: *Jeff Koons. Stück*, Frankfurt/Main 1999, S. 122. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text. – Uraufführung am Hamburger Schauspielhaus, 18.12.1999, Regie: Stefan Bachmann.
- 4 Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 90.
- 5 Vgl. auch Walter Grasskamp: *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München 1998. Grasskamp hebt in seinem Buch noch einmal hervor, wie gerade die Autonomisierung der Kunst diese für den Markt kompatibel machte.
- 6 Groys: *Über das Neue*, S. 91.
- 7 Vgl. Martin Jörg Schäfer: »Fantasy Realism«: Rainald Goetz, Jeff Koons and the Ethics of Pop Art, in: *The Germanic Review*, 81(2006)3. Diese Arbeit schafft es – in der Auseinandersetzung mit Goetz und Koons –, Schlegel, Hegel, Kant, Adorno, Luhmann,

- Heidegger, Benjamin und Nietzsche aufzurufen, den Theatertext *Jeff Koons* allerdings kein einziges Mal zu zitieren.
- 8 Jan Verwoert: *Jeff Koons* [Rezension], in: *frieze*, 53 (2000), S. 126.
- 9 Rainald Goetz: *Vortragsmitschnitt zu Jeff Koons*, in: *SchauspielhausMagazin*, 24 (1999), S. 12.
- 10 Hubert Fichte: *Die Palette* [1968], Frankfurt/Main 1981.
- 11 Vgl. ebd., S. 129; aufgespürt von Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2003, S. 169. Schumacher liest speziell diese Referenz als »Kontinuität subkultureller Ausgrenzungspraktiken« (ebd.).
- 12 Fichte: *Die Palette*, S. 133.
- 13 Rainald Goetz: *Festung*, Bd. 1: *Festung. Stücke*, Bd. 2, 1–3: *1989. Materialien*, Bd. 3: *Kronos. Berichte*, Frankfurt/Main 1993, hier zitiert: Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 98.
- 14 David Barnett: *Text as Material? The category of ›Performativity‹ in three postdramatic German theatre-texts*, in: Carolin Duttlinger, Lucia Ruprecht, Andrew Webber (Hg.): *Performance and Performativity in German Cultural Studies*, Oxford [u.a.] 2003, S. 143.
- 15 Die Zählung der Akte, die nicht der natürlichen Zahlenfolge folgt – so beginnt das Stück mit dem »Dritten Akt« –, wird weiter unten behandelt.
- 16 Jochen Bonz: *Der Welt-Automat von Malcom McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*, Wien 2001, S. 105.
- 17 Baecker: *Wozu Kultur?*, S. 130.
- 18 Vgl. die Schallplatte: *Beat und Prosa: Hubert Fichte im Star-Club*, Philips 1967.
- 19 Westbam mit Rainald Goetz: *Mix, Cuts & Scratches*, Berlin 1997, S. 18.
- 20 Vgl. Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 158–161.
- 21 Ebd., S. 170.
- 22 Ebd., S. 146.
- 23 Einen äußerst aufschlußreichen Vergleich zwischen Gottfried Benn und Goetz, der detailliert die Analogien und Unterschiede der beiden Mediziner und Literaten herausarbeitet, haben Thomas Doktor und Carla Spies geschrieben: *Gottfried Benn - Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie*, Opladen 1997.
- 24 Vgl. unter vielen Willi Winkler: *Niemand, nichts, nur ich*, in: *Die Zeit*, 7.10.1988; Iris Radisch: *Schlafes Brüder*, in: *Die Zeit*, 6.11.1992; Florian Illies: *So schauste aus*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.11.1998.
- 25 Rainald Goetz: *Rave. Erzählung*, Frankfurt/Main 1998, S. 19.
- 26 Daß Theatertexte ursprünglich Gesang waren, sei nur deshalb erwähnt, um dem Begriff der Performanz etwas von seiner modischen Verfügbarkeit zu nehmen, und weil in den Stücken von Rainald Goetz neben dem Referenzrahmen der Popkultur auch die antike Tragödie eine wichtige Rolle spielt.
- 27 Ernst Jünger: *Maxima - Minima. Adnoten zum »Arbeiter«* [1964], Stuttgart 1981, S. 6. Ich danke Harro Segeberg für diesen Hinweis.
- 28 Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 264.
- 29 Arthur C. Danto: *The Artworld*, in: *Journal of Philosophy*, LXI(1964)19, S. 581, im Original kursiv.
- 30 Gudrun Inboden: *Jeff Koons: Extase und Banalität*, in: Stedelijk Museum Amsterdam (Hg.): *Jeff Koons. Ausstellungskatalog*, Amsterdam 1993, S. 24. Entsprechend stehen viele seiner minimalistisch geprägten Arbeiten auf einem Sockel, welcher genau durch Minimalismus, Pop-Art und Fluxus »abgeschafft« wurde.
- 31 Jean-Christophe Ammann: *Jeff Koons. Ein Untergang, der keiner ist*, in: Angelika Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, Köln 1992, S. 7.

- 32 Peter Strasser: *Über das Banale*, in: Friedbert Aspetsberger, Günther A. Höfler (Hg.): *Banal und Erhaben. Es ist (nicht) alles eins*, Innsbruck-Wien 1997, S. 23.
- 33 Jean-Christophe Ammann, in: Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 8.
- 34 Unerwartet läßt diese Arbeit so an die blumenessenden Lotophagen aus Homers *Odyssee* denken, sowie an die prominente Kritik Horkheimers und Adornos an dieser Form »geborgten Glücks«. Vgl. Max Horkheimer; Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947/49], Frankfurt/Main 1996, vor allem S. 69–71.
- 35 Ammann, in: Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 10.
- 36 Vgl. Thomas Zaunschirm: *Kunst als Sündenfall. Die Tabuwerletzungen des Jeff Koons*, Freiburg i.B. 1996; Heinz Peter Schwerfel: *Kunst-Skandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*, Köln 2000, S. 11–39.
- 37 Vgl. Jan Avgikos: *All that Heaven allows. Love, Honor, and Koons*, in: *Flash Art*, 171 (1993).
- 38 *Das Jeff Koons Handbuch* von Schirmer/Mosel, München 1992, S. 130.
- 39 Auffälligerweise gibt es seit Ende der neunziger Jahre die Tendenz zu beobachten, daß Pornodarstellerinnen vermehrt auf die Seite der »anspruchsvollen« Schauspielereien wechseln (wollen). In Deutschland steht dafür der Name Gina Wild/Michaela Schaffrath.
- 40 Die Darstellung von Authentizität im Pornofilm ist der sogenannte Cum Shot, der Moment des männlichen Orgasmus, der das größtmögliche Realitätsversprechen gibt und dementsprechend auch in *Made in Heaven* gezeigt wird. Vgl. Zaunschirm: *Kunst als Sündenfall*, S. 64.
- 41 Darauf reagiert auch noch der eingangs genannte Tino Sehgal: »Ich mache keine Institutionskritik. Bildende Kunst ist ein Ritual, das die ökonomische Produktion feiert und reflektiert. Die Konzeptkunst der sechziger Jahre war der letzte Versuch, gegen die Warenförmigkeit der Kunst anzugehen, das war naiv, denn alles – auch eine Idee – kann ein Produkt sein. Bei mir geht es nicht um eine Kritik an der Ware und nicht darum, ein Außerhalb der Gesellschaft zu konstruieren.« Zitiert nach Holger Liebs: *Zeremonienmeister für Zeitgenössisches. Tino Sehgal produziert Kunstobjekte, von denen nichts übrig bleibt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.8.2006.
- 42 Ammann, in: Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 11. Heinz Peter Schwerfel beschreibt dasselbe, denkt aber in den traditionellen Grenzen des gesellschaftlichen Tabus, wenn er meint: »Jeff Koons hat die Pornographie ins Museum geholt und sich selbst, zumindest zeitweise, durch seine Provokation aus dem Kunstmarkt katapultiert.« Schwerfel: *Kunst-Skandale*, S. 39.
- 43 »*Ein Hau ins Lächerliche*«, *Interview mit Rainald Goetz*, in: *Der Spiegel*, 50/1999, S. 250. Hier zitiert nach dem gleichnamigen Text in: Rainald Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*, Berlin 2001, S. 115–125.
- 44 Diedrich Diederichsen: *The Kids are not allright. Abschied von der Jugendkultur*, in: *Spex*, 11/1992. Hier zitiert nach der stark überarbeiteten Wiederveröffentlichung in: Diedrich Diederichsen: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock 'n' Roll 1990–93*, Köln 1993, S. 254.
- 45 Vgl. Wohlfahrtsausschüsse (Hg.): *Materialien zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels*, Berlin 1994.
- 46 Diedrich Diederichsen: *Wer ist die Gehirnpolizei?*, in: *Spex*, 10/1995, S. 55. Vgl. ders.: *Politische Korrekturen*, Köln 1996.
- 47 Diederichsen: *Gehirnpolizei*, S. 54.
- 48 Wie dies auch Moritz Baßler macht, der die gegenwärtigen Popliteraten als Gegner

- der »Jäger der verborgenen Bedeutungen« ausmacht. In schöner Tradition bringt Baßler neu gegen alt, Affirmation gegen Kritik, U gegen E in Anschlag und weiß dabei natürlich, daß alle Polemiken auf der anderen Seite längst geschrieben sind. Vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 14.
- 49 Vgl. ebd., vor allem S. 94–134. Thomas Ernst arbeitet in seiner Übersicht zu deutscher Pöpliteratur die Traditionslinien seit den sechziger Jahren heraus. Vgl. Thomas Ernst: *Popliteratur*, Hamburg 2001.
- 50 *Wie bist du denn drauf? Ein Interview mit Rainald Goetz von Isabelle Graw und Astrid Wege*, in: *Texte zur Kunst*, 7(1997)28, hier zitiert (unter dem Titel *Praktische Politik*) nach: Rainald Goetz: *Celebration. 90s Nacht Pop*, Frankfurt/Main 1999, S. 242–271.
- 51 Rainald Goetz: *Hard Times - Big Fun. Das Kapital des Glücks und seine Politik*, in: *Zeit-Magazin*, 11.7.1997, S. 8–13; hier zitiert nach dem gleichnamigen Text in Goetz: *Celebration*, S. 203–235.
- 52 Botho Strauß: *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Der Spiegel*, 6/1993.
- 53 Vgl. Richard Herzinger: *Revolutionärer Aufbruch in die Stammesgemeinschaft? Die Ideologie(n) der Neuen Rechten und ihre Zeitschriften*, in: *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland*, 12/1993; Harro Zimmermann: *Die Ahnen des Botho Strauß*, in: *Die Zeit*, 4.6.1993.
- 54 Strauss: *Anschwellender Bocksgesang*, S. 202.
- 55 Goetz: *Hard Times*, S. 217. Die »Kirche der Ununterschiedlichkeit« ist ein Projekt der Künstler Albert und Markus Oehlen mit Werner Büttner von 1981 gewesen. Die Referenz auf dieses Künstlerkollektiv durchzieht alle Arbeiten von Rainald Goetz.
- 56 Vgl. Stefan Krankenhagen: »Festung« von Rainald Goetz: *Kommunikation über Vernichtung*, in: Krankenhagen: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walsler*, Köln–Weimar–Wien 2001, vor allem S. 126–141.
- 57 Goetz: *Hard Times*, S. 205, 212, 221.
- 58 Ebd., S. 212.
- 59 Ebd., S. 212 f.
- 60 *Politik fürs Publikum? Diedrich Diederichsen und Rainald Goetz im Gespräch mit Dietmar Dath*, in: *Spex. Das Magazin für Popkultur*, 12–1(1999/2000), S. 96.
- 61 Das heißt nicht, daß der nationalistische Diskurs nach 1989 grundsätzlich ausgeschlossen wäre. Das Theaterstück *Festung* thematisiert diesen Diskurs explizit und *Dekonspiratione* verflucht den Alltag junger Medienarbeiter mit dem Einsatz der Bundeswehr im Kosovo und der entsprechenden *Mediendeckung*. Vgl. Rainald Goetz: *Dekonspiratione*, Frankfurt/Main 2000.
- 62 Tom Holert: *Nettitude. Trikots, Deiche, Kollektive: Sympathie macht mobil*, in: *Spex*, 9/1997, S. 56 f.
- 63 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S. 212.
- 64 Dirk Baecker: *Kunst, Theater und Gesellschaft*, in: *dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2/2005, S. 10; vgl. Rainald Goetz: »Die Wirklichkeit der wirklich echten Körper echter Menschen macht da mit jedem Atemzug, den die da atmen und erst recht mit jedem Wort das unmögliche Argument praktisch zur Wahrheit, daß das Toteste einen Augenblick lebt, daß es etwas, was es nicht gibt, gibt: nichttote Kunst«. Rainald Goetz: *Drei Tage* [1988], in: Goetz: *Festung*, Bd. 3, S. 258.
- 65 Vgl. Krankenhagen: *Auschwitz darstellen*, S. 124–126; Diedrich Diederichsen hat dasselbe Verfahren am Beispiel des *Abstrakten Expressionismus* Albert Oehlehs und

- anderer beschrieben. Vgl. Diedrich Diederichsen: *Virtueller Maoismus: Das Wissen von 1984*, in: Werner Büttner; Martin Kippenberger; Albert Oehlen: *Malen ist Wählen*, München (Kunstverein München) 1992, S. 31–38.
- 66 Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 49.
- 67 Richard Weber: »... noch KV [kv]: Rainald Goetz. *Mutmaßungen über »Krieg«*, in: Weber (Hg.): *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt/Main 1992, S. 124.
- 68 Rainald Goetz: *Krieg. Stücke*, Frankfurt/Main 1986. Vgl. zum Hintergrund Knut Radbruch: *Mathematische Spuren in der Literatur*, Darmstadt 1997; Wilhelm P. Klingenberg: *Mathematik und Melancholie. Von Albrecht Dürer bis Robert Musil*, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, 1/1997.
- 69 Weber: »noch KV...«, S. 136.
- 70 Wieder gibt es zu der Einheit aus drei Stücken eine Zugabe; wie *Hirn zu Krieg*, so sind es zur *Festungs*-Trilogie die neun Geschichten aus den Jahren 1982–1991, zusammengefaßt unter dem Titel *Kronos*. Die Trilogie hat in *Festung* ein deutliches Kernstück, wie *Heiliger Krieg* in *Krieg*, und wird flankiert von einem »Familienstück« (*Kritik in Festung* analog zu *Schlachten*) und dem abschließenden Monolog eines alten Mannes (*Katarakt* analog zu *Kolik*).
- 71 Die Trilogie besteht aus drei Bänden, die Fernsehmitschrift 1989 ist als ein Band der Werkgruppe in drei Bände aufgeteilt, der Band *Festung* in drei Theaterstücke. *Kronos* beinhaltet drei mal drei Geschichten, die in ihren Einteilungen ebenfalls einer Dreier-Kombinatorik folgen. Auch die Figurenkonstellation der Trilogie folgt der mathematischen Gliederung. In *Kritik in Festung* bilden die *dramatis personae* eine Dreiergruppe: eine Schwester, drei Brüder, ein Alter – entsprechend der Werkgruppe: eine Theatertrilogie, drei Fernsehmitschriften, ein Erzählband.
- 72 Umschlagrückseite von Goetz: *Festung*, Bd. 1, sowie ebd., S. 99.
- 73 Filip Müller: *Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*, München 1979.
- 74 Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 161. Dieser Text ist das genaue Zitat aus Filip Müllers Text in *Shoah*. Vgl. Claude Lanzmann: *Shoah*, Düsseldorf 1986, S. 219 f. Schon in *Kontrolliert* wird die Aussage Filip Müllers, ausgehend von der Fernsehausstrahlung von *Shoah*, zitiert: »Das Gesicht berichtet, wie alte Freunde und Bekannte von daheim von früher, nackt in diese Kammer für die Massendusche rein getrieben, anfangen, die Nationalhymne zu singen, erst noch leise, dann ganz fest. Da habe ihn ein Schaudern angepackt und er habe auch da rein gehen wollen, um zu sterben. Aber die, die drin gefangen waren, hätten ihm gesagt, das geht nicht, freiwillig zu sterben, du mußt doch leben, um das später zu bezeugen, wie das war. Und da sei er aus der Kammer wieder raus gegangen, um zu leben. Das wird gebrochen deutsch berichtet, während hinten in der Luft das Zügeratter endlos richtung Rampe rattert, sieht man wieder Wiesen, Steine, Bautenreste, Zeug und Himmel. Große Katastrophe, Untergang, Vernichtung, heißt für Juden, hieß es in der Zeitung, Shoa.« Rainald Goetz: *Kontrolliert. Roman*, Frankfurt/Main 1988, S. 53.
- 75 Goetz: *Festung*, Bd. 2:2, S. 288, im Original fett. Als Trennblatt zwischen den einzelnen Datumsüberschriften innerhalb der Fernsehmitschrift fungiert die Kopie eines *Brunnen*-Heftes. 1989.1 ist in fünf Hefte unterteilt, 1989.2 in sieben und 1989.3 wiederum in fünf. In Errechnung des arithmetischen Mittels ergibt sich der neunte Akt, das heißt das vierte Heft aus 1989.2, als mathematisches Mittel der vollständigen Fernsehprotokolle. Dieses ist unterteilt in 35 Bilder, die alle eine fettgedruckte Überschrift tragen. Die Anzahl der Bilder im vierten Akt (Heft) von 1989.2 läßt sich

- damit erneut auf ein mathematisches Zentrum hinführen, auf das achtzehnte Bild, das zitierte »singend in den Tod«.
- 76 Die siebzehn Hefte der Fernsehzeitschrift, die neun Akte der Trilogie und die neun Berichte aus *Kronos* ergeben zusammen 35 Unterteilungen, deren achtzehnte das vierte Heft aus 1989,2 ist. Dieses hat, wie oben angeführt, erneut 35 Unterteilungen. Ausgeführt und kontextualisiert sind die Rechnungen in: *Krankenhagen: Auschwitz darstellen*, S. 128–141.
- 77 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 215, Fußnote 485.
- 78 In ihrer halbseitigen Auseinandersetzung mit dem Stück bezeichnet Małgorzata Sugiera diesen Moment als einen »ironic start«. Vgl. Małgorzata Sugiera: *Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre*, in: *Theatre Research International*, 29(2004) 1, S. 21.
- 79 Vgl. Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 103 (Werkgruppe *Banality*) und S. 129 (Werkgruppe *Made in Heaven*). Das dem zweiten dritten Akt vorgestellte Zitat: »ist der Blick in eine schöne Gegend, Freund, Freund, Freund« (S. 55) ist bekanntermaßen von Bertolt Brecht und war 1998 die sogenannte »Parteihymne«, mit der Christoph Schlingensiefel und seine Partei »Chance 2000« in den Wahlkampf zogen. Entsprechend deren Arbeit mit sozial marginalisierten Gruppen geht es im zweiten dritten Akt um »Die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof« (S. 57) und Christoph Schlingensiefel ist aufgerufen als ein Künstler, der ebenfalls den Grenzverlauf zwischen drinnen und draußen zur Voraussetzung seiner Arbeiten macht.
- 80 Der erste Akt heißt »Dritter Akt« und ist mit III. nummeriert, der zweite Akt heißt »Erster Akt« (I.), der dritte »Draußen« (III.), der vierte »Zweiter Akt« (II.), der fünfte »Nach der Pause« (IV.), der sechste »Sechster Akt« (III.), der siebte »Siebenter Akt« (V.). Ein vierter und fünfter Akt findet sich somit nicht in der Benennung, ein sechster und siebenter Akt nicht in der Numerierung.
- 81 Hubert Winkels: *Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur*, in: *Sinn und Form*, 51 (1999)4, S. 597.
- 82 Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 270. In einem Interview zur Uraufführung von *Jeff Koons* bezeichnete Rainald Goetz die *Made in Heaven*-Arbeiten als »Extremansatz«, der ihn ermutigte, »auch sprachlich nach Entsprechungen für die prekären Dinge der Liebe zu suchen«. Goetz: *Ein Hau ins Lächerliche*, S. 118.
- 83 Und durch biographisch angelegte Textstellen wie »Dem Künstler wird auf diese Art ein Sohn, der Frau, die durch ihn Mutter wird, ein Kind geboren« (S. 86) evoziert wird. Koons' und Stallers Sohn Maximilian wurde 1992 geboren. Vgl. auch *Baby und Eimer. Ein Bilderzyklus von Jeff Koons für das Magazin der Süddeutschen Zeitung*, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 13.11.1992. Abgedruckt im Programmheft der Hamburger Uraufführung.
- 84 Dramatisch formuliert bereits in *Heiliger Krieg*: »Und wir so sind wir wir machen Ihnen ein Angebot, logisch das optimale Angebot, maximal optimal, logisch, weil uns etwas anderes als der Superlativ überhaupt nicht interessiert, also die äußerste Anstrengung, die hermetischste Konzentration, die reine Wissenschaft. Wissenschaft ist unser Angebot. Wie dreckig Sie das dann in Ihren dreckigen Anwendungsdreck ziehen [. . .]. Das ist uns alles wurscht [. . .]. Regisseur. Pack. Vertrottelte Idioten. Pack«. Goetz: *Krieg*, S. 24 f. Etwas moderater heißt es in dem Interview zur *Jeff Koons*-Premiere: »Wenn ich mich für einen Regisseur entschieden habe, [. . .] ist das Stück komplett in seiner Hand, der kann mit dem Text machen, was er will, jede Umstellung, jede Montage, jeden Strich. Ich liefere das Material – fertig.« Goetz: *Ein Hau ins Lächerliche*, S. 116.

- 85 Goetz: *Vortragsmitschnitt zu Jeff Koons*, S. 12. Dazu paßt auch die bereits zitierte Passage am Ende von *Jeff Koons*: »eine schöne Sache / ein Tag Leben und drei Nächte« (S. 156). Das »Wochenende in der Mitte« bezieht sich auch auf Berlin Mitte, dem Mittelpunkt der Club-, Kunst- und Techno-Szene in den neunziger Jahren. Eine Ausstellung mit sieben großformatigen neuen Bildern (vgl. Goetz: *Jeff Koons*, S. 156) von Jeff Koons wurde im Oktober 2000 in Deutsche Guggenheim in Berlin Mitte eröffnet.
- 86 In Goethes Drama reflektiert Tasso genau in der ersten Szene des vierten Aktes sein Ankommen am Hof und sein damaliges Vertrauen in den Fürsten. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Torquato Tasso*, Stuttgart 1991, S. 62.
- 87 Baecker: *Kunst, Theater und Gesellschaft*, S. 13; vgl. Jean-Christophe Agnew: *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, Cambridge 1986.
- 88 Daß es sich unzweifelhaft um eine Beschreibung der *Made in Heaven*-Werke dreht, verdeutlicht der weitere Text, der von »Sachen da aus Marmor, riesen groß« spricht, von »Blumen« und »Vögelchen l. . . / süß, Mensch, und aus Holz geschnitzt / dann farbig angemalt in bunt« (S. 118 f.). Aus Marmor ist zum Beispiel *Bourgeois Bust - Jeff and Ilona, 1991* (vgl. Muthesius [Hg.]: *Jeff Koons*, S. 161); Blumen und ein Vogel aus angemaltem Holz bilden die Skulptur *Wall Relief with Bird, 1991* (ebd., S. 141).
- 89 Philipp Müller, Kolja Schmidt: *Goetzendämmerung in Klagenfurt: Die Uraufführung der sezessionistischen Selbstpoetik von Rainald Goetz*, in: Ralph Köhnen (Hg.): *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/Main-Berlin-Bern u.a. 2001, S. 252, im Original kursiv.
- 90 Goetz: *Praktische Politik*, S. 261.
- 91 Goetz: *Hard Times*, S. 212.
- 92 Ebd., S. 235. Nicht zufällig ähnelt dies der soziologischen Sicht auf das Theater: »Das Theater ist der Ort, wo dies [die Naturwissenschaft der Gesellschaft, S. K] zum Thema gemacht werden kann und sich ein bestimmtes Publikum einfinden kann, in dessen Augen sich die Stadt und die Künste, wenn man so will, beim eigenen Treiben zuschauen können.« Baecker: *Kunst, Theater und Gesellschaft*, S. 11.
- 93 Vgl. Müller/Schmidt: *Goetzendämmerung*, S. 255 f.
- 94 Knut Hamsun: *Auf überwachsenen Pfaden* [1949], München 1959.
- 95 Müller/Schmidt: *Goetzendämmerung*, S. 256.
- 96 Vor allem in *Krieg* wurde dieses Moment eines verbindenden Weltwissens (in Bildern) durch die zitierende Einbindung von Johannes Comenius' *Orbis Sensualium Pictus* deutlich. Vgl. Rainald Goetz: *Krieg. Stücke*, Frankfurt/Main 1986, S. 97.
- 97 Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt/Main 1999, S. 290.
- 98 Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 102.
- 99 Strasser: *Über das Banale*, S. 15.
- 100 Niklas Luhmann: *Weltkunst*, in: Niklas Luhmann, Frederick Bunsen, Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 25, im Original kursiv.
- 101 Im *Heute Morgen*-Zyklus wird die Folge der bisherigen Texte des Autors zum ersten Mal mathematisch dargestellt. Die Selbstbeschreibung *Buch 5* und die entsprechende Numerierung in 5 Punkt, die sich in jedem Buch der Reihe findet, bezieht die Werkgruppe deutlicher als ihre Vorgänger in den Gesamtkomplex der eigenen Arbeiten ein.