TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · VI/22

Literarischer Journalismus *Sonderband*

Literarischer Journalismus

Herausgegeben von
Erika Thomalla

et+k
edition text+kritik

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:
Meike Feßmann, Axel Ruckaberle, Michael Scheffel und Peer Trilcke
Leitung der Redaktion: Claudia Stockinger und Steffen Martus
Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,
Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329
ISBN 978-3-96707-669-1 E-ISBN 978-3-96707-670-7

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: © Christian Werner

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz
Druck und Buchbinder: BELTZ Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

INHALT

Erika Thomalla

Literarischer Journalismus. Deutschsprachiger New Journalism seit den 1970er Jahren 5

Matthias Penzel / Stephan Porombka

Aus der Werkstatt der Cut-Up-Brigade. Über den Zusammenhang von Jörg Fausers literarischen und journalistischen Textexperimenten 24

Ethel Matala de Mazza / Dariya Manova

Harry Gelb und Joseph Roth. Stoffe der Reportageliteratur in Jörg Fausers Werk 46

Georg Stanitzek

Das »Stromlinienbaby«, die Neue Sensibilität (New York – London – Reinbek) 61

Thomas Hecken

Reportage und Roman / Zeitschriftenartikel und Buch. Zu Veröffentlichungen von Wolfgang Welt 81

Rembert Hüser

Sätze in Zeitungspapier. Kein Fisch! Kein Autor! Servicetexte! 89

Eckhard Schumacher

»… nur in München weiß noch keiner, daß ’82 vorbei ist«. Pop-Schreibweisen in »Sounds«, »Spex« und »Elaste« 109

Christopher Busch

Schreibhaltungen. Rainald Goetz’ früher Journalismus zwischen Verständigungstext und New Journalism 124

Harun Maye

Blow Up: die Tom Kummer Interviews 134

Erika Thomalla

Pop und Populismus. Christian Krachts Tempo-Jahre 154

Steffen Martus

Literarischer Online-Journalismus: die »Höflichen Paparazzi« im Kontext 174

Stephan Pabst

Hunter S. Thompson in ›Oberhavel‹. Moritz von Uslars teilnehmende Beobachtung »Deutschboden« 190

Rupert Gaderer

Verkürzt. Stefanie Sargnagels Reportagen 203

Moritz von Uslar

100 und noch mehr fundamentalistische Thesen zu Literatur und zum Journalismus 213

Diedrich Diederichsen / Cornelius Reiber / Erika Thomalla

»Ich sage schon seit geraumer Zeit nicht mehr Ich«. Ein Gespräch über Schreibentscheidungen und deutschsprachigen New Journalism 219

Notizen 231

Erika Thomalla

Literarischer Journalismus

Deutschsprachiger New Journalism seit den 1970er Jahren

Als der Papst 1980 nach Deutschland kommt, geht Jörg Fauser nicht hin. Für die Zeitschrift »tip« soll er einen Bericht über den ersten Besuch des Oberhaupts der katholischen Kirche in Deutschland seit fast 200 Jahren schreiben. Doch der Reporter fühlt sich nicht wohl. Was eigentlich eine Reportage über den »hohen Besuch« werden soll, beginnt mit einer medizinischen Untersuchung: »Der Arzt führte eine Kanüle in meine Nase, schloß sie an einen Schlauch an, schob meinen Kopf über eine Schale und nahm die Kieferspülung vor.« Weil der Reporter Bettruhe verordnet bekommt, beschließt er, den Papstbesuch im Fernsehen zu verfolgen. Das Ergebnis ist ein Text, der beobachtet, wie das Fernsehen den Papst beobachtet: »Olympia in Fromm, mit Direktschaltung in die Ewigkeit.«[1] Fauser beschreibt weniger den Auftritt des Papstes selbst als die Politiker, Literaturkritiker, Moderatoren und Künstler, die begeistert an dem Medienereignis teilhaben und dabei unversehens ihre eigene Frömmigkeit wiederentdecken: »3000 Vertreter von Kunst und Publizistik riß es förmlich von ihren Stehplätzen, als der Hlg. Vater eintraf, es zog sie an ihren frisch gewellten und geföhnten Künstlermähnen einen ganzen Ruck nach oben.«[2]

Die Reportage ist eine heterogene Kombination aus Schilderungen des Fernsehprogramms, Zitaten, Lektüreversatzstücken, Assoziationen, popkulturellen Referenzen sowie der Beschreibung von Krankheitssymptomen. In Fausers selektivem Protokoll der Festakte und Talkrunden erweist sich die Christlichkeit der Beteiligten als ein Marketingeffekt und ihre Moral als doppelbödig. Die im Vorfeld geäußerte Kritik an den hohen Kosten des Papstbesuchs wollen die Vertreter aus Kirche und Politik nicht gelten lassen: »Ach wissen Sie, diese 20 Millionen, jetzt sage ich Ihnen, es sind ja schon 30 Millionen wieder gesammelt worden, aber das kann man ja nicht so einfach in die Dritte Welt leiten, das wäre ja so, nehmen wir mal die Kosten für den Polizeieinsatz, sollen wir das Geld der Dritten Welt geben?«[3] Am Ende seines Auftritts segnet der Papst die Zukunft Deutschlands und Europas. Doch zu diesem Zeitpunkt interessiert sich schon kaum mehr jemand dafür. Das Jahrhundertereignis ist von einem anderen Medienspektakel abgelöst worden: »Längst war die Zeit überschritten, schon hatte Kaltz in Hannover das 1:0 gegen Frankreich geschossen.«[4]

Fausers Reportage über den Papstbesuch vollzieht eine Bewegung weg von dem Ereignis und hin zu dessen medialer Produktion. Durch die Übertragung der Fernsehberichterstattung in ein schriftliches Protokoll werden die in Ton und Bild inszenierten Äußerungen auf ihren bloßen Wortlaut reduziert, sodass ihre Floskelhaftigkeit und Widersprüchlichkeit zutage tritt. Diesem ernüchterten Blick auf die Inhalte der Fernsehberichterstattung korrespondiert auf der formalen Ebene allerdings eine Annäherung an das Medium: Indem Fauser unterschiedliche Materialien und Eindrücke sprunghaft aneinanderreiht, werden die Schnitttechniken des Films und das Prinzip des Senderwechsels in den Text übertragen. Der Reporter selbst verhält sich zu diesem Protokoll nicht neutral, sondern nimmt die Perspektive eines wertenden, subjektiven Beobachters ein. Der Text begeht damit gleichermaßen einen Verstoß gegen die Gebote der Objektivität und Sachlichkeit wie auch gegen das Decorum: Die Ehrwürdigkeit des Papstbesuchs wird gleich zu Beginn durch die Profanität einer Kieferspülung unterwandert.

Mit derartigen Grenzüberschreitungen steht Fausers Reportage paradigmatisch für eine Entwicklung, die sich im deutschsprachigen Journalismus seit etwa 1970 beobachten lässt: In Abgrenzung von einem Verständnis journalistischer Texte, bei dem es vorrangig um die Vermittlung von Fakten, um eine verständliche Sprache sowie um eine neutrale Haltung geht, entstanden experimentelle, avantgardistische Schreibweisen und Publikationsmedien, die die Trennung zwischen Literatur und Journalismus gezielt unterliefen.[5] Während in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, unter anderem bedingt durch die von den »westlichen Alliierten verschriebene Trennung von Nachricht und Meinung«, eine Hinwendung zur Sachlichkeit und eine Stärkung des Objektivitätsgebots stattfand,[6] wurden in den 1960er Jahren zunächst vereinzelt, seit den 1970er Jahren dann verstärkt Stilmittel und Schreibformen wiederbelebt, die gezielte Anlehnungen an literarische Erzähltechniken und fiktionale Darstellungsverfahren vornahmen. An die Stelle einer neutralen Vermittlungsinstanz traten idiosynkratische Ich-Erzähler oder Experimente mit wechselnden Erzählperspektiven. Wie eng die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Journalismus dabei mitunter waren, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass zahlreiche deutschsprachige Gegenwartsschriftstellerinnen und -schriftsteller der letzten Jahrzehnte ihre Karrieren entweder im Journalismus begonnen oder aber beide Tätigkeiten parallel ausgeübt haben: Neben Fauser gilt dies etwa für Uwe Nettelbeck, Peter Glaser, Joachim Lottmann, Christian Kracht, Maxim Biller, Sybille Berg, Moritz von Uslar und Benjamin von Stuckrad-Barre. Das Schreiben dieser und vieler anderer Autorinnen und Autoren wurde maßgeblich durch ihr Grenzgängertum zwischen Literatur und Journalismus geprägt.

Die Verbindung literarischer und journalistischer Genres war um 1970 keine gänzliche Neuheit, sondern hatte Vorläufer sowohl im 19. als auch im frühen 20. Jahrhundert – sie reichen von den Feuilletons Heinrich Heines bis hin zu den Reportagen Egon Erwin Kischs.[7] Seit sich Journalismus und Literatur funktional ausdifferenziert haben und der Journalismus sich primär der Übermittlung von Informationen, die Literatur dagegen der Unterhaltung und der Ästhetik verschrieben hat, gab es immer wieder auch produktive Kopplungen zwischen beiden Bereichen. Der neue literarische Journalismus, der seit den 1960er Jahren entstand, schloss zunächst noch ausdrücklich an diese Traditionen an. So berief sich der Gerichtsreporter, Filmkritiker und Schriftsteller Uwe Nettelbeck, der nach seiner Tätigkeit bei der »Zeit« sowie als Herausgeber der Zeitschrift »Konkret« 1976 seine eigene Zeitschrift (»Die Republik«) begründete, explizit auf Karl Kraus und dessen Zeitschrift »Die Fackel«. Nettelbecks Kritiken, Glossen und Notizen, die teilweise montageartigen Charakter haben, erinnern an Kraus' pointierten und polemischen Ton. Und noch Jörg Fauser, der über seine Drogenerfahrungen, über zeitgenössische Literatur und Popkultur unter anderem für Untergrundzeitschriften wie »UFO« oder »Gasolin 23«, Männermagazine wie »Lui«, Lifestyle-Zeitschriften wie »twen« oder die Kulturzeitschrift »Transatlantik« schrieb, erkannte in den feuilletonistischen Texten Joseph Roths ein Vorbild für sein eigenes Schreiben. Er begeisterte sich für Roths sozialkritische Berichte über die Arbeitsbedingungen einfacher Leute in der Provinz, identifizierte sich aber vor allem mit dessen »riskantem« und exzessivem Lebensstil.[8]

Fast zeitgleich traten neben die Vorbilder aus dem frühen 20. oder 19. Jahrhundert zeitgenössische Einflüsse, die für eine neue Schreibpraxis standen, die sich gegen journalistische Darstellungskonventionen richtete. Zu einer wichtigen Bezugsgröße der Journalliteraten der 1980er und 1990er wurde das, was im englischsprachigen Bereich seit etwa 1970 unter dem Namen »New Journalism« firmierte. Die älteren Vorläufer im eigenen Sprachraum hingegen spielten bald fast nur noch als Namensgeber prominenter Journalistenpreise, aber kaum noch als explizit genannte Vorbilder eine Rolle.[9]

1 New Journalism – Beobachtungen des Mediensystems

Unter dem Begriff »New Journalism« werden im engeren Sinn jene Autorinnen und Autoren zusammengefasst, die der US-amerikanische Schriftsteller Tom Wolfe 1971 in seiner gleichnamigen Anthologie versammelt hatte.[10] Die Sammlung war der Versuch, innovative Darstellungstechniken und Schreibweisen von Schriftstellern wie Hunter S. Thompson, Gay Talese, Joan Didion, Norman Mailer oder Michael Herr auf einen Begriff

zu bringen. Ihren gemeinsamen Nenner bestimmte Wolfe darin, dass sie sich gegen den schnelllebigen, auf Skandale und ›Scoops‹ ausgerichteten Tagesjournalismus wandten. Sie produzierten mit viel Rechercheaufwand Geschichten, die in mehrfacher Hinsicht an die Bauformen fiktionaler Texte erinnerten: durch Dialoge, szenische Darstellungsweisen, subjektive, ironische, unzuverlässige oder allwissende Erzählerfiguren sowie die Charakterisierung sozialer Milieus durch scheinbare Nebensächlichkeiten wie Gesten, Kleidung oder Dekoration.[11]

Darüber hinaus teilten fast alle in Wolfes Sammlung repräsentierte Autorinnen und Autoren eine erhebliche Skepsis gegenüber dem sogenannten Mainstream-Journalismus. Hunter S. Thompson etwa verzichtete in seinem Bericht über die »Hell's Angels« auf kaum einer Seite darauf, die skandalisierenden, parteiischen (»heavily biased«) und schlecht informierten Berichte der nationalen Presse über den Motorradclub zu bemängeln: »[T]he national news media had a guaranteed grabber on their hands. It was sex, violence, crime, crazyness and filth – all in one package.«[12] In Thompsons eigener journalistischer Praxis, die unter dem Namen »Gonzo-Journalismus« populär wurde, läuft die am Geschehen teilnehmende Reporterfigur hingegen stets Gefahr, von den Ereignissen selbst affiziert zu werden und die Kontrolle über sich zu verlieren: »Gonzo is […] a narrative technique, a form of subjective, participatory literary journalism that places the narrator in the center of the narrative while it spontaneously records a dark reality, often fabricated.«[13] Thompson spricht deshalb nicht selten von sich selbst in der dritten Person und macht durch die Kombination unterschiedlicher Darstellungsformen und -formate – Notizen, Presseartikel, Erlebnisberichte, fragmentarische Beobachtungen usw. – die Differenz zwischen der eigenen Wahrnehmung und deren nachträglicher Aufzeichnung sichtbar.

Neben der medialen Repräsentation sozialer Outlaws oder Randgruppen richtete sich die medienkritische Haltung des New Journalism insbesondere auf die Berichterstattung über den Vietnamkrieg. Die neuen Schreibformen waren nicht zuletzt eine Reaktion auf den wachsenden Einfluss von PR-Abteilungen im politischen Tagesgeschäft und die damit verbundenen Verflechtungen zwischen Medien- und Politikbetrieb, der sich gerade in der Kriegsberichterstattung bemerkbar machte.[14] Darüber hinaus verfestigte sich aber auch insgesamt der Eindruck, dass die Komplexität globaler Ereignisse und Krisen kaum noch aus einer einzigen, gleichsam übergreifenden und distanzierten Perspektive erfasst werden könne. Norman Mailer, der in dem Non-Fiction-Roman »The Armies of the Night« (1968) seine eigene Verhaftung nach der Teilnahme an der Anti-Vietnam-Demonstration und dem Marsch auf das Pentagon 1967 schilderte, vertrat die Auffassung, dass eine auf Fakten und Objektivität ausgerichtete Berichterstattung bei viel-

schichtigen, existenziellen Ereignissen an ihre Grenzen komme: »the difficulty is that the history is interior – no documents can give sufficient intimation: the novel must replace history at precisely that point where experience is sufficiently emotional, spiritual, psychical, moral, existential, or supernatural to expose the fact that the historian in pursuing the experience would be obliged to quit the clearly demarcated limits of historic inquiry.«[15]

Die traditionelle Unterscheidung zwischen fiktionalen und faktualen Gattungen im Hinblick auf deren Möglichkeiten der Repräsentation von Wirklichkeit wird damit ins Gegenteil verkehrt: Wo das Erlebte so komplex und zugleich so stark von subjektiven Eindrücken geprägt ist, dass der Versuch, die ›bloßen‹ Tatsachen darzustellen, einer Verfälschung gleichkommt, müssen laut Mailer die Erzähltechniken der Literatur einspringen. Wahrhaftiger sei die literarische, romanhafte Berichterstattung nicht, weil sie die ›eigentlichen‹ Fakten liefere. Sie mache vielmehr sichtbar, wie stark das, was sich als Realität präsentiert, an eine spezifische Beobachterperspektive gebunden ist. Mailer markiert diese perspektivische Gebundenheit, indem er – ähnlich wie Thompson – von seinem gleichnamigen Romanhelden als auktorialer Erzähler in der dritten Person berichtet.

Ein ähnliches, zwischen Nähe und Distanz schwankendes Verhältnis zu den eigenen Beobachtungen zeichnet auch Michael Herrs Vietnamkriegsreport »Dispatches« (1977) aus, der auf Reportagen für das Magazin »Esquire« beruht. Herr kritisiert darin nicht nur die Darstellungsweisen von Kriegskorrespondenten, die die euphemistische (»cheer-crazed«) Sprache des US-militärischen Oberkommandos in Vietnam (MACV) übernehmen, sondern macht immer wieder auch seine eigene Voreingenommenheit zum Thema: »We'd all seen too many movies, stayed too long in Television City, years of media glut had made certain connections difficult. The first few times hat I got fired at or saw combat deaths, nothing really happened, all the responses got locked in my head.«[16] Herrs Augenzeugenbericht handelt nicht zuletzt davon, wie stark auch und gerade die scheinbar unvermittelte Wahrnehmung medial vorgeprägt ist.[17] Selbst wenn sie vollkommen neutral sein möchten, beruhen die Darstellungen von Journalisten demnach auf narrativen Konstruktionen und eingeübten Deutungsmustern.

Diese Reflexion darüber, welche Anteile der Journalismus im Zeitalter der Massenmedien an der Produktion von Wirklichkeit hat, zeichnet auch andere Autoren aus, die dem New Journalism zugerechnet werden – selbst wenn sie keine offensive Kritik am sogenannten Mainstream-Journalismus üben. Die von Wolfe unter dem Label New Journalism kanonisierten Autoren teilen implizit oder explizit die Haltung, dass der journalistische Blick schon deshalb niemals ganz unschuldig oder unvoreingenommen sein kann, weil er es stets mit hochgradig mediatisierten Gegenständen zu tun hat:

»New Journalists found their stories in trends and events already transformed into spectacles by the mass media. They used this image-world as a background for investigations into the cultural significance of the counterculture, political campaigns and conventions, prison rebellions, murders, executions and other spectacular events of the period.«[18]

Die Bezugnahmen auf andere Medien fallen allerdings keineswegs nur negativ aus und sind selten von einem kulturkritischen Ton geprägt. Die Pointe an vielen New-Journalism-Reportagen besteht vielmehr darin, dass sie auch da, wo sie die durch die Massenmedien erzeugte Wirklichkeit kritisch reflektieren, häufig Anleihen an deren Präsentations- und Darstellungsformen nehmen. So werden etwa Techniken des Szenewechsels, des Heran- und Wegzoomens, des plötzlichen Umschaltens oder der multiperspektivischen Darstellung von Film und Fernsehen auf die Texte übertragen. Auch der Einsatz von onomatopoetischen Elementen, der sich besonders häufig in den Reportagen Tom Wolfes findet, kann als Versuch betrachtet werden, audiovisuelle Effekte in die Schrift zu übersetzen und diese dadurch gleichsam zu einem multisensorischen Medium zu machen.[19] Auf der Ebene der Präsentation und Vermarktung der Texte wiederum werden Anleihen an die Populär- und Massenkultur unter anderem durch einen neuen Umgang mit Typografie und Bildelementen vorgenommen. So wurde in der Covergestaltung von New-Journalism-Buchpublikationen etwa verstärkt auf Elemente aus Film, bildender Kunst oder Popmusik zurückgegriffen.[20] Der neue literarische Journalismus wollte mehr und etwas anderes sein als »gedrucktes Fernsehen« – aber eben auch mehr als eine bloße Fortführung etablierter, textueller Darstellungsverfahren.[21]

Die Anlehnung an die Populärkultur war überdies noch in einer weiteren Hinsicht bedeutsam: Unkonventionelle, gegen die Gattungstraditionen gerichtete Schreibweisen wurden nicht allein von den in Wolfes Anthologie versammelten Autorinnen und Autoren erprobt, sondern zeitgleich auch in Fanzines, im Pop- und Rockjournalismus. Durch die Verbreitung des Offset-Druckverfahrens sowie erschwingliche Kopiergeräte wurde es in den 1970er Jahren möglich, Alternativzeitschriften und Fanzines in kleiner Auflage kostengünstig, schnell und flexibel zu produzieren.[22] Diese Zeitschriften wandten sich Gegenständen und Themen zu, die im Bereich der Hochkultur kaum vorkamen, verhalfen dem journalistischen Schreiben aber vor allem zu einem anderen Ton, der auch in den professionellen Popjournalismus Einzug hielt. Zwischen den Entwicklungen in der Subkultur, dem professionellen Musikjournalismus und dem New Journalism im engeren Sinn gab es vielfältige Wechselwirkungen, teilweise auch personelle Überschneidungen.[23]

Im Zuge dieses Austauschs entwickelte sich die Position des dilettierenden Fans zu einer auch unter professionellen Reportern beliebten Schreib-

haltung. Statt als distanzierte Berichterstatter zu agieren, nahmen Journalisten wie Lester Bangs, Julie Burchill und Tony Parsons in britischen und amerikanischen Zeitschriften wie »New Musical Express«, »Creem« oder »Rolling Stone« die Perspektive involvierter, begeisterter oder frustrierter Konsumenten ein.

Mit der Fan-Perspektive ging gleichermaßen ein kalkulierter Verlust wie auch ein Gewinn an Professionalität und Expertise einher. Auf der Ebene des Schreibstils wurden andere Lizenzen möglich, weil Fans respektlos, sprunghaft, umgangssprachlich und idiosynkratisch schreiben dürfen. Ihrer Euphorie können sie ebenso drastisch Ausdruck verleihen wie ihrem Hass oder ihrer Ablehnung: »Bitte, laß die Eurythmics bei einem Flugzeugabsturz schmerzlos sterben.«[24] Auf der Inhaltsebene hingegen war mit der Fan-Haltung eine gesteigerte Erwartung an Kennerschaft, eine gleichsam philologische Expertise verbunden: Anders als professionelle Reporter, die sich für vieles interessieren müssen, schenken Fans ihren Lieblingsbands, -regisseuren und -autoren selektionslose Aufmerksamkeit.[25]

In einem erweiterten Sinn lässt sich der Begriff »New Journalism« somit auf literarisch-journalistische Schreibweisen und Darstellungsverfahren beziehen, die in den 1960er und 1970er Jahren in unterschiedlichen Bereichen erprobt wurden und die sich in doppelter Hinsicht im medialen Konkurrenzfeld positionierten: Einerseits wurde dem Glauben an die Objektivität der medialen Repräsentation von Wirklichkeit ein Imperativ zur verstärkten Selbstreflexion entgegengesetzt. Die neuen Journalliteraten reagierten auf die Einsicht in die perspektivische Gebundenheit von Weltbeschreibungen, indem sie die eigene, subjektiv gefärbte Beobachterposition überspitzten oder indem sie – im Gegenteil – eine Differenz zwischen Erlebnis und Bericht markierten. Andererseits aber partizipierte der neue Journalismus produktiv an den Entwicklungen der Populärkultur, indem audiovisuelle Elemente in Text und Gestaltung integriert, traditionelle Unterscheidungen zwischen seriöser und Unterhaltungskultur sowie zwischen Reporter und Fan unterlaufen wurden.

In diesem erweiterten Sinn soll der oft als »Umbrella-Begriff« gescholtene Ausdruck New Journalism[26] im Folgenden auch auf den deutschsprachigen literarischen Journalismus der letzten 50 Jahre angewendet werden. Anders als in Teilen der Forschung werden darunter nicht pauschal all jene Texte erfasst, die eine subjektive, teilnehmende Erzählperspektive aufweisen oder die mit literarischen Stilmitteln arbeiten.[27] Zentrales Charakteristikum ist vielmehr der selbstreflexive Gestus, der die kritische Auseinandersetzung mit journalistischen Darstellungskonventionen ebenso sucht wie den Anschluss an populärkulturelle Entwicklungen. Erzähltechnisch ist es der flexible, gegen gängige Gattungs- und Lektüreerwartungen gerichtete Umgang mit Erzählerstimmen und -perspektiven, den die Autorinnen und Autoren gemein-

sam haben. Und es ist das Bewusstsein davon, dass auch Subjektivität kein reiner, unvermittelter Zugang zur Wirklichkeit, sondern eine textuelle Konstruktion ist.

2 Gegen die Standards. Schreibexperimente im deutschen New Journalism

Die vielfältigen Bezugnahmen auf die Popkultur und die Realitätskonstruktionen der Massenmedien sind ein maßgeblicher Grund dafür, dass der englischsprachige New Journalism für den neuen literarischen Journalismus im deutschsprachigen Raum tendenziell anschlussfähiger war als ältere Formen der Feuilleton- oder Zeitschriftenliteratur. Geht man davon aus, dass die Literarisierung journalistischer Genres stets darauf abhebt, alternative Modelle zu den kulturell etablierten Formen der »Weltbeschreibung« zu liefern,[28] dann macht es einen Unterschied, ob dabei ausschließlich auf andere Printmedien Bezug genommen wird oder ob der literarische Journalismus sich im medialen Konkurrenzverhältnis zur Fotografie, zum Film, zum Fernsehen oder dem Internet verortet.

Ähnlich wie im englischsprachigen Raum war auch der deutschsprachige New Journalism ein Phänomen, das gleichzeitig an unterschiedlichen Orten und in vielfältigen Ausprägungen entstand.[29] Ein bezeichnender Unterschied besteht allerdings darin, dass es hier nicht nur einzelne Reporter wie Jörg Fauser, Axel Arens oder Wolfgang Welt, sondern bald ganze Zeitschriften und Publikationskollektive waren, die sich zu Plattformen der neuen Schreibformen machten.

Im Bereich der Musikpresse war es allen voran die 1966 gegründete Zeitschrift »Sounds«, die seit Beginn der 1970er Jahre mit Übernahme der Herausgeberschaft durch den Grafikdesigner Jürgen Legath einen neuen Ton in den deutschsprachigen Musikjournalismus einführte.[30] Legath sowie seine Mitstreiter Jürg Gülden und Teja Schwaner erklärten »Sounds« zum Medium eines deutschsprachigen Gonzo-Journalismus, der an der Schreibweise Hunter S. Thompsons orientiert sein sollte. Ihre Reportagen lesen sich nicht selten wie aktualisierte Adaption von Thompsons teilnehmenden Beobachtungen. Ein Text von Jörg Gülden, der sich selbst als Dr. Gonzo bezeichnete, über die britische Rockband »Man« aus dem Jahr 1974 etwa wurde von der Redaktion mit den Worten eingeleitet: »Man hatte uns gewarnt: nicht einmal, sondern mehrmals. Wilde Gerüchte hatten wir über die Band gehört, die man in Insiderkreisen flüsternd die Welsh Wizzards zu nennen pflegt. Doch unser Jörg Gülden, der die Band von früher her kannte, meinte, das seien eben Gerüchte. […] Sauber gewaschen und rasiert, mit frisch gebügelten Jeans, verabschiedete er sich am Flughafen von uns. Zwei Tage später war er zurück, aber großer Gott, wie sah er

aus … Sein Haar war verfilzt, tagelang redete er völlig wirres Zeug, das er Satz für Satz mit Mann, Mann, Mann würzte, und sein einstmals so schöner Jeansanzug war über und über durch Brandlöcher verunstaltet. Zum Glück hatte er noch sein Tonband dabei, das uns die ganze Wahrheit offenbaren sollte.«[31]

Im Gonzo-Journalismus, den »Sounds« in den 1970er Jahren kultivierte, hatten die Reporterfiguren an Grenzerfahrungen, Partys und Exzessen teil und machten diese Erfahrungen zum Kern ihrer Berichte. Innerhalb der Redaktion, die 1979 unter anderem durch Diedrich Diederichsen eine neue, jüngere Leitung erhielt, entstand allerdings bald der Eindruck, dass sich diese Haltung zu einer Pose entwickelt und überlebt hatte.[32] Um 1980 setzte sich in Sounds daher gegen den dort etablierten Rock-Journalismus ein neuer Schreibstil durch, der in ganz neuer Weise mit den Erwartungen an den objektiv-distanzierten Reporter brach.

In Anlehnung an »Andy Warhols Konzept von Popart, Tom Wolfes Auslegung des New Journalism und dessen Verarbeitung in der englischen und amerikanischen Musikpresse«[33] wurde der Rock-Journalismus, der für das ›Natürliche‹ und ›Echte‹ stand, zu Beginn der 1980er Jahre durch den Willen zur »Undifferenziertheit und Übertreibung« sowie durch das Primat des Künstlichen ersetzt.[34] Der Paradigmenwechsel war gleichermaßen Ausdruck eines musikhistorischen Umbruchs (Rock vs. Punk und New Wave) wie eines politischen Generationenkonflikts, bei dem sich eine junge, sich selbst als avantgardistisch verstehende Linke gegen die ›alte‹ Linke der 1968er wandte.[35] Nicht nur wegen ihrer einseitig kulturkritischen Sicht auf die modernen Massenmedien, sondern auch, weil die Vertreterinnen und Vertreter dieser alten Linken inzwischen einflussreiche Positionen im linksliberalen Feuilleton innehatten, wurde ihnen und ihrer »Ideologie des Natürlichen« der Kampf angesagt.[36] An die Stelle einer »kritteligen Detailexegese«, die mit der Feuilletonkritik assoziiert wurde, trat um 1980 – in den Worten von Rainald Goetz – eine »überdrehte egomane totalitäre manichäisch mutige Sprechweise«, in der »die Wahrheit über die Welt« als »freches Urteil« ausgesprochen wurde.[37] Vorbilder für diese Sprechweise fanden sich nicht zuletzt in der Filmkritik der 1970er Jahre: bei Harun Farocki, Frieda Grafe oder Uwe Nettelbeck. Für Diederichsen etwa war Grafe, deren Filmtipps seit 1970 in der »Süddeutschen Zeitung« erschienen, »mein absoluter Hero«.[38] Ihre oft nur aus einem oder zwei Sätzen bestehenden Kritiken zeichneten sich durch einen pointierten, apodiktischen Ton aus, lenkten die Aufmerksamkeit aber zugleich auch auf das, was im Gesamteindruck des Kinobesuchs gewöhnlich übersehen beziehungsweise überhört wird – Farbe, Synchronisation, Kulisse oder Sound: »Die Vögel. Den haben Sie schon fünfmal gesehen. Sehen Sie ihn sich zum sechsten Mal an, achten Sie nur auf den Ton. Und Sie sehen einen neuen Film.«[39]

Um 1980 wurde dieser selbstbewusste Ton nicht nur ins Genre der Musikkritik überführt. Zugleich gewannen Textformen an Popularität, die eher ein generelles, dezidiert unsachliches Interesse an der subkulturellen Szene an den Tag legten: »Underground Home Stories«.[40] Statt wohlbegründete, sachliche Kritiken zu formulieren oder – wie im älteren »Gonzo-Journalismus« der »Sounds«-Autoren – primär vom eigenen, exzentrischen Erleben zu berichten, ging es dabei um radikale, zugespitzte Urteile über das Gehörte und Gesehene, um Habitus, Geheimnisse und Verhaltensweisen von Personen. Der neue Klatschjournalismus wurde unter anderem von Autoren wie Wolfgang Welt,[41] Rainald Goetz oder Lorenz Lorenz betrieben,[42] besonders berüchtigt aber wurden die »fröhlichen Enthüllungsreportagen«, die Andreas Banaski unter dem Pseudonym Kid P. verfasste.[43] Kid P.s Artikel über die subkulturelle Szene in Städten wie Berlin oder Hamburg mokieren sich etwa darüber, dass Wolfgang Müller, der Gründer der Berliner Künstlergruppe »Die Tödliche Doris«, »nach dreimaligem Sitzenbleiben nur eine Art Hilfs-Mittlerer Reife (mit drei Fünfen)« habe – wobei gerade dies als Indiz dafür gewertet wird, dass er sympathischer sei als erwartet. Oder sie verspotten Max Goldt, der damals noch vornehmlich als Sänger der »mittelmäßigen« Band »Foyer des Arts« bekannt war, dafür, dass er seinen Nebenjob als »Reiseleiter für Stadtrundfahrten« furchtbar peinlich finde.[44]

Der Verzicht auf differenzierte Urteilsbegründungen und die Vorliebe für Klatsch waren allerdings nicht bloß ein Ausdruck von Insidertum oder eine Absage an die abwägend formulierten Kritiken des traditionellen Feuilletons. Was die Underground Homestories sowohl vom Feuilleton als auch von den Skandalgeschichten des klassischen Boulevards unterschied, war, dass sich die Werturteile und Denunziationen hier niemals bloß gegen andere, sondern immer auch gegen den Schreibenden selbst richteten. Der Reporter traf seine Urteile nicht von außen, sondern als ein Interner, der an seinen eigenen Maßstäben gemessen werden wollte. Dies machte Goetz in einem Beitrag für »Spex« aus dem Jahr 1984 deutlich: »Jeden Fehler, den irgend jemand macht, habe in Wahrheit ich gemacht. […] Weil das Falsche und der Fehler ich selbst bin, müssen alles Falsche und jeder Fehler so gnadenlos bekriegt werden.« Das Programm, das er formuliert, lautet daher: »Korrektur, Korrektur der Korrektur. […] Alles was man weiß, vergessen. Immer neu loslegen wie neu.«[45]

Nach dem Ende von »Sounds« im Jahr 1983 wurde die neue, egomanische und indiskrete Schreibweise von der in Köln angesiedelten »Spex«, zu der ein Großteil der »Sounds«-Mitarbeiter übergewechselt war, sowie von dem Münchener Lifestyle-Magazin »Elaste«, das sich selbst als »Zentralorgan deutscher Insider« begriff, übernommen.[46] Die Zeitschriften entwarfen sich als eingeschworene, geschlossene Gemeinschaften mit einem wiederer-

kennbaren Sound, bildeten untereinander jedoch ein personell überlappendes Publikationsnetzwerk, bei dem vielfach mit wechselseitigen Anspielungen und intertextuellen Referenzen gearbeitet wurde.

Das von Goetz formulierte Gebot, immer wieder von vorn anzufangen und neu »loszulegen«, die eigenen Haltungen, Schreibstrategien und Positionen also beständig zu revidieren, führte allerdings schon bald zu einer Krise innerhalb des Popjournalismus. Denn die Geste des radikalen Tabubruchs – so der rückblickende Problembefund Diedrich Diederichsens – habe nur so lange funktioniert, wie es diese Tabus noch gab. Sobald das Skandalöse normal sei, werde die »ostentative Unkorrektheit«, die sich gegen die »Spießigkeit […] der alten Linken« gerichtet hatte, »in einem ihr wohlgesonnenen Umfeld selbst rasant zum Gipfel der Spießigkeit«.[47] Die Sorge, dass die Strategien des Popjournalismus vom Mainstream absorbiert werden und ihr ›subversives‹ Potenzial verlieren könnten, war nicht nur ideologisch begründet, sondern hatte auch einen handfesten medienhistorischen Hintergrund: Im Laufe der 1980er Jahre wurden in deutschen Großverlagen eine Vielzahl sogenannter »Zeitgeist-Magazine« gegründet, die für die Popularisierung jener künstlichen, provokativen, affirmativ auf die Populärkultur bezogenen Schreibweisen standen, die zunächst in alternativen Szene-Zeitschriften und Fanzines einen Ort hatten.[48]

Insbesondere die 1986 gegründete Hamburger Zeitschrift »Tempo« entwickelte sich schnell zu einem Lieblingsgegner der »Spex«-Redaktion. Die »liebenswerten Tempo-Trottel«, so stellte Diederichsen schon im Juli 1986 fest, die einfach »alles falsch machen«, seien nur »aus dem einen Grund hassenswert«, dass sie sich »viel zu sehr in Dinge einmischen, die sie nichts angehen (Pop, Politik und dergl.)«.[49] Die »Tempo« bildete für Diederichsen den Inbegriff der »rituell-kollektiven Ironie-Orgie« der späten 1980er und 1990er Jahre, die dazu führe, dass der Popjournalismus seine politische Stoßkraft verliere und stattdessen zur hedonistischen selbstreferenziellen Geste verkomme.[50]

Aus der Perspektive von »Tempo« hingegen erschien der Journalismus von »Spex« und anderer Diskurs- oder Szene-Zeitschriften als zu akademisch. Man wollte, so das nachträgliche Resümee des ersten »Tempo«-Chefredakteurs Markus Peichl, die Dinge nicht wie die »Spex-Riege« intellektuell verklären, sondern »mit derselben Haltung« ein publizistisches Forum »für eine breite Basis« schaffen.[51] Den Vorwurf eines apolitischen Hedonismus brachte sich »Tempo« einerseits dadurch ein, dass Werbung und redaktionelle Inhalte nahezu ununterscheidbar ineinander übergingen. Andererseits betrieb die Zeitschrift mit Titeln wie »Ficken Dumme besser?«, »Heiße Bilder: Deutschland, deine Pornos« oder »Gier auf Gummi, Sex bizarr. Fetischismus wird zum Volksvergnügen« eine gezielte Anlehnung an den Boulevardjournalismus.[52]

Dennoch geht der Vorwurf, ein rein affirmatives Verhältnis zur Gegenwart einzunehmen und am politischen Zeitgeschehen kein Interesse zu zeigen, an dem Magazin vorbei. Dass »Tempo« und »Spex« inhaltlich nicht so weit auseinanderlagen, wie Diederichsens anfängliche Polemiken gegen das Hamburger Magazin vermuten ließen, zeigt sich schon daran, dass ein paar »Spex«-Autoren – darunter Rainald Goetz und Kid P. – für beide Zeitschriften tätig waren. Wenn es schwerfällt, den Artikeln und Reportagen in »Tempo« eine eindeutige Haltung zu entnehmen, hängt das weniger damit zusammen, dass es solche Haltungen nicht gab, als damit, dass die Zeitschrift ein Spiel daraus entwickelte, linke und rechte, kapitalistische und konsumkritische Extrempositionen so miteinander zu verknüpfen, dass reflexartige Zuordnungen erschwert wurden.

Angesichts der wahrgenommenen globalen Bipolarität in den letzten Jahren des Kalten Krieges arbeitete »Tempo« daran, ideologisch festgefahrene Positionen und damit zugleich die Lese- und Sehgewohnheiten des Publikums zu irritieren. Wenn Rosa von Praunheim 1986 anlässlich der WM in Mexiko eine Hymne an die »Schenkel« der deutschen Fußballnationalspieler verfasste[53] oder wenn die Redakteurin Susanne Schneider bei einem Selbstversuch in der Bundeswehr Spaß darin entwickelte, die männlichen Soldaten in der Treffsicherheit beim Schießen auszustechen,[54] dann ging es stets darum, die Grundüberzeugungen gegensätzlicher politischer Lager gleichermaßen zu enttäuschen: Aus der Perspektive von Praunheims erweist sich der Nationalsport weder als homophob noch als chauvinistisch, sondern als Material für homoerotische Fantasien; und in der Wahrnehmung Schneiders schließen Bundeswehr und Feminismus sich nicht zwangsläufig aus, sondern können durchaus eine Allianz eingehen.

»Tempo« verfolgte keine Philosophie des »Anything goes«, wie der Zeitschrift häufig bescheinigt wurde, sondern vertrat ein politisches Programm, das sich gegen dichotome politische Lagerbildungen wandte. Vor diesem Hintergrund ist bemerkenswert, dass in den »Tempo«-Reportagen der 1990er Jahre auch die Position des Reporters selbst immer häufiger ambivalent erscheint. Dies gilt insbesondere für die Reportagen Christian Krachts, in denen zumeist offenbleibt, wie sich der Erzähler zum Geschehen positioniert.[55] Auch in diesem Fall geht es weniger darum, der Beliebigkeit zu frönen, als darum, der eigenen Standortgebundenheit Rechnung zu tragen und implizite Widersprüche – auch in den Anschauungen des Reporters – sichtbar zu machen. An die Stelle traditioneller Lagerbildungen tritt nach dem Ende des Kalten Kriegs keine neue Eindeutigkeit, die alten Konflikte und Gegensätze sind vielmehr in der Form einer latenten Doppelbödigkeit präsent. Diesen Ambivalenzen kann sich niemand entziehen – auch und gerade kein Reporter, der an die eigene Objektivität glaubt.

3 Fake oder Fiction? Literarischer Journalismus im Mainstream

Indem »Tempo«-Redakteure wie Kracht sich selbst als Reporterfiguren entwarfen, die als Erzähler nicht mehr souverän und objektiv, sondern parteiisch und unzuverlässig waren, ging der Popjournalismus der 1990er Jahre sukzessive in Popliteratur über.[56] Wenn Kracht für seinen Debütroman »Faserland« auf mehrere seiner journalistischen Beiträge zurückgriff und diese in bearbeiteter Form in sein Buch integrierte,[57] ist dies weniger ein Beleg für die autobiografische Faktizität des Romans als für den literarischen Charakter seiner Reportagen. Der Reporter des Pop-Journalismus ist stets eine autofiktionale Figur, die für einen spezifischen Kontext und ein spezifisches Thema entworfen wird. Es ist deshalb kein Zufall, dass die aus dem Zeitschriftenjournalismus hervorgegangene Pop-Literatur der 1990er und 2000er Jahre insgesamt eine starke Tendenz zur Autofiktion aufweist. Dies gilt neben Kracht etwa auch für »Tempo«-Autoren wie Maxim Biller oder Moritz von Uslar, die in ihren literarischen Publikationen ebenfalls mit Elementen aus ihrer eigenen Biografie spielen.

Während der literarische Journalismus der 1990er Jahre also einerseits in Romane und Erzählbände wanderte, wurde er andererseits auch innerhalb des Journalismus erneut angeeignet und transformiert. Hintergrund dafür war ein Strukturwandel im Zeitschriften- und Zeitungsmarkt: Die Lebenszyklen der Pop-, General-Interest- und Lifestyle-Magazine wurden in den 1990er Jahren immer kürzer. Umgekehrt reagierten die großen Tageszeitungen auf ihre ebenfalls sinkenden Auflagen und auf die Sorge, den Anschluss an das junge Publikum zu verlieren, indem sie etwa durch neues Layout, Jugendseiten oder gleich ganze Jugendmagazine jüngere Zielgruppen anzusprechen versuchten.[58] Bezeichnenderweise wurden im Zuge dieser Entwicklung viele der alten Vorbehalte gegenüber »Tempo« und anderen sogenannten ›Zeitgeist‹-Magazinen noch einmal aktualisiert und auf die neuen Publikationsorte übertragen.

Über die Entwicklung des literarischen Journalismus seit den 1990er Jahren existieren zwei Erzählungen, die beide einem Verfallsnarrativ folgen. Die erste lautet, dass der deutschsprachige New Journalism mit der Einstellung von Magazinen wie »Tempo« (1996), »Wiener« (1994) oder »Max« (1997) endgültig in den Mainstream abgewandert sei und damit seine kritischen Funktionen verloren habe: Der Versuch, Lesererwartungen durch die Kombination gegensätzlicher Materialien und Inhalte zu unterwandern, bildete demnach den »Prototyp […] für diese ganzen schrecklichen ›SZ-Magazine‹ […] und ›jetzt-Magazine‹ […] und für all das, was sonst danach so gekommen ist« – bis hin zum Gesellschaftsressort des »Spiegel«.[59] Die zweite, mit der ersten gelegentlich auch verknüpfte Verfallserzählung lautet, dass die Privilegierung des Gemachten und des Künstlichen, die seit den 1980er Jahren

gegen den alten Echtheitskult gesetzt wurde, langfristig zum Wegbereiter des sogenannten postfaktischen Zeitalters und von Fake News wurde.[60]

Tatsächlich wanderten einige der Rubriken und Darstellungstechniken, die »Tempo« und vergleichbare Zeitschriften ausgezeichnet hatten, in den 1990er Jahren in die Magazinbeilagen oder Jugendmagazine der großen Tageszeitungen sowie in große Nachrichtenmagazine wie den »Spiegel« oder dessen Reportage-Magazin »Spiegel Reporter«. Das lag nicht zuletzt daran, dass viele der Autorinnen und Autoren, die ihre Karrieren bei den »vermeintlich parasitären Medien« begonnen hatten, nun in den ›seriösen‹ Journalismus übergewechselt waren.[61] Als unmittelbarer Nachfolger von »Tempo« gilt – obwohl es hier nur auf Autorenebene, aber nicht innerhalb der Redaktion personelle Kontinuitäten gab – das »Jetzt«-Magazin der »Süddeutschen Zeitung«. Die subjektive Schreibhaltung, die in tagebuchartigen Essays ausgeübt wurde, fand im »Jetzt«-Magazin ebenso eine Fortführung wie das Prinzip der Listenbildung, das Interesse an Oberflächenphänomenen sowie die Aufstellung von Typologien, bei denen Zusammenhänge zwischen bestimmten Markenvorlieben, Charaktereigenschaften, Berufen, musikalischen Präferenzen, Hobbys, Redeweisen u. Ä. hergestellt wurden. Stärker als »Tempo« schlug das »Jetzt«-Magazin dabei einen normativen Ton an, der für sich in Anspruch nahm, Gegenwartsphänomene ebenso zielsicher zu identifizieren wie habituelle oder verbale Fauxpas.

Benjamin von Stuckrad-Barre, der gegen Ende der 1990er Jahre unter anderem auch für das »Jetzt«-Magazin schrieb, machte diese Praxis der Rückbindung von Verhaltensweisen, Geschmacksvorlieben oder Kleidung an Charakter und Einstellungen in seinem Debütroman »Soloalbum« zum Kompositionsprinzip. Der Roman, der nicht nur dem Titel, sondern auch dem Aufbau nach wie eine Musikplatte konzipiert ist, zeichnet sich weniger durch einen Handlungsbogen als durch eine episodische Aneinanderreihung von Szenen und Beobachtungen aus. Der Ich-Erzähler nimmt »eine Registratur und Archivierung der umgebenden Jugend- und Pop-Kultur« vor,[62] indem er soziale Situationen analysiert, Gegenstände und Personen katalogisiert und Floskeln identifiziert. Der Vorwurf der Oberflächlichkeit, der unkritischen Konsum- und Markenorientierung, der »Soloalbum« deshalb wiederholt gemacht wurde,[63] wird der Konzeption des Romans allerdings nicht gerecht. Denn auch die Rede des Erzählers wird stets als zitathaft markiert. Der Roman beschreibt, wie Identitäten, Einstellungen, soziale Beziehungen und Emotionen unter den Bedingungen ihrer vollständigen Mediatisierung entstehen. Der Liebeskummer, den der Ich-Erzähler empfindet, erweist sich zwar als die Reproduktion popkultureller Klischees und Stererotypen, doch zugleich wird deutlich, dass es zu dieser durch Filme, Popsongs und Konsumkultur geprägten Gefühlswelt kein Außerhalb mehr gibt.

Diese Form der Metareflexion steht einerseits im Kontrast zu neueren Formen eines subjektiven »Selfie-Journalismus«, bei denen es schlicht um eine persönliche, intime Perspektive geht oder in denen das eigene Erleben absolut gesetzt wird.[64] Andererseits unterscheidet sich das selbstreflektierte und -distanzierte Schreiben, das in der Tradition des New Journalism verankert ist, auch von gezielten Fälschungen. Mit dem Vorwurf, die Wahrheit zu manipulieren, wurden die Autorinnen und Autoren des New Journalism von Beginn an konfrontiert. Im deutschsprachigen Raum schien durch den Fall des ehemaligen »Tempo«-Redakteurs Tom Kummer, der insbesondere dem »SZ«-Magazin über Jahre gefälschte Star-Interviews präsentiert hatte, ein Beleg für den Zusammenhang von New Journalism und einer Praxis des bewussten Fälschens gefunden. Teilweise wurden Kummers Interviews explizit mit der journalistischen Praxis von »Tempo« in Verbindung gebracht – was auch daran lag, dass Kummer selbst teilweise in Interviews eine solche Kontinuität andeutete.[65]

Dieser Vorwurf – der New Journalism habe einem Wahrheitsrelativismus und damit dem Zeitalter von Fake News Vorschub geleistet – hält sich bis heute hartnäckig. Selbst die fingierten Reportagen des »Spiegel«-Reporters Claas Relotius wurden mit der Tradition des New Journalism in Verbindung gebracht.[66] Doch diese Genealogie ist, zumal in ihrer schlichten Fassung, nicht korrekt. Bereits zwischen den gefälschten Interviews Tom Kummers und den gefälschten Reportagen von Claas Relotius besteht ein erheblicher Unterschied. Kummers Interviews sind Montagen, die aus diversen Zitaten zusammengebaut wurden. Sie enthalten oft Reflexionen über das Verhältnis von Wahrheit und Schein, Wirklichkeit und ihrer Repräsentation sowie Künstlichkeit und Natürlichkeit, die den befragten Personen in den Mund gelegt werden.[67] Auch wenn Kummers Interview-Fälschungen sich von seinen eigenen und anderen »Tempo«-Reportagen dadurch unterscheiden, dass in Letzteren fingierte Elemente oder Übersteigerungen subjektiver Wahrnehmungen gewöhnlich kenntlich gemacht wurden, ist nicht von der Hand zu weisen, dass seine fingierten Gespräche auch eine subtile Reflexion auf ihre eigene Gemachtheit enthalten. In den Reportagen von Claas Relotius hingegen fehlen solche Fiktionalitätsmarker gänzlich. Es ist deshalb verfehlt, wenn Rolutius dem New Journalism mit dem Argument zugeordnet wird, hier wie dort würden ein paar »Selbstdarsteller (…) ihre Subjektivität als poetische Wahrheit feiern« oder »detailverliebt« Szenen beschreiben, die sie nie selbst erlebt haben.[68] Das Mittel der Fiktionalisierung diente in den Reportagen des New Journalism nicht dazu, die eigene Perspektive als einzig gültige darzustellen oder Fake News als Wirklichkeit vorzutäuschen, sondern wurde im Gegenteil oft dazu eingesetzt, die Relativität, Perspektivengebundenheit und mediale Vermitteltheit von Weltbeschreibungen kenntlich zu machen.

Statt eine kontinuierliche Linie vom New Journalism zu journalistischen Täuschungen und Fake News zu ziehen, erscheint es daher sinnvoller, in der Gegenwart nach Aktualisierungen jener Schreibstrategien zu suchen, in denen Subjektivität als Maske genutzt wird, die nicht nur dazu dient, eine individuelle Weltsicht mitzuteilen, sondern zugleich mediale Eigenlogiken sowie die Begrenztheit oder Korrumpierbarkeit jeder Perspektivierung sichtbar zu machen. Solche Formen eines »New New Journalism«[69] sind seit den 2000er Jahren weniger im traditionellen Zeitungs- und Zeitschriftenjournalismus zu finden, sondern in Nonfiction-Novels (etwa in Moritz von Uslars Reportage-Romanen »Deutschboden« und »Nochmal Deutschboden«),[70] im Fernsehen (etwa in Jan Böhmermanns Satiresendung »ZDF Magazin Royal«) sowie insbesondere im Netz und in den sozialen Medien. Bereits im Jahr 2000 wurde das Genre der Underground-Homestories mit der von Christian Ankowitsch und Tex Rubinowitz gegründeten Plattform »Höfliche Paparazzi« noch einmal neu belebt. Die Webseite enthielt zunächst vor allem eine Sammlung von Promi-Anekdoten, in denen Hoch-, Pop- und Trivialkultur unterschiedslos nebeneinanderstanden oder kombiniert wurden, stellte aber bald auch ein Forum für die Diskussion literarischer Texte im engeren Sinn dar.[71]

Doch auch in den neuen sozialen Medien gibt es in jüngerer Zeit Wiederaufnahmen von Schreibweise des New Journalism. Die autofiktionalen Texte der österreichischen Autorin Stefanie Sargnagel, die anfangs durch ihre Facebook-Statusmeldungen bekannt wurde, betreiben etwa nicht nur ein Spiel mit unterschiedlichen Identitäten, das den Fokus weg von individuellen Befindlichkeiten oder subjektiven Erfahrungen und stattdessen auf generationelle, klassen- oder milieuspezifische Themen und Problemlagen legt. Sargnagels Texte nutzen die Mittel der Fiktionalisierung vielmehr auch, um latente oder verdrängte gesellschaftliche Konflikte sichtbar zu machen.[72] Gerade am Beispiel von Sargnagel lässt sich zeigen, dass die Techniken des New Journalism weniger einen Wegbereiter als eine produktive Form der Kritik an Fake News und politischem Populismus darstellen – etwa, wenn Sargnagel angesichts der Flüchtlingsbewegung im Jahr 2015 die Logik rechter Verschwörungstheorien parodiert: »Ich glaub nicht, dass es ein Zufall ist, dass so viele Afrikaner nach Österreich kommen und plötzlich hamma 40 Grad!«[73]

Von dem New Journalism der 1960er und 1970er Jahre trennen die satirischen Social-Media-Texte Sargnagels nicht nur die veränderte mediale Situation, sondern auch die neuen politischen Frontlinien. Dennoch liegt eine Gemeinsamkeit der Texte in der flexiblen Art und Weise, mit der sie unterschiedliche Formen der Subjektivierung und Distanznahme, der Idiosynkrasie und der Selbstreflexion zum Einsatz bringen. Begreift man New Journalism nicht nur als ein spezifisches Schreibverfahren, sondern auch als

ein Ensemble von Techniken der medialen Metabeobachtung mit fiktionalen Mitteln, dann besteht die Kunst dieser journalistischen Schule darin, solche Techniken immer wieder neu an veränderte strategische Situationen anzupassen. Das »Ich« des Textes ist nicht mit sich selbst identisch, sondern wird immer wieder neu erfunden.

1 Jörg Fauser: »Der hohe Besuch«, in: Ders.: »Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten 1959–1987«, hg. von Alexander Wewerka, Berlin 2009, S. 1026–1032, hier S. 1027. — **2** Ebd., S. 1028. — **3** Ebd., S. 1031. — **4** Ebd., S. 1032. — **5** Vgl. Eckhard Schumacher: »Popjournalismus, Feuilleton, Literatur«, in: Moritz Baßler / Eckhard Schumacher (Hg.): »Handbuch Literatur & Pop«, Berlin 2019, S. 165–183; Helmut Böttiger: »Die Jahre der wahren Empfindung. Die 70er – eine wilde Blütezeit der deutschen Literatur«, Göttingen 2021, S. 28–44. — **6** Vgl. Tobias Eberwein: »Literarischer Journalismus. Theorie – Traditionen – Gegenwart«, Köln 2013, S. 130. — **7** Ebd., S. 126 ff. — **8** Vgl. zu Fauser die Beiträge von Dariya Manova und Ethel Matala de Mazza sowie von Matthias Penzel und Stephan Porombka in diesem Heft. — **9** Vgl. Erhard Schütz: »Dichter der Gesellschaft. Neuer deutscher Journalismus oder Für eine erneuerte Asphaltliteratur«, in: »TEXT+KRITIK« 113: Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur, (1992), S. 63–71. — **10** Tom Wolfe / F. W. Johnson (Hg.): »The New Journalism. With an Anthology«, London 1973. — **11** Vgl. den von Wolfe aufgeführten Kriterienkatalog in seinem einleitenden Beitrag »The New Journalism«, in: Wolfe / Johnson (Hg.): »The New Journalism. With an Anthology«, London 1973, S. 15–68, hier S. 46 ff. — **12** Hunter S. Thompson: »Hell's Angels. A Strange and Terrible Saga«, New York 1967, S. 23. — **13** Jason Mosser: »What's Gonzo about Gonzo Journalism?«, in: »Literary Journalism Studies«, 4/1 (2012), S. 85–90, hier S. 88. — **14** Vgl. Brent Cunningham: »Re-Thinking Objectivity«, in: »Columbia Journalism Review« Juli/August (2003), S. 24–32, hier S. 27. — **15** Norman Mailer: »The Armies of the Night, History as a Novel, the Novel as History«, New York 1968, S. 284. — **16** Michael Herr: »Dispatches« (1968), New York 1991, S. 317. — **17** Vgl. Jason Mosser: »The Participatory Journalism of Michael Herr, Norman Mailer, Hunter S. Thompson, and Joan Didion. Creating New Reporting Styles«, Lewiston, New York 2012, S. 63–105. — **18** David L. Eason: »The New Journalism and the Image-World. Two Modes of Organizing Experience«, in: »Critical Studies in Mass Communication« 1/1 (1984), S. 51–65, hier S. 52. — **19** Hannes Haas / Gian-Luca Wallisch: »Literarischer Journalismus oder journalistische Literatur? Ein Beitrag zu Konzept, Vertretern und Philosophie des New Journalism«, in: »Publizistik« 3/1991, S. 298–314, hier S. 301. — **20** Vgl. Georg Stanitzek: »Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive«, in: »Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch«, Bd. 1: »Theorie und Forschung«, hg. von Ursula Rautenberg, Berlin 2010, S. 156–200. Zur Covergestaltung insbesondere bei Tom Wolfe siehe den Beitrag von Georg Stanitzek in diesem Band. — **21** Vgl. zu dieser Diskussion Cordt Schnibben: »Reklamerepublik: seltsame Berichte zur Lage der vierten Gewalt«, Hamburg 1994, S. 28 ff. — **22** Vgl. Michael L. Johnson: »The New Journalism. The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media«, Kansas 1971, S. 14. — **23** Ebd., S. 87 ff. — **24** Julie Burchill: »Annie Lennox«, in: Dies.: »Julie Burchill über Prince / Pop / Elvis […]«, hg. von Spex, Köln 1985/86, S. 9. — **25** Vgl. Thomas Steinfeld: »Der leidenschaftliche Buchhalter. Philologie als Lebensform«, München/Wien 2004, S. 8 f. — **26** Schütz: »Dichter der Gesellschaft«, a. a. O., S. 67. — **27** Vgl. etwa Hannes Haas: »Fiktion, Fakt & Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New Journalism in den USA«, in: »Grenzgänger. Formen des New Journalism«, hg. von Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen, Wiesbaden 2004, S. 43–73. — **28** Eberwein: »Lite-

rarischer Journalismus«, a. a. O., S. 95. — **29** Vgl. Schütz: »Dichter der Gesellschaft«, a. a. O., S. 67. — **30** Vgl. Hermann Haring: »Rock aus Deutschland West. Von den Rattles bis Nena: Zwei Jahrzehnte Heimatklang«, Reinbek 1984, S. 208–229. — **31** Jörg Gülden: »Mandies, Mainiks & Maniacs: MAN«, in: »Sounds« 10/1974, S. 30–34, hier S. 31. — **32** Vgl. das Interview mit Diedrich Diederichsen in diesem Heft. — **33** Schumacher: »Popjournalismus, Feuilleton, Literatur«, a. a. O., S. 61. — **34** Diedrich Diederichsen: »Diana, Documenta und all die anderen – Notizen aus der Hochsaison«, in: »Sounds« 8/1982, S. 16–17, hier S. 16. — **35** Vgl. Skai Hollow: »SOUNDS – Kein Fanzine. Spontaneität, Ungebundenheit, Freiräume«, in: »Sounds« 6/1980, S. 46; Harun Maye: »Die Spex-Jahre«, in: »Merkur« 73/836 (2019), S. 64–70. — **36** Diedrich Diederichsen: »Sex Beat« (1985), Köln 2002, S. II. — **37** Rainald Goetz: »Gewinner und Verlierer«, in: »Spex« 2/1984: 40–44, hier S. 42. — **38** So Diedrich Diederichsen im Interview in diesem Band. — **39** Frieda Grafe: »Ins Kino! Münchner Filmtips 1970–1986«, Berlin 2007, S. 28 (Filmtipp vom 29.2.1972). Zu Grafe siehe auch den Beitrag von Rembert Hüser in diesem Band. — **40** Detlef Diederichsen: »Underground Home Stories«, in: »die tageszeitung«, 12.3.1998, https://taz.de/Underground-Home-Stories/!1354769/. — **41** Vgl. zu Wolfgang Welt den Beitrag von Thomas Hecken in diesem Band. — **42** Vgl. zu den Auseinandersetzungen zwischen Goetz und Lorenz den Beitrag von Eckhard Schumacher in diesem Band. — **43** Diederichsen: »Underground Home Stories«, a. a. O. — **44** Kid P.: »Rentner, Türken, Commies und Versager. Kid P. war in Berlin«, in: »Sounds« 6/1982, o. P. — **45** Goetz: »Gewinner und Verlierer«, a. a. O., S. 44. — **46** So die Selbstbezeichnung der Elaste-Herausgeber Christian Wegner (Kristian Wagner), Michael Reinboth und Thomas Elsner in der ersten Ausgabe (1/1986) der Zeitschrift. — **47** Diederichsen: »Sex Beat«, a. a. O., S. XX. — **48** Vgl. Schumacher: »Popjournalismus, Feuilleton, Literatur«, a. a. O., S. 64. — **49** Diedrich Diederichsen: »Zeitschriften«, in: »Spex« 7/1986, S. 49. — **50** Diedrich Diederichsen: »Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt«, Köln 1999, S. 279. — **51** »Interview mit Markus Peichl vom 19.04.2000«, in: Andreas Hentschel: »Tempo (1986–1996). Eine Dekade aus der Perspektive eines populären Zeitgeistmagazins«, München 2000, P. 5. — **52** Vgl. »Tempo« 7/1986, 11/1987, 2/1991. — **53** Uwe Düttmann (Fotos) und Rosa von Praunheim: »Die Schenkel der Nation«, in: »Tempo« 6 (1986), S. 44–53. — **54** Susanne Schneider: »Zur Waffe, Schätzchen. Tempo-Redakteurin Susanne Schneider war als erster weiblicher Rekrut bei der Bundeswehr. Die einzige unter 200 Männern«, in: »Tempo« 6/1986, S. 54–59. — **55** Vgl. den Beitrag von Erika Thomalla zu diesem Band. — **56** Vgl. Kristin Steenbock: »Zeitgeistjournalismus. Zur Vorgeschichte deutschsprachiger Popliteratur: Das Magazin ›Tempo‹«, Bielefeld 2020. — **57** Vgl. dazu den herausragenden Beitrag von Matthias N. Lorenz: »Barbourpapa. Eine quellenphilologische Untersuchung zur Textgenese von Faserland«, in: Susanne Komfort-Hein / Heinz Drügh (Hg.): »Christian Krachts Ästhetik«, Stuttgart 2019, S. 181–198. — **58** Hans-Dieter Kübler: »Ver-Einheit-lichung, Diversifikation und Digitalisierung. Die deutsche Presse in den 90er Jahren«, in: Werner Faulstich (Hg.): »Die Kultur der 90er Jahre«, München 2010, S. 77–102, hier S. 99. — **59** »Interview mit Markus Peichl vom 19.4.2000«, a. a. O., P. 16. — **60** Vgl. Joan Kristin Bleicher im Gespräch mit Edgar S. Hasse: »Die 100 Fragen des Lebens: Was ist Realität?« 27. April 2019, https://www.abendblatt.de/hamburg/article217040093/Die-100-Fragen-des-Lebens-Was-ist-Realitaet.html. — **61** So wurde der Tempo-Autor Claudius Seidl bereits 1990 Leiter des Ressorts Populäre Kultur beim »Spiegel« und 1996 stellvertretender Feuilletonchef der »SZ«, Moritz von Uslar und Susanne Schneider arbeiteten beim »SZ«-Magazin mit; Eckhard Nickel, Moritz von Uslar, Tom Kummer, Philipp Oehmke oder Christian Kracht schrieben Beiträge für das »jetzt«-Magazin der »Süddeutschen Zeitung«. — **62** Moritz Baßler: »Soloalbum« (1998), in: Ders. / Eckhard Schumacher (Hg.): »Handbuch Literatur & Pop«, Berlin 2019, S. 524–537, hier S. 525. — **63** Vgl. exemplarisch Thomas Ernst: »Popliteratur«, Hamburg 2001, S. 73 ff. — **64** Zur Debatte über den sogenannten »Selfie-Journalismus« siehe Marie Elisabeth Müller: »Journalismus im digitalen Wandel: Selfie Journalismus«, 13.9.2016, unter: http://carta.info/journalismus-im-digitalen-wandel-selfie-journalismus/. — **65** »Das Argument der Gutgläubigkeit ist ziemlich lächerlich«.

Tom Kummer im Interview mit Adrian Schräder, 19.10.2010, unter https://www.persoenlich.com/medien/das-argument-der-gutglaubigkeit-ist-ziemlich-lacherlich. — **66** Joan Kristin Bleicher im Gespräch mit Edgar S. Hasse, a. a. O. — **67** Vgl. zu Kummer den Beitrag von Harun Maye in diesem Band sowie Stefan Pabst: »Interview-Literatur. Tom Kummers Fake-Interviews und die Folgen«, in: »The Germanic Review. Literature, Culture, Theory« 91/1 (2016), S. 41–60. — **68** Konstantin Richter: »Die deutsche Reporterfreiheit. Im US-amerikanischen Journalismus sind Fakten das Wichtigste. Deutsche Medien wollen großen Stil und die perfekte Geschichte. Journalisten sind aber keine Literaten«, 27.12.2018, https://www.zeit.de/kultur/2018-12/amerikanischer-journalismus-claas-relotius-fakten-stil-recherche-betrug?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F. — **69** Christoph Neuberger: »Grenzgänger im World Wide Web. Way New Journalism und nonfiktionales Erzählen im Internet«, in: Joan Kristin Bleicher / Bernhard Pörksen (Hg.): »Grenzgänger. Formen des New Journalism«, Wiesbaden 2004, S. 416–439, hier S. 425. — **70** Vgl. den Beitrag von Stefan Pabst in diesem Band. — **71** Vgl. den Beitrag von Steffen Martus in diesem Band. — **72** Vgl. Harun Maye / Erika Thomalla: »Buchgesichtern Namen geben. Stefanie Sargnagels Maskenspiele«, in: Günter Blamberger / Rüdiger Görner / Adrian Robanus (Hg.): »Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik«, Paderborn 2020, S 317–336. Vgl. auch den Beitrag von Rupert Gaderer in diesem Band. — **73** Stefanie Sargnagel: »Statusmeldungen«, Hamburg 2017, S. 27.