

Technische Universität Dortmund
Institut für Journalistik

Sex, Drugs & Journalismus

New Journalism, Gonzo & Co – früher und heute

Theorieteil der praktischen Bachelorarbeit
zur Erlangung des Grades Bachelor of Arts
von Philip Michael

Matrikelnummer: 167824
Studiengang: B.A. Journalistik / 14. Fachsemester
an der Technischen Universität Dortmund

Erstprüfer: Prof. Dr. Michael Steinbrecher
Zweitprüfer: Prof. Dr. Frank Lobigs

Ort und Datum der Abgabe:
Dortmund, den 17. September 2020

Vorgelegt von:
Philip Michael
Kloschinskystraße 3
54292 Trier
philip.michael@tu-dortmund.de

INHALT

1 Einleitung	1
---------------------------	---

A WAS IST LITERARISCHER JOURNALISMUS?

2 Das Problem der Namensgebung:

New Journalism oder Neuer Literarischer Journalismus?	3
--	---

3 Das Problem der Grenze:

Journalismus oder Literatur?	4
---	---

4 Theoretische Definition von Literatur

<i>4.1 Funktion von Literatur</i>	7
---	---

<i>4.2 Struktur von Literatur</i>	9
---	---

5 Theoretische Definition von Journalismus

<i>5.1 Funktion von Journalismus</i>	10
--	----

<i>5.2 Struktur von Journalismus</i>	11
--	----

6 Theoretische Definition von Literarischem Journalismus

<i>6.1 Übersicht: Literarischer Journalismus</i>	13
--	----

<i>6.2 Literarischer Journalismus als strukturelle Kopplung und Systemirritation</i>	13
--	----

<i>6.3 Fakt und Fiktion im Literarischem Journalismus</i>	19
---	----

B WAS IST EIN FEATURE?

7 Eine Definition des Radiofeatures	23
--	----

C REFLEXION DES PRAXISTEILS

8 Thema und Kernfragen	28
9 Warum habe ich das Feature als Darstellungsform gewählt?	29
10 Zielgruppe	30
11 Umsetzung	31
12 Ergebnis	
<i>12.1 Tom Wolfe und der New Journalism</i>	34
<i>12.2 Hunter S. Thompson und der Gonzo-Journalismus</i>	36
<i>12.3 Das Magazin „TEMPO“ und die Anfänge des (Neuen) Literarischen Journalismus in Deutschland</i>	38
<i>12.4 Literarischer Journalismus heute: Manuel Möglich und Hubertus Koch</i>	40
<i>12.5 Ein neuer Name für den Literarischen Journalismus?</i>	44
13 Fazit: ‚Künstlerisch-narrativer Journalismus‘ – die Zukunft des Literarischen Journalismus?	47
14 Quellen	50
15 Anhang: Skript des Radiofeatures „Sex, Drugs & Journalismus“	56
Eidesstattliche Erklärung	80

1 Einleitung

In den 1970er Jahren war es eine kleine Revolution: Der *New Journalism* – eine Provokation, eine Irritation der US-amerikanischen Medienlandschaft. Begünstigt durch die Studentenbewegung und die Protest- und Hippie-Kultur der 1960er Jahre kam der *New Journalism* als eine Art „Woodstock des Journalismus“¹ daher. Ein Journalismus, der die Hierarchien der Redaktionen ablehnte, ihren blinden Glauben an die eine Wahrheit und die eine Objektivität, ihre allzu sachliche Sprache und Textstrukturierung.² Stattdessen setzte man auf lebendige, literarische Narration, mehr Emotionen durch Personalisierung und die radikale Subjektivität des Autors. Kurz: ein Journalismus mit literarischen Mitteln, ein *Literarischer Journalismus*.³

Allen voran stand der Journalist und Schriftsteller Tom Wolfe, der den Begriff des *New Journalism* in dieser Zeit prägte und propagierte.⁴ Tom Wolfe schrieb Reportagen über Autofreaks, Hippies, Drogen und Sex.⁵ Er eckte an, schockierte und vor allem: Er begeisterte. Wolfe folgten bis heute eine Vielzahl von *New Journalists*, beziehungsweise Literarischen Journalisten. Da wären Truman Capote, Joan Didion oder der berühmte „Bad Boy“ Hunter S. Thompson, der als selbsternannter *Gonzo-Journalist* über seine skurrilen Selbstversuche schrieb, etwa seine Zeit in den Reihen der „Hell's-Angels“-Rockerbande, oder seine Drogenexzesse in Las Vegas.⁶

Und auch in Deutschland florierte der *New Journalism*. Helge Timmerberg, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, um nur einige wenige zu nennen, schrieben hierzulande literarische Reportagen im Geiste von Wolfe und Thompson.⁷

Für den *Praxisteil* meiner Bachelorarbeit habe ich ein einstündiges Radiofeature angefertigt, das die Geschichte dieses ungewöhnlichen Berichterstattungsmusters erzählt. Für den Rezipienten gehe ich journalistisch der Frage nach, was genau Literarischer Journalismus ist, was ihn ausmacht, wie er sich entwickelt hat und wo er heute steht.

Der *Theorieteil* meiner Bachelorarbeit soll meinen praktischen Teil wissenschaftlich und theoretisch untermauern und reflektieren. Dazu bin ich wie folgt vorgegangen: In Teil A beschäftige ich mich erst einmal mit der Frage, wie man den Literarischen Journalismus wissenschaftlich definieren kann, der allzu oft als undefinierbarer Mischmasch aus Journalismus und Literatur abgetan wird. In Teil B definiere ich anschließend kurz die journalistische Darstellungsform, die ich für meinen

1 Vgl. Grossmann 1972, 70 zitiert nach Haas 2004, 46.

2 Vgl. Haas 2004, 44, 48f.

3 Vgl. Lüneborg 2004, 401.

4 Vgl. Eberwein 2013, vgl. Haas 2004,

5 Vgl. Haas 2004, 47, 63.

6 Vgl. Bleicher 2004; vgl. Capote 1966; vgl. Haas 2004; vgl. Thompson 1977; vgl. Thompson 2011.

7 Vgl. Eberwein 2013, vgl. Pörksen/Bleicher 2004.

Praxisteil gewählt habe: das Radiofeature. In Teil C des Theorieteils reflektiere ich meine Arbeit am Praxisteil. Ich beschreibe, welchen zentralen Forschungsfragen ich im Radiofeature nachgegangen bin, warum ich das Radiofeature als Darstellungsform gewählt habe und wie ich die Zielgruppe für das Radiofeature definiere. Anschließend reflektiere ich den Entstehungsprozess des Radiofeatures und abschließend, zu welchen Ergebnissen ich im Radiofeature gekommen bin, d.h. wie ich die anfangs gestellten Forschungsfragen journalistisch beantwortet habe. Dabei versuche ich, die journalistischen Ergebnisse des Features wiederum wissenschaftlich (mit Hilfe der Erkenntnisse aus Teil A) zu untermauern. Aus den Erkenntnissen, zu denen ich im Radiofeature und im Theorieteil gekommen bin, leite ich in den letzten zwei Kapiteln abschließend ein ganz eigenes theoretisches Modell ab, das letztlich die Frage beantworten soll: Wo stehen die verschiedenen Formen des Literarischen Journalismus heute, im Jahr 2020?

A WAS IST LITERARISCHER JOURNALISMUS?

2 Das Problem der Namensgebung:

New Journalism oder *Neuer Literarischer Journalismus*?

Bevor wir mit einer theoretischen Definition beginnen können, müssen wir uns zuerst einem recht ungewöhnlichen Problem annehmen. Denn bevor wir, wie in der Wissenschaft üblich, den zu behandelnden Begriff definieren können, müssen wir uns in diesem Fall erst einmal entscheiden, *welchen* Begriff wir überhaupt definieren wollen.

Denn für das Berichterstattungsmuster, mit dem ich mich in meinem Praxisteil journalistisch beschäftige und das hier wissenschaftlich definiert werden soll, gibt es eine Vielzahl von Begriffen und selbst die Wissenschaft ist sich nicht einig, welcher Begriff am besten passt. Da gibt es den Begriff des *New Journalism*, der vor allem auf Tom Wolfe zurückgeht und nicht zuletzt aufgrund des Vermarktungsgeschicks Wolfes zum Synonym für einen subjektiv-narrativen Journalismus geworden ist, der mit literarischen Mitteln arbeitet.⁸ Viele Journalisten, die eine solche Form des Journalismus praktizieren, berufen sich explizit auf den *New Journalism* von Thompson, in manchen Fällen auf den *Gonzo-Journalismus* von Thompson: beides Spielarten des US-amerikanischen Literarischen Journalismus der 1960er und 1970er Jahre. Auch in der Wissenschaft wird der Begriff *New Journalism* häufig verwendet, etwa in der Anthologie „Grenzgänger“ von Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen, die den Untertitel „Formen des New Journalism“ trägt; oder im Buch „The New New Journalism“ von Robert S. Boynton.⁹

In beiden Werken taucht der Begriff „Literarischer Journalismus“ eher selten auf. Das kritisiert der Medienwissenschaftler Tobias Eberwein (2013), der mit seiner Dissertation einen wesentlichen Beitrag zur wissenschaftlichen Definition des Genres geliefert hat. Er argumentiert, dass der Begriff *New Journalism* eine spezifische und zeitlich begrenzte Form des subjektiven Journalismus mit literarischen Mitteln beschreibt, und zwar den Literarischen Journalismus in den USA der 1960er und 1970er Jahre.¹⁰ Außerdem schließt er sich den Kritikern Tom Wolfes an, die ihm vorwerfen, er habe sich mit seinem Konzept des *New Journalism* zum Anführer einer vermeintlichen Bewegung stilisiert, die in Wirklichkeit so neu und einzigartig gar nicht gewesen sei. Eberwein nennt unter anderem Mark Twain, Jack London, Ernest Hemingway in den USA und Egon Erwin Kisch, Joseph

⁸ Vgl. Bleicher/Pörksen 2004.

⁹ Vgl. Bleicher/Pörksen 2004; vgl. Boynton 2005.

¹⁰ Vgl. Eberwein 2013, 74.

Roth und Kurt Tucholsky in Deutschland als frühe Protagonisten eines subjektiven Journalismus mit literarischen Mitteln, der schon im 19. Jahrhundert, lange vor Wolfe, Thompson & Co existierte.¹¹ Eberwein spricht sich daher dafür aus, nicht vom *New Journalism* zu sprechen, sondern vom „Neuen Literarischen Journalismus“.¹²

In diesem Spannungsfeld sehe ich mich also mit der Frage konfrontiert: Soll ich den Begriff des *New Journalism* verwenden – einen weithin bekannten und gebräuchlichen Begriff, der aber wissenschaftlich unpräzise ist – oder den Begriff des (*Neuen*) *Literarischen Journalismus*, der wissenschaftlich präziser aber wenig populär ist? Selbst wenn der Vergleich zwischen Pest und Cholera – oder, um ein brandaktuelles Beispiel zu bemühen, die Wahl zwischen Corona-Pandemie und Wirtschaftskrise – hinken mag, keine leichte Entscheidung.

Ich komme zur folgenden Entscheidung: Im Radiofeature, das an ein nichtfachkundiges Publikum gerichtet, und diesem verständlich sein soll, verwende ich kontextabhängig die Begriffe *New Journalism* (wenn es um Tom Wolfe geht), *Gonzo* (wenn es um Thompson geht), *Popjournalismus*, *moderne/neue Formen des Literarischen*, oder *subjektiven*, beziehungsweise *narrativen Journalismus* (wenn es um aktuellere Formen des Genres geht). Damit benutze ich Begriffe, die sich den Rezipienten erschließen, ohne sie mit einer ausufernden theoretischen Erklärung überfordern zu müssen. Gleichzeitig vermeide ich, ausschließlich den unpräzisen Begriff des *New Journalism* zu verwenden. Im Theorieteil werde ich hingegen ausschließlich Eberweins Begriff des „(*Neuen*) *Literarischen Journalismus*“ verwenden, weil ich mich ohnehin stark an Eberweins theoretischer Definition orientiere und weil ich so für eine begriffliche Klarheit im Theorieteil sorgen kann.

3 Das Problem der Grenze: Journalismus oder Literatur?

Wenn man sich mit (*Neuem*) *Literarischem Journalismus* beschäftigt, steht man vor der großen Herausforderung, den *Literarischen Journalismus* klar zu definieren und abzugrenzen. Nicht einfach bei einem Berichterstattungsmuster, das genau auf der Grenze zwischen zwei verschiedenen Schreibdisziplinen liegt. Wie etwa Bernhard Pörksen mit Blick auf den *New Journalism* feststellt, ist es „die Uneindeutigkeit innerhalb eines Berichterstattungsmusters, die hier irritiert.“¹³ Pörksen spricht demnach von einer „programmatisch gewollten Entgrenzung zwischen Journalismus und Literatur (...)“¹⁴ und dem „Problem der Grenze“¹⁵.

11 Vgl. Eberwein 2013, 8, 64, 71, 74f.

12 Vgl. Eberwein 2013, 88.

13 Pörksen 2004, 19.

14 Pörksen 2004, 26.

15 Pörksen 2004, 27.

In der wissenschaftlichen Literatur wird der Literarische Journalismus immer wieder einfach als Hybrid aus Literatur und Journalismus bezeichnet.¹⁶ Aber reicht diese Beschreibung aus? Wohl kaum. Pörksen stellt fest, dass die naheliegende Definition vom Literarischen Journalismus (er spricht vom *New Journalism*) als eine „Symbiose aus klassischer journalistischer Recherche und literarischen Schreibtechniken (...).“¹⁷ nur auf den ersten Blick trägt. Auf den zweiten Blick sei es aber viel komplizierter.¹⁸

Und Pörksen hat Recht. Denn wenn man von der Mischung aus Literatur und Journalismus spricht, steht man vor der nicht weniger heiklen Frage nach einer eindeutigen Definition von Literatur und Journalismus, vor der Herausforderung, zu klären, was ihre jeweilige Funktion ist, was beide jeweils ausmacht, was sie unterscheidet, wo ihre Grenzen verlaufen. Oft wird Literatur nämlich einfach mit „Phantasie und Kreativität“¹⁹ assoziiert, mit Fiktion und Unterhaltung; Journalismus wiederum mit Fakten und Information. Das ist an sich nicht falsch, aber auch nicht ausreichend, um beispielsweise zu klären, zu welcher der beiden Disziplinen der Tatsachenroman gehört (ein Roman, der auf wahren Begebenheiten beruht und auf Tatsachenrecherche) oder die Zeitungsglosse, die tagesaktuelles Geschehen in eine komplett erfundene, komödiantische Handlung verwebt. Ein gutes Beispiel hierfür ist die „ZEITonline“-Glosse „Mutterträume“ von Antonia Baum (20.02.2019), in der Jens Spahn einer Hausfrau als Dschinn erscheint und einen Wunsch erfüllen will. Handelt es sich bei diesen Beispielen um Literatur, um Journalismus, um Journalistische Literatur oder Literarischen Journalismus? Eins ist klar: Fiktionalität und Faktizität reichen als Unterscheidungsmaßstab nicht aus, um hier klar abzugrenzen. Bevor wir aber die Grenzen von Literatur und Journalismus klären können, müssen wir erst einmal klar stellen: Was genau ist Literatur, was ist Journalismus, was ist Literarischer Journalismus?

Jemand, der sich nicht damit zufrieden gegeben hat, dass die Grenzen zwischen Literatur, Journalismus und Literarischem Journalismus fließend, diffus, sprich undefinierbar seien, ist der Journalistiker Tobias Eberwein²⁰. In seiner Dissertation am Institut für Journalistik der Technischen Universität Dortmund gelingt es ihm, die Begriffe klar zu definieren und zu trennen. Er bedient sich dazu einem funktional-strukturellen Ansatz, der stark an die systemtheoretischen Betrachtungen des Kommunikationswissenschaftlers Bernd Blöbaum und des Soziologen Niklas Luhmann angelehnt ist.²¹

Niklas Luhmanns Systemtheorie teilt das Gesellschaftssystem in verschiedene, voneinander

16 Vgl. Kostenzer 2009, 7; vgl. Pörksen 2004, 24.

17 Pörksen 2004, 19.

18 Pörksen 2004, 19.

19 Vgl. Geisenhanslüke 2003, zitiert nach: Eberwein 2013, 13.

20 Vgl. Eberwein 2013, 56

21 Vgl. Eberwein 2013, 21ff, 31, 83.

abgegrenzte soziale Systeme ein, beispielsweise Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst etc. Diese Systeme unterscheiden sich voneinander eindeutig in ihrer sozialen Funktion, ihrem daraus resultierenden Kommunikationscode und ihrer Systemstruktur. Deshalb wird die Theorie auch als funktional-strukturelle Systemtheorie bezeichnet.

Bernd Blöbaum spinnt Luhmanns systemtheoretischen Ansatz weiter und grenzt Journalismus und Literatur (als Teil des Kunst-Systems) in Luhmann-Manier voneinander ab, in dem er nicht nur ihre gesellschaftliche Funktion betrachtet, sondern auch die Strukturierung der Systeme. Hiermit macht Blöbaum eindeutige, funktional-strukturelle Unterschiede der Systeme Literatur und Journalismus ausfindig, die viel weiter gehen als die Unterscheidung von Literatur und Journalismus; anhand von einfachen Texteigenschaften wie fiktiv oder faktisch, unterhaltsam oder informativ.

Tobias Eberwein übernimmt Blöbaums systemtheoretische Definition und seine Abgrenzung von Literatur und Journalismus und spinnt diese wiederum weiter, indem er beide Definitionen miteinander zur Definition des Literarischen Journalismus verschränkt.²²

Eberweins Definition und Abgrenzung von Literarischem Journalismus ist besonders eindeutig, weil sie sich nicht nur auf die Hermeneutik²³, den Autor (Autorzentrierte Theorien)²⁴, thematische, sprachliche oder formale Aspekte (Textzentrierte Theorien)²⁵ oder auf die Wirkung auf den Rezipienten fokussiert (Leserzentrierte Theorien)²⁶, sondern Literatur, Journalismus und Literarischen Journalismus in ihrer Gesamtheit, in ihrem gesellschaftlichen Kontext systemtheoretisch betrachtet (Kontextzentrierte Theorien)²⁷. Wenn ich also für meine Arbeit Literatur, Journalismus und Literarischen Journalismus definieren und voneinander abgrenzen will, komme ich nicht umhin, mich an Eberweins Dissertation zu orientieren. Sie ist der erste und letzte mir bekannte Text, der sich umfassend und präzise mit dem Literarischen Journalismus beschäftigt.

22 Vgl. Eberwein 2013,

23 Vgl. Eberwein 2013, 15.

24 Vgl. Eberwein 2013, 16f.

25 Vgl. Eberwein 2013, 16

26 Vgl. Eberwein 2013, 16.

27 Vgl. Eberwein 2013, 17.

4 Theoretische Definition von Literatur

4.1 Funktion von Literatur

Eines der Kernanliegen der Systemtheorie ist es, die spezifische Funktion eines sozialen Systems auszumachen. Die Funktion ist immer ein Alleinstellungsmerkmal und grenzt ein System von anderen Systemen ab.²⁸ In der Theorie Niklas Luhmanns, einem der Pioniere der Systemtheorie, besteht die Gesellschaft aus verschiedenen Funktionssystemen, die sich selbst reproduzieren. Diese sind in der Lage ihre Autonomie, ihre Strukturen und ihre Grenzen selbstständig aufrecht zu erhalten; sie sind operativ geschlossen.²⁹ Die Teilsysteme des Gesellschaftssystems erreichen das, indem sie jeweils eine eigene, einzigartige Funktion erfüllen. In der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft hat jedes dieser Teilsysteme also die Fähigkeit ein bestimmtes ihm zugeteiltes gesellschaftliches Problem zu lösen, „im Falle der Wirtschaft etwa die Verteilung knapper Güter, im Falle der Politik die Herbeiführung kollektiv bindender Entscheidungen.“³⁰

Um die eigene Funktion zu erfüllen, muss das System seine Funktion in eine passende Leitdifferenz übersetzen.³¹ Diese Leitdifferenz, auch Code genannt, muss genauso eindeutig sein wie die Funktion des Systems selbst und ist daher binär. Sie hat einen Positivwert und einen Negativwert und ermöglicht damit „das Erkennen der Zugehörigkeit von Operationen zum System.“³² Luhmann schreibt dazu: „Die grundlegende Struktur, die durch die Operationen des Systems produziert und reproduziert wird, nennen wir im typischen Fall der Funktionssysteme einen Code.“³³

Im Fall des Kunst-Systems (und damit auch der Literatur) kann man also eine eindeutige, systemeigene Funktion und eine dazugehörige Codierung der Systemoperationen ausmachen.

Die spezielle gesellschaftliche Aufgabe, die einzigartige Funktion der Kunst, ist nach Luhmann die „Konfrontierung der (jedermann geläufigen) Realität mit einer anderen Version derselben Realität“³⁴; also die Konfrontation mit der Kontingenz (etwas, das möglich ist, aber nicht sein muss) der Realität. Luhmann spricht davon, dass die Kunst versucht, eine „Weltkontingenz“ herzustellen.³⁵ Da die Literatur eine Form der Kunst ist, erfüllt auch die Literatur die Funktion der Herstellung der Weltkontingenz. Blöbaum nennt es die „Vervielfachung von Wirklichkeitsmodellen“³⁶. Die Herausforderung des Codierens liegt darin, dass der Code den gesamten Funktionsbereich des

28 Vgl. Eberwein 2013, 20.; vgl. auch Luhmann 1984; vgl. Luhmann 1995; vgl. Blöbaum 2003; vgl. Blöbaum 1994.

29 Vgl. Eberwein 2013, 19; vgl. Luhmann 1995, 301, 304.

30 Eberwein 2013, 21.

31 Luhmann 1995, 304.

32 Luhmann 1995, 304.

33 Luhmann 1995, 302f.

34 Luhmann 1986b, 624f zitiert nach Eberwein 2013, 21.

35 Vgl. Luhmann 1986b, 624f zitiert nach Eberwein 2013, 21.

36 Vgl. Blöbaum 2003, 34.

Systems abdecken muss.³⁷ Gerade für das Kunst-System ist das alles andere als einfach. Der binäre Code des Systems Kunst orientiert sich nach Ansicht von Luhmann an der Codierung „schön und hässlich“.³⁸ Das mag auf den ersten Blick nicht direkt einleuchten. Doch wenn Luhmann „schön“ und „hässlich“ sagt, dann meint er nicht „schön“ und „hässlich“ im alltagsgebräuchlichen Sinn, sondern, wie Eberwein die Luhmann-Schülerin Elena Esposito paraphrasiert: „als eine Unterscheidung wie gelungen / misslungen oder stimmig / nicht stimmig – oder auch passt / passt nicht.“³⁹

Die Schönheit, beziehungsweise Stimmigkeit eines Kunstwerks ist aus meiner Sicht insofern unerlässlich für die Funktion der Kunst, Weltkontingenz herzustellen, weil Kunst Menschen erst berühren muss, damit sie darin eine Kontingenz erleben. Eberwein zitiert an dieser Stelle erneut Esposito, die über die Leitdifferenz „schön / hässlich“ sagt: „Welche Kriterien die Beurteilung führen, bleibt eine offene Frage, die jeweils von den internen Programmen und Strukturen des Kunst-Systems abhängig ist, und kann nicht a priori entschieden werden.“⁴⁰

Luhmanns Codierung ist in der Systemtheorie keinesfalls unumstritten, was nochmal verdeutlicht, wie schwierig es ist, eine eindeutige, zufriedenstellende Codierung für Kunst-Systeme zu finden. So schlugen Plumpe und Werber z.B. „interessant / langweilig“ für die Codierung von Kunst als Leitdifferenz vor, da sie die Unterhaltung der Gesellschaft als Primärfunktion des Kunst-Systems verstehen.⁴¹ Eberwein lehnt diesen Vorschlag entschieden ab, da er den Unterhaltungswert höchstens als ein Qualitätskriterium, nicht aber als eine tragende Leitdifferenz von Kunst sieht. Außerdem sei Plumpe und Werbers Codierung, im Gegensatz zu Luhmanns Codierung, nicht zeitresistent⁴². Man stelle sich vor, die Mona Lisa würde irgendwann von der breiten Masse der Gesellschaft als langweilig empfunden, weil so oft gesehen, sie würde ihren Status als Kunstwerk verlieren. Ein weiterer Vorschlag für eine Codierung stammt von Schmidt, der von der Leitdifferenz „literarisch / nicht literarisch“ spricht. Auch das lehnt Eberwein ab und verweist auf die bestehende Kritik, dass dieser Code den Begriff Literatur „tautologisiere“, sprich nichts anderes sei, als zu sagen: Literatur ist Literatur, wenn sie literarisch ist.⁴³

Nicht zuletzt wegen der Schwierigkeit, Kunst eindeutig zu codieren, schlägt Eberwein (und auch andere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen) vor, dass man bei der Betrachtung des Kunst-, beziehungsweise des Literatursystems nicht nur die Funktion und Codierung, sondern immer auch die Ebene der Struktur sowie der Programme beachten müsse, da sie „maßgeblich über die

37 Vgl. Luhmann 1995, 302.

38 Vgl. Eberwein 2013, 23.

39 Eberwein 2013, 22; vgl. auch Esposito 1996.

40 Esposito 1996, 60f zitiert nach Eberwein 2013, 22.

41 Vgl. Blöbaum 2003, 28; vgl. Eberwein 2013, 22, 29; vgl. auch Plumpe/Werber 1993.

42 Vgl. Eberwein 2013, 29.

43 Vgl. Eberwein 2013, 24, 29.

systeminterne Annahme oder Ablehnung der jeweiligen Code-Werte entscheidet – und zudem einen sinnvollen Anknüpfungspunkt bietet, um die abstrakte Systemtheorie auch empirisch anwendbar zu machen.⁴⁴

4.2 Struktur von Literatur

In meiner Beschreibung der Struktur des Systems Literatur möchte ich es erneut Eberwein gleich-tun, der die Kategorien von Bernd Blöbaum übernimmt.⁴⁵ Blöbaum versteht unter der Struktur des Literatursystems die Rollen (Leistungsrollen, Publikumsrollen), Organisationen, Programme und Reflexionseinrichtungen des Systems:

- *Rollen:* Zu den Rollen im Literatursystem gehören erst einmal die Leistungsrolle, beziehungsweise die Primärrolle. Das sind die Autoren und Schriftsteller, die Urheber von Literatur. Dort gibt es eine horizontale Rollenausdifferenzierung, keine wirklich vertikal-hierarchische. Die Primärrollen können horizontal nach literarischen Gattungen oder Themengebieten geordnet werden, sprich: Romanautor, Gedichtschreiber, Verfasser von Kurzgeschichten, Krimiautor, Fantasy-Autor etc.⁴⁶ Die Publikumsrolle (Komplementärrolle) füllt der Rezipient, der Konsument von Literatur aus.
- *Organisationen:* Organisationen des Literatursystems sind primär die Verlage und die Agenturen, die Autoren vermitteln. Auch Interessenvertretungen, also Schriftstellerverbände, Gewerkschaften usw., gehören nach Blöbaum dazu.⁴⁷
- *Programme:* Zu den Programmen der Literatur gehören die Obergattungen Lyrik, Epik, Dramatik.⁴⁸ Die sind nochmal in Untergattungen unterteilt. So gehören beispielsweise die Novelle, der Roman, das Märchen usw. zur Epik, die Komödie und Tragödie zur Dramatik. Außerdem gibt es Gattungen, die erst im Laufe der Geschichte „literarisiert“ wurden, z.B. der Brief, das Tagebuch, der Essay.⁴⁹ Hierbei ist anzumerken, dass die Funktion und Codierung eines Systems sich nicht verändern kann, während ihre Programme einer ständigen Veränderung unterworfen sind.⁵⁰

44 Eberwein 2013, 23.

45 Vgl. im Folgenden Blöbaum 2003, 35ff.; vgl. Eberwein 2013, 26.

46 Vgl. Blöbaum 2003, 40; vgl. Eberwein 2013, 26.

47 Vgl. Blöbaum 2003, 35f, 40; vgl. Eberwein 2013, 26.

48 Vgl. Blöbaum 2003, 38, 43.

49 Vgl. Blöbaum 2003, 44.

50 Vgl. Eberwein 2013, 26.

- *Reflexionseinrichtungen*: Zuletzt gibt es auf der Strukturebene der Literatur noch die Reflexionseinrichtungen, die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft, die letztendlich darüber entscheiden, was Literatur ist – und was nicht – und dem System zur Selbstreflexion verhelfen.⁵¹

5 Theoretische Definition von Journalismus

5.1 Funktion von Journalismus

Analog zum vorangegangenen Kapitel orientiere ich mich im nun folgendem Kapitel an den Ausführungen der Dissertation von Tobias Eberwein. Der Journalismus soll mit Hilfe des funktional-strukturellen Ansatzes betrachtet werden: als eigenständiges Funktionssystem mit einer einzigartigen Funktion, Codierung und Struktur (Rollen, Organisationen, Programme, Reflexionseinrichtungen). Eberwein macht deutlich, dass die Systemtheorie in der deutschsprachigen Journalistik eine dominante Rolle einnimmt. Das sei als positiv zu bewerten, denn die Systemtheorie ermögliche, Kommunikation ohne den verzerrenden Einfluss von „normativen Prämissen“⁵² zu betrachten und Journalismus klarer von anderen Formen gesellschaftlicher Kommunikation zu differenzieren.⁵³ In der systemtheoretischen Theoriebildung nimmt Manfred Rühl eine besondere Rolle ein, so Eberwein. Manfred Rühl habe in seiner Habilitation von 1980 als einer der ersten Wissenschaftler versucht, Journalismus als eigenes gesellschaftliches Funktionssystem zu beschreiben.⁵⁴ Dessen Funktion definiert Rühl als „Herstellung und Bereitstellung von Themen zur öffentlichen Kommunikation.“⁵⁵ Diese Funktionszuschreibung ist aber stark kritisiert worden, weil beispielsweise auch das Politiksystem Diskussionsthemen für die Öffentlichkeit generiert.⁵⁶ Dieselbe Kritik trifft auch das Konzept von Bernd Blöbaum, der es Rühl gleichtut und Journalismus als eigenständiges Funktionssystem beschreibt, aber nach Ansicht Eberweins nicht in der Lage ist, eine einzigartigen Funktion auszumachen, die den Journalismus klar von anderen Systemen wie Öffentlichkeit und Massenmedien abgrenzt. Außerdem benutzt Blöbaum für sein Modell des Journalismus-Systems dieselbe Codierung, die Luhmann für das Funktionssystem der Massenmedien nutzt. Diese lautet lautet „Information / Nicht-Information“.

51 Vgl. Blöbaum 2003, 33, 34; Eberwein 2013, 31.

52 Eberwein 2013, 38

53 Vgl. Eberwein 2013, 39.

54 Vgl. Eberwein 2013, 39; vgl. auch Rühl 1980.

55 Rühl 1980, 322 zitiert nach Eberwein 2013, 39.

56 Vgl. Eberwein 2013, 40.

Da die Leitdifferenz nicht konkret genug sei⁵⁷, befürwortet Eberwein den systemtheoretischen Ansatz von Scholl und Weischenberg, die als Primärfunktion des Journalismus-Systems ausmachen: „aktuelle Themen aus den diversen Systemen (der Umwelt) zu sammeln, auszuwählen, zu bearbeiten und dann diesen sozialen Systemen zur Verfügung zu stellen.“⁵⁸ Scholl und Weischenbergs Codierung „aktuell / nicht aktuell“ sei zutreffender als Blöbaums oder Luhmanns Leitdifferenz „Information / Nicht-Information“, so Eberwein, denn der Aktualitätsbegriff schließt auch mit ein, dass Themen „Neuigkeitswert, Faktizität und Relevanz“⁵⁹ aufweisen müssen, um in die Operationen des Journalismus-Systems zu gelangen.

Eberwein erweitert die Funktionszuschreibung für das Journalismus-System von Scholl und Weischenberg, um den Aspekt der Selbstbeobachtung der Gesellschaft, der etwa in den Ansätzen von Luhmann oder von Autoren wie Marcinkowski, Kohring und Görke auftaucht.⁶⁰ In deren Modellen aber, gehört die genannte Funktion zu den Teilsystemen Massenmedien oder Öffentlichkeit. Sie sehen Journalismus nicht als eigenständiges System. Eberwein sieht Journalismus – wie Blöbaum und Scholl/Weischenberg – als eigenes Funktionssystem, das sich von Öffentlichkeit und Massenmedien unterscheidet. Als Primärfunktion macht Eberwein die „Sammlung, Auswahl, Bearbeitung und Überprüfung aktueller Themen zur Selbstbeobachtung der Gesellschaft“⁶¹ aus. Als Code verwendet er die bereits von Scholl und Weischenberg verwendete Leitdifferenz „aktuell / nicht aktuell“.

5.2 Struktur von Journalismus

In Anlehnung an Eberweins Dissertation lässt sich folgendes zur Struktur des Journalismus-Systems sagen: Es gibt verschiedene Ansätze, die Struktur des Journalismus (in anderen Ansätzen: Massenmedien) zu beschreiben. Niklas Luhmann sieht „Nachrichten/Berichte, Werbung und Unterhaltung“ als Strukturelemente des Funktionssystems Massenmedien, was aber vom Gros der Journalismusforschung abgelehnt wurde.⁶² Scholl/Weischenberg, Rühl und andere sehen als Strukturelemente im Funktionssystem Journalismus die klassischen Organisationseinheiten des Journalismus, sprich die verschiedenen Medienformen (Print, Rundfunk, Online) und die Themenressorts.⁶³

Blöbaum (und Eberwein übernimmt diese Strukturierung)⁶⁴ unterteilt die Strukturen des Journalismus-Systems (analog zum Literatur-System) in Rollen, Organisationen und Programme:⁶⁵

57 Vgl. Eberwein 2013, 40; vgl. Blöbaum 1994; vgl. auch Scholl/Weischenberg 1998.

58 Scholl/Weischenberg 1998, 78 zitiert nach Eberwein 2013, 40.

59 Eberwein 2013, 52.

60 Vgl. Eberwein 2013, 52.

61 Eberwein 2013, 51, 54.

62 Vgl. Eberwein 2013, 44.

63 Vgl. Eberwein 2013, 44.

64 Vgl. Eberwein 2013, 44.

65 Vgl. Blöbaum 2003, 35ff, 40.

- *Rollen:* Die journalistische Primärrolle nimmt nach Blöbaum der Redakteur ein.⁶⁶ Eberwein verwendet für die Primärrolle den allgemeineren Begriff „Journalist“.⁶⁷ Das scheint mir passender. Schaut man beispielsweise auf den WDR, wo hauptsächlich freie Journalisten die journalistischen Beiträge produzieren, Redakteure meist ausschließlich planen und redigieren. Im Gegensatz zur Literatur ist anzumerken, dass die Primär- beziehungsweise Leistungsrollen im Journalismus nicht *nur* horizontal ausdifferenziert sind (analog zur Literatur nach Tätigkeiten und Themengebieten), sondern auch vertikal.⁶⁸ Im stark ausdifferenzierten und organisierten Journalismus-System existieren klare Hierarchien: Es gibt den Chefredakteur, den Ressortleiter, den Redakteur, den Autor, den Volontär.⁶⁹ Die Beschäftigungsform ist durch höhere Abhängigkeit und stärkere Eingebundenheit in die Redaktionsstrukturen gekennzeichnet, anders als in der Literatur, wo Autoren sehr unabhängig von den Verlagen arbeiten.⁷⁰
- *Organisationen:* Organisationen des Journalismus-Systems sind Massenmedien wie Tageszeitungen, Hörfunk- und Fernsehsender, Nachrichtenagenturen oder Onlineplattformen.⁷¹ Auch die Redaktionen, Ressorts, sowie (in Anlehnung an den Ansatz von Rühl) Redaktions- und Ressortkonferenzen und die journalistische Aus- und Fortbildung sind Organisationseinheiten des Journalismus-Systems.⁷²
- *Programme:* Die Programme des Journalismus sind extrem vielseitig und, noch stärker als im Literatursystem, einem ständigen Wandel unterlegen, weshalb Eberwein es für unmöglich erachtet, sie lückenlos zu dokumentieren.⁷³ Eberwein nutzt Blöbaums Kategorisierung und unterscheidet zwischen Sammlungsprogrammen, Auswahlprogrammen, Bearbeitungsprogrammen, Überprüfungsprogrammen und Darstellungsprogrammen.⁷⁴
- *Reflexionseinrichtungen:* Reflexionseinrichtungen des Journalismus sind der Medienjournalismus (analog zur Literaturkritik) und die Journalistik (analog zur Literaturwissenschaft).

66 Vgl. Blöbaum 2003, 36.

67 Vgl. Eberwein 2013, 54.

68 Vgl. Blöbaum 2003, 37.

69 Vgl. Blöbaum 2003, 37.

70 Vgl. Blöbaum 2003, 34.

71 Vgl. Blöbaum 2003, 35.

72 Vgl. Eberwein 2013, 44f

73 Vgl. Eberwein 2013, 54.

74 Vgl. Blöbaum 2003, 41ff., 46; vgl. Eberwein 2013, 54.

6 Theoretische Definition von Literarischem Journalismus

6.1 Übersicht: Literarischer Journalismus

Wie schon in der Einführung von Teil A beschrieben, hat sich die Wissenschaft lange schwer getan, den Literarischen Journalismus klar zu definieren, und ihn von anderen Formen des Journalismus oder der Literatur abzugrenzen. In den vorangegangenen zwei Kapiteln konnte ich anhand der systemtheoretischen Ansätze von Eberwein, Blöbaum und Luhmann, Literatur und Journalismus als Funktionssysteme der Gesellschaft definieren und voneinander abgrenzen; und zwar anhand ihrer Primärfunktion, ihrer Codierung/Leitdifferenz und ihrer Struktur.

Was kann man daraus für den Literarischen Journalismus ableiten, wie kann man ihn definieren? Wie schon in der Einführung von Teil A beschrieben, wird Literarischer Journalismus oft als „Hybrid aus Journalismus und Literatur“ bezeichnet, dessen Grenzen kaum zu erkennen sind.⁷⁵ Das ist, wissenschaftlich gesehen, eine sehr unbefriedigende Antwort. Aber wie soll man den Literarischen Journalismus definieren, ihn abgrenzen? Was kann man über seine Funktion sagen, seine Codierung, seine Strukturen? Und, wenn Funktionssysteme operativ geschlossen sind, zu welchem System gehört der Literarische Journalismus, wenn er nicht gleichermaßen zu beiden Systemen gehören kann?

6.2 Literarischer Journalismus als strukturelle Kopplung und Systemirritation

In der funktional-strukturellen Systemtheorie erklärt man die „Interrelationen der autopoetischen Funktionssysteme“⁷⁶, bei Luhmann die „System-zu-System-Beziehungen“⁷⁷, durch sogenannte strukturelle Kopplungen der Systeme, also Kopplungen auf struktureller Ebene bei gleichzeitiger Beibehaltung der jeweiligen Funktion und Codierung der Systeme.⁷⁸ Nach Eberwein sind strukturelle Kopplungen deshalb keineswegs ein Widerspruch zur operativen Geschlossenheit von Funktionssystemen. Er greift einen Gedanken von Luhmann-Schülerin Elena Esposito auf und führt an, dass sogar das Gegenteil der Fall ist:

„Strukturelle Kopplung muss im Gegenteil geradezu als Voraussetzung operativer Schließung verstanden werden, weil die gezielte Bindung an bestimmte Umweltbereiche dazu führt, dass sich ein System dem großen Rest der Umwelt gegenüber weitgehend indifferent verhalten kann. Strukturell gekoppelte Systeme lösen jedoch nicht ihre Sinn Grenzen auf.“⁷⁹

75 Vgl. Kostenzer 2009, 7; vgl. Pörksen 2004, 24.

76 Vgl. Eberwein 2013, 62.

77 Vgl. Eberwein 2013, 62.

78 Vgl. Eberwein 2013, 62.

79 Vgl. Eberwein 2013, 62

Esposito erklärt, dass die gekoppelte Umwelt insofern Auswirkung auf das System hat, als dass sie Irritationen auslöst, die das System dazu bringen, sich mit seiner eigenen Struktur auseinander zu setzen und den Impuls zu verarbeiten.⁸⁰ Dadurch könne zwar langfristig die Struktur des Systems beeinflusst werden, sein Code und seine Grenzen würden aber nicht gefährdet, sondern sogar stabilisiert, weil das System gezwungen wird, seine Struktur an neue Umweltgegebenheiten anzupassen, um weiterhin seine Primärfunktion zu erfüllen.⁸¹

Es herrscht also gleichzeitig eine operative Geschlossenheit des Systems sowie eine strukturelle Kopplung zu Umwelt-Systemen. Das erkläre, warum jedes System gleichzeitig autonom und dependent ist, so Eberwein. Im Fall des Journalismus heißt das: Das System Journalismus ist autonom in seiner Funktion und Codierung, jedoch gleichzeitig dependent von Umwelt-Systemen. Ein Beispiel wäre die Beziehung zwischen dem Journalismus-System und dem Umwelt-System Politik. Beide Systeme sind autonom, doch gleichzeitig auch abhängig voneinander; miteinander verbunden etwa durch die Public Relations, einer strukturellen Kopplung beider Systeme auf der Politik-Seite.⁸²

Strukturelle Kopplungen koppeln zwei Systeme vor allem auf der strukturellen Ebene. Die gekoppelten Subsysteme behalten die originäre Funktion und Codierung ihres eigenen Systems jeweils bei.⁸³ Im unserem Fall ist Literarischer Journalismus die strukturelle Kopplung von Journalismus und Literatur auf Seite des Journalismus und ein Subsystem des Journalismus.⁸⁴ Der Literarische Journalismus behält die Funktion und den Code des Journalismus bei, koppelt aber seine Struktur an das Literatursystem.⁸⁵ Und umgekehrt: journalistische Literatur behält größtenteils die Funktion und Codierung von Literatur bei, ist ein Subsystem von Literatur, koppelt aber literarische Strukturen an journalistische Strukturen.⁸⁶ Durch die Kopplung ergeben sich, nach Eberweins Modell, gemischte Strukturen im Grenzbereich zwischen Literatur und Journalismus, die im folgenden erläutert werden sollen.

Auf Seiten der Literatur haben Buchverlage Organisationseinheiten entwickelt, um literarische Produkte in den journalistischen Medien zu platzieren, beispielsweise Romanauszüge. Sie arbeiten an dieser Stelle strukturell mit Organisationseinheiten des Journalismus, sprich Redaktionen, zusammen.⁸⁷ Andersherum haben Massenmedien Organisationseinheiten entwickelt, in denen Literatur

80 Vgl. Eberwein 2013, 62.

81 Vgl. Eberwein 2013, 63, 79f; vgl. auch Esposito 1997.

82 Vgl. Eberwein 2013, 62f.

83 Vgl. Eberwein 2013, 62, 79f; vgl. auch Esposito 1997.

84 Vgl. Eberwein 2013, 62, 78, 83.

85 Vgl. Eberwein 2013, 62, 79f; vgl. auch Esposito 1997.

86 Vgl. Eberwein 2013, 79, 81.

87 Vgl. Eberwein 2013, 63.

thematisiert wird, beispielsweise Literaturressorts oder Kulturressorts.⁸⁸ Zudem gibt es Redaktionen, die gezielt mit Literarischem Journalismus arbeiten, beispielsweise die Redaktion des Magazins „TEMPO“ in den 90er Jahren.⁸⁹

Rollenwechsel sind im Grenzbereich zwischen Journalismus und Literatur sehr geläufig. Es gibt eine Vielzahl von Journalisten, die als Buchautoren zeitweise ins Literatursystem schlüpfen und umgekehrt.⁹⁰ Oft ist das sogar der Regelfall: Gerade in Deutschland ist es für Autoren nahezu unmöglich, von der Schriftstellerei zu leben.⁹¹ Im Bereich der Programme existieren ebenfalls Kopplungen beider Systeme. Beispielsweise Literatur, die sich journalistischer Sammlungs-, Selektions- und Darstellungsprogramme bedient. Es gibt Romane, die auf Ereignissen basieren, welche in den Nachrichten thematisiert wurden und/oder für die der Autor mit journalistischer Präzision recherchiert hat, um die Geschichte besonders authentisch wirken zu lassen.^{92 93} Man kann diese Art der Literatur als *Journalistische Literatur* bezeichnen.⁹⁴ Es ist in der moderneren Literatur außerdem nicht unüblich, dass Autoren journalistische Darstellungsformen wie Nachrichtenmeldungen oder Zeitungsartikel in eine ansonsten fiktive Story integrieren, um dem Storytelling einen gewissen Realismus zu verleihen.⁹⁵ In diesen Fällen „profitiert“ die Literatur von einer strukturellen Kopplung zwischen Literatur und Journalismus, in dem sie sich journalistischer Sammlungs-, Selektionsprogramme (journalistischer Recherche) und journalistischer Darstellungsprogramme bedient.

Andersherum gibt es ebenso Kopplungen von Journalismus und Literatur auf der Programmebene des Journalismus. Journalistische Texte, bei denen literarische Sammlungs-, Selektions- und Darstellungsprogramme verwendet wurden gehören folglich zum *Literarischen Journalismus*.⁹⁶ Das sind zum Beispiel Reportagen, die mit literarischen Mitteln geschrieben wurden, wie es die Vertreter des *New Journalism* praktizierten.⁹⁷ In Literarischen Reportagen existiert eine Dramaturgie, die sehr narrativ gestaltet ist.⁹⁸ Der Literarische Journalist schildert seine Beobachtungen chronologisch und szenisch-situativ, wie in einem Roman.⁹⁹ Deshalb werden Gespräche oft in direkter Rede wiedergegeben, was beim Leser ein Gefühl von Unmittelbarkeit erzeugen soll.¹⁰⁰ Die individuellen Beschreibungen des Literarischen Journalisten sind meist sehr präzise und beschäftigen sich auch oft

88 Vgl. Eberwein 2013, 63.

89 Vgl. Pörksen 2004, 307ff.

90 Vgl. Eberwein 2013, 64, 81.

91 Vgl. Eberwein 2013, 64.

92 Ein klassisches Beispiel hierfür ist der Tatsachenroman „In Cold Blood“ von Truman Capote, vgl. Capote 1966.

93 Vgl. Bleicher 2004a, 30; Eberwein 2013, 65; Haas 2004, 65f.

94 Vgl. Eberwein 2013, 78, 81.

95 Vgl. Bleicher 2004a, 30f; vgl. Bleicher 2004b, 129f.

96 Vgl. Eberwein 2013, 79f.

97 Vgl. Haas 2004; vgl. Porombka/Schmundt 2004; vgl. Wolfe 1973.

98 Vgl. Haas 2004, 48; Lünenborg 2004, 401; vgl. Wolfe 1973, 31.

99 Vgl. Bleicher 2004b, 144, 153; vgl. Haas 2004, 48; vgl. Wolfe 1973, 31

100 Vgl. Bleicher 2004b, 153; vgl. Haas 2004, 48; Wolfe 1973, 31

mit Äußerlichkeiten (z.B. Aussehen, Kleider, Mimik, Alltagsgegenstände).¹⁰¹ Das dient (ähnlich wie die direkte Rede) unter anderem dazu, eine „literarische“ Unmittelbarkeit herzustellen und so den Leser die Handlung *miterleben* zu lassen.¹⁰² Joan Kristin Bleicher schreibt dazu: „Der Journalist versucht mit diesen direkten Beschreibungen einer Situation Erzähler und Leser zu einer Erlebnisgemeinschaft zu verknüpfen.“¹⁰³

Damit der Literarische Journalist in seinen Texten diese authentische Unmittelbarkeit herstellen kann, muss er oft noch intensiver recherchieren, als ein „normaler“ Journalist.¹⁰⁴ Dafür bedient er sich oft der Methode der Immersion: Er muss also als teilnehmender Beobachter in Geschichten, die er erzählen will, „eintauchen“.¹⁰⁵ Insgesamt zeichnen sich literarisch-journalistische Texte damit durch eine starke Subjektivität¹⁰⁶ und durch die Verwendung eines „intimen“ Reporter-Ichs aus.¹⁰⁷ Der Literarische Journalist beschreibt nicht nur szenisch, was er beobachtet, sondern auch, was er denkt und fühlt.¹⁰⁸ Wie Bleicher feststellt: „Durch den inneren Monolog lässt sich neben der Emotion auch eine reflexive Ebene in den Text einbinden.“¹⁰⁹ Gedankengänge, Gedankenspiele, Vergleiche, Assoziationen und Kommentare aus der subjektiven Sicht des Autors sind fester Bestandteil literarisch-journalistischer Darstellungsprogramme.¹¹⁰ Diese „Psychologisierung des Protagonisten“¹¹¹ ist ein literarisches Mittel. Auch Romane mit Ich-Erzähler sind aus einem subjektiven Blickwinkel geschrieben und subjektiv ist ein literarisches Werk meiner Meinung nach letztendlich auch, weil der Schriftsteller seinem Werk, etwa durch Verwendung eines besonderen Schreibstils, immer eine unverwechselbare „Handschrift“ verleihen will; wohingegen im klassischen Nachrichtenjournalismus eher zu vermeiden versucht wird, dass die individuelle Handschrift des Verfassers sichtbar wird: Der Journalist soll „unsichtbar“ bleiben („Degree-Zero-Stil“).¹¹²

Wie auch bei Journalistischer Literatur tangiert im Literarischen Journalismus die programmatische Kopplung nicht nur die Darstellungsebene. Die Literatur wirkt auch auf der Ebene der Themenauswahl (Sammlung und Selektion) auf den Journalismus: Im Literarischen Journalismus bleibt die Aktualität als journalistisches Auswahlkriterium zwar bestehen, rückt aber etwas in den Hintergrund.¹¹³ Im Literarischen Journalismus finden sich „Aspekte temporärer Aktualität einerseits und

101 Vgl. Bleicher 2004b, 142; 144, 146; 153; vgl. Eberwein 2013, 75; vgl. Haas 2004, 48; vgl. Wolfe 1973, 31.

102 Vgl. Bleicher 2004b, 144, 153.

103 Vgl. Bleicher 2004b, 144.

104 Vgl. Eberwein 2013, 79; Haas 2004, 48, 53.

105 Vgl. Eberwein 2013, 80, 76; vgl. Haas 2004, 48, 60; vgl. Klaus 2004, 106; vgl. auch Kramer 1995, 22ff.

106 Vgl. Eberwein 2013; vgl. Bleicher 2004b, 147; vgl. Haas 2004, 48, 56f; Lüneborg 2004, 401.

107 Vgl. Bleicher 2004b, 142; vgl. Eberwein 2013, 76; vgl. Haas 2004, 61f; vgl. auch Kramer 1995, 22ff.; Lüneborg 2004, 403.

108 Vgl. Bleicher 2004b, 142, 147.

109 Bleicher 2004b, 147.

110 Vgl. Bleicher 2004b, 142, 147.

111 Bleicher 2004b, 147.

112 Lüneborg 2004, 403; vgl. auch Kiener 1999.

113 Vgl. Eberwein 2013, 71, 80, 126; vgl. auch Enkmann 1983, 250; vgl. Haas 2004, 52.

langfristiger Relevanz andererseits.¹¹⁴ Themen sind stärker von „zeitloser Aktualität“¹¹⁵ und folgen der literarischen Leitdifferenz „schön / hässlich“, sie sind zwar aktuell, aber durchaus mehrfachrezipierbar.¹¹⁶ Das erinnert auch an die Zeitlosigkeit und Mehrfachrezipierbarkeit der Themen der Kunst und Literatur.¹¹⁷ Außerdem geht es im Literarischen Journalismus thematisch weniger um herausragende, einmalige Ereignisse, sondern häufiger um Hintergründe, um die individuelle Lebenswirklichkeit, den Alltag der Menschen hinter den Nachrichten¹¹⁸ – oder der Menschen, die darin sonst nicht vorkommen¹¹⁹. Die Tatsache, dass sich der Literarische Journalismus nicht nur auf das reine Faktum und die bloße Nachricht fokussiert, sondern auf das „Dahinter“ schaut – auf das, was „unter dem Radar“¹²⁰ verborgen liegt – erinnert an die Funktion der Literatur, Weltkontingenz herzustellen; sprich eine doppelte Realität abzubilden, und die weithin geläufige Realität zu hinterfragen oder zu erweitern. Im Fall des Literarischen Journalismus hilft dieser Blick auf das „Dahinter“ letztendlich vor allem dabei, die journalistische Primärfunktion zu erfüllen: der Gesellschaft zu helfen, sich zu reflektieren.¹²¹ Denn oft reichen Fakten allein nicht aus, die komplexen Themen der Gesellschaft zu verstehen.¹²² Isoliert aneinandergereihte Fakten ohne „Sinn- und Kontextgebundenheit und emotionale Anschlussfähigkeit als Voraussetzung zur Durchdringung einer Materie“¹²³, können die Erkenntnis sogar behindern, wie Elisabeth Klaus feststellt. Der Literarische Journalismus trägt an dieser Stelle maßgeblich zur gesellschaftlichen Selbstreflexion bei, weil er die alltäglichen Geschichten hinter den Fakten erzählt (oder die Geschichten, die vom Nachrichtenjournalismus „übersehen“ werden)¹²⁴ und dem Rezipienten ermöglicht, isolierte Fakten und Informationen in einen größeren Zusammenhang einzuordnen¹²⁵, sie emotional fassbar und sie so mit Leben zu füllen.¹²⁶ Der Literarische Journalismus erfüllt somit nicht nur den Nachrichtenwert der Aktualität, sondern auch den (in einer immer komplexer werdenden Welt) immer wichtiger werdenden Nachrichtenwert des „Zusammenhangs“.¹²⁷ Nicht selten widmet sich der Literarische Journalismus thematisch den „blinden Flecken“ der Nachrichtenberichterstattung und dient daher als Korrektiv.¹²⁸

114 Enkmann 1983, 250 zitiert in Eberwein 2013, 71.

115 Haas 2004, 50.

116 Vgl. Eberwein 2013, 80.

117 Vgl. Eberwein 2013, 61; vgl. auch Lumann 1996.

118 Vgl. Bleicher 2004, 143; Eberwein 2013, 80, 126, 147; vgl. Haas 2004, 47.

119 Vgl. Haas 2004, 47, 52, 63.

120 Vgl. Klaus 2004, 107.

121 Vgl. Eberwein 2013, 117.

122 Haas 2004, 55; vgl. Klaus 2004, 101ff, 104, 120.

123 Klaus 2004, 101.

124 Vgl. Bleicher 2004, 143; Eberwein 2013, 80, 117; vgl. Haas 2004, 47, 52, 63; vgl. Klaus 2004, 107.

125 Vgl. Eberwein 2013, 7; Haas 2004, 47, 58

126 Vgl. Bleicher 2004b, 154; Haas 2004, 54f; Klaus 2004, 101, 109.

127 Vgl. Eberwein 2013, 7; Haas 2004, 47, 58

128 Vgl. Eberwein 2013, 118, 148, 191.

Am Beispiel der Journalistischen Literatur und des Literarischen Journalismus lässt sich die Frage beantworten, was strukturelle Kopplungen operativ geschlossenen Funktionssystemen nutzen. Die Antwort ist weiter oben schon angeklungen: Sie verhelfen Systemen, sich selbst zu stabilisieren. Denn strukturelle Kopplungen lösen die Funktion und seine Codierung nicht auf, aber irritieren das System, zwingen es, sich mit seinen systemeignen Strukturen zu beschäftigen, zu hinterfragen, ob sie noch der Erfüllung der Systemfunktion dienen, bzw. ob sie gegebenenfalls anzupassen sind. Die Irritation schafft langfristig eine Stabilisierung der eigenen Strukturen, der Grenzen und der Funktionserfüllung.¹²⁹

Ich fasse zusammen: Literarischer Journalismus ist ein Subsystem des Journalismus-Systems und eine strukturelle Kopplung des Journalismus an die Literatur. Es gibt Verbindungen und Vermischungen auf der Ebene der Organisationen, Rollen und Programme.¹³⁰ Der Literarische Journalismus hält an der Form, Primärfunktion und Codierung des Journalismus fest, erweitert sie aber im Sinne der Kopplung. So geht es im Literarischen Journalismus um die Sammlung, Auswahl, Bearbeitung und Überprüfung aktueller *und überzeitlicher* Themen zur Selbstbeobachtung der Gesellschaft.¹³¹ Hierbei handelt es sich um die Funktion des Journalismus-Systems, erweitert um die Überzeitlichkeit von Themen, wie wir sie im Literatur-System haben.¹³² Zum Journalistischen Primärkode „aktuell / nicht aktuell“ kommt als ergänzender Sekundärkode, die literarische Leitdiffferenz „schön / hässlich“.¹³³ Außerdem dient die strukturelle Kopplung des Literarischen Journalismus der Irritation des Journalismus-Systems, wie Eberwein erklärt:

„Literarischer Journalismus ist in diesem Sinne als Irritation des Journalismus-Systems zu begreifen, die dazu dient, die Routinen des Informationsjournalismus zu hinterfragen. Literarische Journalisten stellen für den Journalismus demnach keine Gefahr dar (...). Sie sind im Gegenteil ein besonderer Schutzmechanismus des Journalismus-Systems, der die Ausführung der journalistischen Primärfunktion unterstützt und damit auch die Systemidentität festigt. Sie sind weniger abtrünnige „Grenzgänger“ (Bleicher/Pörksen 2004) als vielmehr ein wertvolles Korrektiv, das durch seine Irritationen zur journalistischen Qualitätssicherung beiträgt. Ähnlich wie andere Instrumente der Medienselbstregulierung (Presseräte, Medienjournalismus etc.) lässt sich Literarischer Journalismus damit auch als journalismusinterne Reflexionseinrichtung beschreiben, die dem System hilft, sich selbst zu erhalten.“¹³⁴

129 Vgl. Eberwein 2013, 63, 79; vgl. auch Esposito 1997.

130 Vgl. Eberwein 2013, 63f, 79f.

131 Vgl. Eberwein 2013, 83.

132 Vgl. Eberwein 2013, 71, 80, 126; vgl. auch Enkmann 1983, 250; vgl. Haas 2004, 52.

133 Vgl. Eberwein 2013, 80.

134 Eberwein 2013, 79.

6.3 Fakt und Fiktion im Literarischem Journalismus

Diese Definition des Literarischen Journalismus nach Eberwein zeigt, dass weder Textmerkmale noch Faktizität, beziehungsweise Fiktionalität maßgeblich darüber entscheiden, wo die Grenzen zwischen Journalismus und Literatur verlaufen und ob es sich um (Literarischen) Journalismus oder (Journalistische) Literatur handelt.¹³⁵ Gunther Reus stellt fest: „Andere seit langem zum Journalismus zählende Genres, wie Feuilleton oder Glosse, kommen unter Umständen ohne jeden nachrichtlichen Bezug aus; sie können Figuren und Situationen frei erfinden und die Wirklichkeit ausschließlich fiktiv überformen.“¹³⁶

Laut Eberwein handelt es sich bei einem Text, der mit starker Fiktionalisierung arbeitet, beispielsweise ein Minidrama, Dramolette, Gedicht oder ein fiktionales Interview, trotzdem um Literarischen Journalismus, wenn der Text ein tagesaktuell oder überzeitlich gesellschaftlich relevantes Thema bearbeitet und der Gesellschaft dazu dient, sich selbst zu reflektieren – vor allem dann, wenn der Text von einem journalistischen Rollenträger in einem journalistischen Medium veröffentlicht wird.¹³⁷ Auf der anderen Seite handelt es sich bei einem Tatsachenroman, auch wenn er journalistisch-faktisch recherchiert wurde, trotzdem um Literatur, wenn er die Funktion der Kunst, also der Herstellung von Weltkontingenz und der Darstellung von alternativen Wirklichkeitsmodellen dient – vor allem dann, wenn ein literarischer Rollenträger in einem literarischen Verlag veröffentlicht.¹³⁸ Ausschlaggebend ist aber, welche Funktion der Text erfüllt.

Das ist auf keinen Fall ein „Freifahrtschein“ für den Literarischen Journalisten, mit Fakt und Fiktion nach Belieben zu verfahren, im Gegenteil. Die Frage nach dem Umgang von Fakt und Fiktion im Literarischen Journalismus spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle. Allzuoft sind Literarische Journalisten wegen ihrem laxen bis betrügerischen Umgang mit Fakten und Fiktion in Medienskandalen verwickelt.¹³⁹ Kritiker des Berichterstattungsmusters sehen das Problem immer wieder in der Nähe des Literarischen Journalismus zur Literatur.¹⁴⁰ Im deutschen Sprachraum sind besonders der Fall Tom Kummer (2000) und in der jüngeren Vergangenheit der Fall Claas Relotius (2019) bekannt geworden. Die beiden Skandale werfen die Frage auf, wie der Literarische Journalismus mit Fakten und Fiktion verfahren muss und warum ein falscher Umgang so extrem problematisch ist.

Tom Kummer war Ende der 90er Jahre bekannt geworden für seine Star-Interviews im Magazin der „Süddeutschen Zeitung“. Die Gespräche des Autors galten als besonders intim und ungewöhnlich tiefgründig. Im Jahr 2000 kam durch einen Zufall heraus, dass alle Interviews frei erfunden, teilwei-

135 Vgl. Eberwein 2013, 61, 81; vgl. Reus 2004, 258.

136 Reus 2004, 258.

137 Vgl. Eberwein 2013, 61, 81.

138 Vgl. Eberwein 2013, 81.

139 Vgl. Eberwein 2013, 9; vgl. Reus 2004, 249ff.

140 Vgl. Eberwein 2013, 9, 191.

se sogar beschrieben waren. Der Fall löste einen großen öffentlichen Mediendiskurs aus.¹⁴¹

Kummer rechtfertigte sein Vorgehen mit seiner Konzeption des so genannten „Borderline Journalismus“, einem Journalismus im Grenzbereich („Borderline“) zwischen Literatur und Journalismus.¹⁴²

Kummers Theorie: Fiktionale Texte könnten nach seiner Auffassung die Realität manchmal sogar besser widerspiegeln als nichtfiktionale Texte, besonders im Bereich des Star-Interviews. Denn oft seien solche Interviews extrem oberflächlich und kaum aussagekräftig. Der Journalist habe oft nur genau fünf Minuten Zeit für das Gespräch, oft fänden die Gespräche erst unter der Prämisse statt, dass das Interview vor der Veröffentlichung vom Manager des Stars autorisiert, de facto „schöngefärbt“ wird. Demnach könnten fiktionale Star-Interviews aus der Feder eines Journalisten, der gründlich zu den Stars recherchiert hat, unter Umständen viel authentischer und erkenntnisbringender sein als tatsächlich geführte Interviews. Das würde dem eigentlichen Ziel des Journalismus also sogar eher gerecht.¹⁴³

Auch wenn viele Kritiker in Kummers Konzept vom „Borderline-Journalismus“ einen Versuch Kummers sahen, seinen Ruf zu retten, ganz von der Hand zu weisen, ist sein Ansatz im ersten Moment nicht. Nehmen wir unser Beispiel von oben: Soeben habe ich mithilfe von Eberweins Definition erklärt, warum fiktionale Texte wie das Minidrama oder das fiktive Interview in bestimmten Fällen als Literarischer Journalismus gelten können – weil sie aktuelle Themen auf eine Weise bearbeiten, dass sie der Reflexion der Gesellschaft dienen.¹⁴⁴

Das entscheidende Problem im Fall Kummer ist demnach nicht, dass er fiktive Interviews geschrieben hat, sondern dass Kummer seine Texte nicht als solche gekennzeichnet hat.¹⁴⁵ Er hat damit den Leser in seiner Leseerwartung betrogen¹⁴⁶ und in Eberweins Worten „mit seinen bewussten Fälschungen eindeutig berufsethische Grundlagen missachtet, die im Journalismus unverhandelbar sind“¹⁴⁷. Der Text kann wegen des Betrugs am Leser logischerweise nicht mehr die Funktion des Journalismus-Systems erfüllen. Im Fall Kummer: Die Leser können von seinen Texten nicht zur Reflexion über die Gesellschaft angeregt werden, wenn sie sich durch den Autor betrogen fühlen und ihm nicht mehr vertrauen. Im Gegenteil: Das Verhalten von Kummer kehrt den positiven Effekt des Literarischen Journalismus auf das Journalismus-System um. Beim Leser wird das Vertrauen ins gesamte Journalismus-System geschwächt, was dem ganzen System schadet.

Hätte Kummer die Interviews als fiktiv gekennzeichnet, man hätte ihm sein Konzept des „Borderli-

141 Zur Chronologie im Fall Kummer vgl. Eberwein 2013, 125f und Reus 2004, 251ff.

142 Vgl. Eberwein 2013, 125; vgl. Reus 2004, 252f; vgl. auch Kummer 2000.

143 Vgl. Eberwein 2013, 125; Reus 2004, 252f, 255; vgl. auch Kummer 2000.

144 Vgl. Eberwein 2013, 61, 81; vgl. Reus 2004, 256.

145 Vgl. Klaus 2004, 120; Reus 2004, 256.

146 Vgl. Reus 260, 262.

147 Eberwein 2013, 125f; vgl. auch Reus, 262.

ne-Journalismus“ durchgehen lassen können. Man hätte seine Interviews durchgehen lassen können als Gespräche, wie sie tatsächlich hätten verlaufen *können*, basierend auf einem vom Journalisten ausführlich recherchierten Psychogramm der fiktional interviewten Person. Freilich wären Kumpers Texte dann wohl nicht an so prominenter Stelle in einem Qualitätsblatt wie dem Magazin der „Süddeutschen Zeitung“ gelandet, sondern vielleicht als kleine Glosse am Rande des Feuilletons; was wiederum eine denkbare Motivation für Kumpers Verhalten sein könnte.¹⁴⁸

Die Tatsache, dass Kumpers Verfehlung hauptsächlich darin besteht, dass er seinen fiktionalen Text auf betrügerische Art und Weise nicht gekennzeichnet hat, heißt im Umkehrschluss nicht, dass ein Literarischer Journalist in seinen Texten nach Belieben fiktionalisieren kann, solange er das nur kennzeichnet.¹⁴⁹ Denn ein stark fiktionaler, literarisch-journalistischer Text erfüllt nur in bestimmten Fällen die Funktion des Journalismus-Systems. Im Fall eines satirischen Minidramas, fiktiven Interviews oder einer Glosse, transportiert der Autor über die fiktionale Darstellung seine *faktische* Recherche, er pointiert seine Meinung, spitzt seine Aussage zu einem *realen* Thema zu.¹⁵⁰ In Elisabeth Klaus Worten: „Seine Quellen aber bleiben die Fakten“¹⁵¹. Ein realer Kern muss also enthalten sein. Denn der Journalismus soll seiner Funktion nach der Gesellschaft zur Reflexion, also über reale Themen verhelfen. Der Journalismus bildet nicht eine zweite mögliche, aber nicht zwingend vorhandene Realität ab (Kontingenz), das ist Aufgabe der Kunst.

In unserem Fall des Minidramas oder des fiktionalen Interviews ist die Fiktion ein bewusst eingesetztes Werkzeug zur Bearbeitung eines faktischen Themas. Klaus nennt es „eine Aufarbeitung durch die Imagination“¹⁵² oder einen Journalismus, der „Lücken ausfüllt und ergänzt, um auf Möglichkeiten außerhalb des Beobachteten und des zu Berichtenden zu verweisen und neue Gedankenwege zu eröffnen (...)“¹⁵³.

Das funktioniert nicht immer auf diese Art und Weise. Nehmen wir den Fall von Claas Relotius. Hätten Relotius erfundene Reportagen die Funktion des (Literarischen) Journalismus erfüllt, hätte er sie als fiktiv gekennzeichnet? Meiner Meinung nach nicht. Denn die Darstellungsform der Reportage, die Relotius verwendet, kann mit literarischen Mitteln geschrieben sein, setzt aber fast schon zwingend die Augenzeugenschaft des Reporters voraus, der eine reale Handlung beobachtet.¹⁵⁴ Die Reportage lebt von der „Beobachterperspektive“¹⁵⁵ des Reporters als „zentrale Dimension des Au-

148 Vgl. Reus 2004, 164.

149 Vgl. Klaus 2004, 121.

150 Vgl. Klaus 2004, 120.

151 Klaus 2004, 120.

152 Klaus 2004, 120.

153 Klaus 2004, 120.

154 Vgl. Bleicher 2004b, 150, 155.

155 Bleicher 2004b, 150.

thentizitätsanspruchs¹⁵⁶, wie Joan Kristin Bleicher erklärt. Sie zitiert Michael Geisler, der von der Verbreitung der Vorstellung spricht: vom Reporter als zuverlässiger Augenzeuge, der als „ehrlicher Makler zwischen dem Leser und der Wirklichkeit, schlicht das wiedergibt, was er gesehen hat.“¹⁵⁷ Die Reportage ist genau das: der detaillierte Erlebnisbericht eines Reporters. Der Sinn der Reportage liegt für den Leser darin, dass er eine reale Handlung „miterleben“ und so die ihr zugrundelegende faktische Thematik besser verstehen kann. Die Reportage schafft den erlebbaren Hintergrund zur faktische Sachlage. Wieder möchte ich an dieser Stelle Michael Geisler bemühen, der zum Schluss kommt: „Verliert die Reportage über die Literarisierung ihre Glaubwürdigkeit, so ist sie als Genre erledigt.“¹⁵⁸

Eine fiktionale Reportage mit erfundenen Figuren und Handlungen gehört meiner Meinung nach klar in den Bereich der Literatur. Sie bildet eine zweite mögliche Realität (Kontingenz) ab. Ein Leser mag den Rechtsruck der US-Politik durchaus besser reflektieren können, wenn er ein fiktionales Interview mit Donald Trump liest, wo der Autor den US-Präsidenten satirisch karikiert, Recherchen zur Politik, Person und Psyche Trumps einfließen lässt und die Meinung kundtut, dass Trump ein Rassist ist. Relotious Reportage über US-Bürgerwehren, die mexikanische Geflüchtete jagen – eine Reportage mit frei erfundener Handlung und erfundenen Personen – hilft dem Leser meiner Meinung nach jedoch kaum dabei, nachzuvollziehen, was an der US-Grenze zu Mexiko wirklich geschieht – höchstens was dort in einer „Parallelrealität“ geschehen *könnte* (Kontingenz).

156 Bleicher 2004b, 150.

157 Geisler 1982, 1 zitiert nach Bleicher 2004b, 150.

158 Geisler 1982, 88 zitiert nach Bleicher 2004b, 155.

B WAS IST EIN FEATURE?

7 Eine Definition des Radiofeatures

Im Folgenden möchte ich mich mit der Darstellungsform meines Praxisteils beschäftigen, dem Radiofeature, mit dessen Hilfe ich das Thema meiner Arbeit journalistisch vermittele. Auf den vorangestellten Teil A, in dem ich mich mit der Theorie und Definition des Literarischen Journalismus befasst habe, folgt nun also ein Teil, in dem ich mich theoretisch und definitorisch mit dem Radiofeature beschäftige; das oft grob als Form des narrativen Journalismus im Radio, oder als Radiodokumentation beschrieben wird. Aber was ist das *genau* – ein Radiofeature? Wenn man dieser Frage nachgeht, stellt man schnell fest, dass die Darstellungsform des Radiofeatures eine Vielzahl von Parallelen und Ähnlichkeiten zum Literarischen Journalismus aufweist.

Zum einen fällt auf, dass man auch zum Radiofeature wenig wissenschaftliche Literatur findet. Das Buch, das mir maßgeblich zu umfassendem Wissen über das Radiofeature verholfen hat, ist die Artikelsammlung „Geschichte und Ästhetik des Radiofeatures“, herausgegeben von Michael Lissek (2012).¹⁵⁹

Bezeichnend ist, dass Lissek gleich zu Beginn feststellt, dass kritische und fundiert-wissenschaftliche Sekundärliteratur kaum vorhanden ist¹⁶⁰. Er spricht gar von einer „frappierenden Geschichts- und Ästhetikvergessenheit“¹⁶¹. Die Begründung, die er dafür liefert, deutet auf weitere elementare Parallelen zum Literarischen Journalismus hin. Lissek macht für die fehlende wissenschaftliche Bearbeitung des Themas „Einteilungsprobleme“¹⁶² verantwortlich. Es stelle sich nämlich die heikle Frage, ob es sich beim Radiofeature um Journalismus oder Kunst handele.¹⁶³ Lissek nennt das Radiofeature eine „künstlerisch gestaltete Dokumentation“¹⁶⁴, eines von wenigen Synonymen, auf das ich die Fachwelt einigen könne, was gleichzeitig aber zur Folge habe, dass sich „in analytischer Hinsicht – niemand zuständig fühlt.“¹⁶⁵ Für Medienwissenschaftler/innen sei es zu künstlerisch, für die Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft zu journalistisch, was letztendlich die fehlende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Radiofeature erkläre – ähnlich ist es beim Literarischen Journalismus.¹⁶⁶

159 Vgl. Lissek 2012.

160 Vgl. Lissek 2012, 16.

161 Lissek 2012, 9.

162 Vgl. Lissek 2012, 21f.

163 Vgl. Lissek 2012, 21

164 Lissek 2012, 22.

165 Lissek 2012, 22.

166 Vgl. Lissek 2012, 22.

Das Radiofeature arbeitet als „künstlerisch gestaltete Dokumentation“¹⁶⁷ mit einer Vielzahl künstlerischer Mittel, oder wie man im Sinne von Eberweins systemtheoretischem Ansatz auch sagen könnte: mit künstlerischen Darstellungsprogrammen. Zum einen arbeitet der Feature-Autor oder die -Autorin mit Geräuschen, also mit „Sound“, mit dessen Hilfe er eine „Sounddramaturgie“ erzeugt¹⁶⁸, und durch die Stereowiedergabe dieser Geräusche die Illusion eines Raums erschafft.¹⁶⁹ Beides soll beim Hörer das Gefühl von Unmittelbarkeit erzeugen und dafür sorgen, „die Hörer in das Berichtete Geschehen hineinzuziehen“¹⁷⁰. Genau diese Unmittelbarkeit versucht auch der Literarische Journalismus herzustellen. Auch der Literarische Journalist Tom Wolfe, versuchte in seinen Werken mithilfe von Szenesprache, Idiomen und Lautmalerei seinen Geschichten einen besonderen „Sound“ zu verleihen, nur eben mit Worten statt mit akustischem Klang.¹⁷¹

Ein weiteres künstlerisches Mittel des Radiofeatures ist, neben Geräuschen („Sound“) und Räumlichkeit, der Einsatz von Musik. Mit Musik kann der Feature-Autor oder die -Autorin, nach Auffassung von Antje Vowinckel, dem Feature ein bestimmtes „Lebensmilieu“ zuordnen: sprich dem Feature eine Anmutung geben, die auf die zugeschnittene Zielgruppe passt und diese anspricht.¹⁷² Außerdem kann der Feature-Autor oder die -Autorin Musik verwenden, um Lücken im Wort zu schaffen, was dem Hörerlebnis und der Dramaturgie des Features zugute kommt.¹⁷³ Drittens hilft der Einsatz von Musik dabei, Bilder zu erzeugen: Musik kann etwa eine bestimmte Situation, ein bestimmtes Gefühl oder einen bestimmten historischen Kontext vermitteln.¹⁷⁴ Man könnte meinen, in dieser Hinsicht unterscheidet sich das Radiofeature grundlegend von Formen des Literarischen Journalismus, aber es gibt Beispiele dafür, dass Literarische Journalisten auch Musik in ihren Texten verarbeiten. Die deutschen *Popjournalisten* etwa, arbeiten in ihren Erzählungen häufig mit Verweisen auf Lieder und Liedtexte, um einen situativen oder historisch-popkulturellen Kontext zu untermalen. Figuren charakterisieren sie oft anhand ihrer musikalischen Vorlieben.¹⁷⁵

Das letzte und wichtigste künstlerische Mittel des Radiofeatures ist das des Wortes und der Sprache, sprich der Einsatz literarischer Narration. Tanja Runow macht hier eine „Nähe zu anderen erzählenden Gattungen, zur literarischen Erzähltradition“¹⁷⁶ aus. Jens Jarisch spricht vom Radiofeature als Mischung aus „Journalistik und Literatur“¹⁷⁷. Laut Jarisch wird die Narration des

167 Lissek 2012, 22.

168 Vgl. Jarisch 2012, 141; vgl. Jarisch 2012, 136ff.

169 Vgl. Jarisch 2012, 143ff.

170 Jarisch 2012, 153.

171 Vgl. Haas 2004, 55.

172 Vgl. Vowinckel 2012, 111.

173 Vgl. Vowinckel 2012, 111.

174 Vgl. Vowinckel 2012, 115

175 Vgl. Bleicher 2004b, 138; Kracht 1995, vgl. Stuckrad-Barre 1998.

176 Runow 2012, 65.

177 Jarisch 2012, 149

Radiofeatures sogar in erster Linie vom Einsatz literarischer Mitteln getragen und von anderen künstlerischen Mitteln (Sound, Raum, Musik) „nur“ unterstützt.¹⁷⁸ Der Pionier des deutschen Radiofeatures, Leonhard Braun, ist in Jarischs Augen „zuallererst ein Erzähler“¹⁷⁹ gewesen: Die „stereofone Radiodokumentation“ von Braun sei nicht bloß wegen des Einsatzes neuer akustischer Mittel und Techniken revolutionär gewesen, sondern erst durch Brauns „narrative Umstrukturierung“.¹⁸⁰

Diese „narrative Umstrukturierung“ mit literarischen Mitteln zeigt sich beispielsweise in der „Stereophonie“, beziehungsweise „Polyphonie“, also „Mehrstimmigkeit“ des Radiofeatures, wie sie Tanja Runow beschreibt. Sie führt den Begriff der „Polyphonie“ auf den Russen Michail Bachtin zurück, bezeichnenderweise ein Literaturwissenschaftler, der sich in den 1930er und 1940er Jahren mit der Ästhetik von Prosa und dem Erzählstil des großen russischen Schriftstellers Dostojewski beschäftigte.¹⁸¹ Bachtin habe die literarische Ästhetik von Dostojewskis Werk mit „komplett akustischem Vokabular“¹⁸² beschrieben. Dostojewski habe es geschafft, dass die Protagonisten in seinen Werken wie „unabhängige, lebendige Menschen“¹⁸³ wirken, Menschen mit eigenen Stimmen. Durch Dostojewskis Figuren spreche mehr, als die Stimme des Autors, Dostojewski „missbrauchte“ seine Figuren nicht nur, um seine eigenen Aussagen zu belegen und zu vermitteln¹⁸⁴, er wandte sich ab von gängigen „monologischen Konstruktionsprinzipien“¹⁸⁵ in der Literatur. Bachtin denkt mit seinem Konzept des „Polyphonen Erzählens“ die Subjektivität in der Mehrzahl, die Subjektivität des Autors wird um die verschiedenen Subjektivitäten der Protagonisten ergänzt.¹⁸⁶ Man könnte das mit dem Konzept der Intersubjektivität vergleichen, das die Annahme von einer absoluten Objektivität in Frage stellt.

Auch Bachtins Konzept des „Polyphonen Erzählens“, das nach Ansicht von Runow im Radiofeature zur Anwendung kommt, weist eindeutige Parallelen zum Literarischen Journalismus auf. Der *New Journalist* Tom Wolfe schrieb in seinen Reportagen ganze Dialoge in direkter Rede, statt „monologisch“ bloß einzelne Zitate wiederzugeben, wie es im klassischen, rein faktenorientierten Journalismus gehandhabt wurde.¹⁸⁷ Neben dem Herstellen von Unmittelbarkeit, sollte das auch dabei helfen, den Charakter der Figuren authentisch wiederzugeben, man könnte auch sagen, um ihnen eine eigenständige Stimme zu geben. Die *New Journalists* stellten mit ihren Texten den

178 Vgl. Lissek 2012, 145.

179 Lissek 2012, 132.

180 Jarisch 2012, 146.

181 Vgl. Runow 2012, 51ff.

182 Runow 2012, 52.

183 Runow 2012, 53.

184 Vgl. Runow 2012, 55.

185 Runow 2012, 54.

186 Runow 2012, 56.

187 Vgl. Bleicher 2004, 142; vgl. Wolfe 1973, 31.

„blinden“ Objektivitätsglauben des klassischen Journalismus in Frage, wollten die harten Fakten um „Zwischentöne“, Hintergründe, alternative Sichtweisen erweitern.¹⁸⁸ Auch die (Neuen) Literarischen Journalisten zogen Intersubjektivität dem bloßen Streben nach Objektivität vor und standen für einen offensiven, ehrlichen Umgang mit der Subjektivität des Autors, der im Literarischen Journalismus mitunter sogar in der Ich-Form schreibt.¹⁸⁹

So ist es auch im Radiofeature. Neben der „Polyphonie“ (Mehrstimmigkeit) weist das Radiofeature ebenfalls einen hohen Grad an Subjektivität und Personalisierung auf – häufig wird auch das „Autoren-Ich“ verwendet – so wie im Literarischen Journalismus.¹⁹⁰ Helmut Kopetzky ist der Meinung, dass das Radiofeature „eines der letzten Rückzugsgebiete des Autoren-ICHs (sic!)“¹⁹¹ ist. Er stellt fest, dass Radiofeature-Autor/innen bewusst dazu stehen (sollten), dass das Autoren-Ich mit ihrer realen Autoren-Persönlichkeit übereinstimmt, auch wenn das im klassischen Faktenjournalismus gerne geleugnet wird.¹⁹² Kopetzky attestiert dem klassischen Faktenjournalismus einen „Trend zur Standpunktlosigkeit, die sich als das wahre Profitum ausgibt (...)“¹⁹³ Kopetzky ist sich ebenso der Gefahr bewusst, die (wie im Literarischen Journalismus) vom subjektiven Erzählen ausgeht: „auf dem Schmalen Grat zwischen Verdichtung und Fiktionalisierung“¹⁹⁴.

Die letzte große Parallele zwischen Radiofeature und Formen des Literarischen Journalismus zeigt sich letztendlich in der zugrundeliegenden Motivation; im Sinne von Eberwein könnte man von Funktion und Codierung sprechen. Michael Lissek zitiert den ambitionierten Literaturwissenschaftler und Radiomacher Jens Brüning, der 1981 für das Radiofeature den Anspruch erhob, es würde der „Verflachung der Institution ‚Radio‘“¹⁹⁵ entgegenwirken. Tanja Runow zufolge würde das Radiofeature, wenn es sich (noch stärker) auf seine „erzählerische Erzähltradition“ besinne, eine „Alternative zum Journalistisch-Aufklärerischen“ sein und „allgemein eine größere Vielfalt an Geschichten“ erschaffen.¹⁹⁶ Alles in allem sehen die genannten Autoren das Radiofeature also als eine Art Korrektiv und als eine Bereicherung des klassischen Faktenjournalismus.

In Anbetracht all dieser Parallelen zwischen Radiofeature und Formen des Literarischen Journalismus komme ich abschließend zu der Auffassung, dass man das Radiofeature selbst als eine

188 Vgl. Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

189 Vgl. Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

190 Vgl. Lissek 2012, 23; vgl. Kopetzky 2012.

191 Kopetzky 2012, 81.

192 Vgl. Kopetzky 2012, 78f.

193 Kopetzky 2012, 78.

194 Kopetzky 2012, 95.

195 Lissek 2012, 21.

196 Runow 2012, 65.

akustische Form des Literarischen Journalismus sehen kann. Auch Michael Lissek sieht diese Verbindung und nennt das Radiofeature ein „akustisch-literarisch-dokumentarisches Genre“¹⁹⁷. Dafür spricht außerdem, dass die Maßstäbe von Eberweins Definition des Literarischen Journalismus in meinen Augen auch auf das Radiofeature passen. So kann man das Radiofeature als eine journalistische Darstellungsform definieren, die auf einer strukturellen Kopplung des Journalismus-Systems und des Kunst- beziehungsweise Literatur-Systems basiert. Diese strukturelle Kopplung zeigt sich vor allem auf der Programmebene, wo journalistische Darstellungsprogramme mit künstlerisch-akustischen und literarischen Programmen kombiniert werden. Im Sinne dieser strukturellen Kopplung erfüllt das Radiofeature primär immer noch die Funktion und Codierung des Journalismus-Systems. Wie Michael Lissek betont, ist das Radiofeature nämlich trotz allem grundlegend ein „Genre der Information“¹⁹⁸. Gleichzeitig wird durch die strukturelle Kopplung die klassische Funktion und Codierung des Journalismus im Radiofeature erweitert, was ohne Zweifel eine Irritation des Journalismus-Systems zur Folge hat.¹⁹⁹ Eine Irritation, die sich am Ende jedoch systemstabilisierend und positiv auf das ganze System auswirkt und der „Verflachung der Institution ‚Radio‘“²⁰⁰ entgegenwirkt, wie es Jens Brüning (1981) formulierte.

Inwiefern man eine akustische Darstellungsform wie das Radiofeature als Literarischen Journalismus bezeichnen kann, diskutiere ich noch einmal ausführlich in Kapitel 12.4, wo ich mich mit filmischen Formen des Literarischen Journalismus beschäftige.

Im Kapitel 9 mache ich deutlich, warum ich der Meinung bin, dass das Radiofeature sich perfekt für die Darstellung des Themas „Literarischer Journalismus“ eignet und warum ich es als Darstellungsform für meine praktische Arbeit gewählt habe.

197 Lissek 2012, 18.

198 Lissek 2012, 22.

199 Vgl. Lissek 2012, 22.

200 Lissek 2012, 21.

C REFLEXION DES PRAXISTEILS

8 Thema und Kernfragen

Ich beschäftige mich in meinem Radiofeature, dem praktischen Teil meiner Bachelorarbeit, mit dem (Neuen) Literarischen Journalismus, den ich in den vorangehenden Kapiteln wissenschaftlich definiert habe, und seinen – in meinem Ermessen – relevantesten Formen und Akteuren. Als jemand, der gerne Literarischen Journalismus „konsumiert“ und sich auch vorstellen kann, in Zukunft selbst mit Literarischem Journalismus zu arbeiten, habe ich ein ganz persönliches Interesse an dem Thema meines Radiofeatures. Und auch ein persönliches Interesse daran, das Thema möglichst anschaulich, erkenntnisfördernd und lebendig an den Rezipienten zu bringen.

Mich treibt vor allem die Frage um: *Wo steht der (Neue) Literarische Journalismus aktuell in Deutschland?* Ich werde diese Frage – der Übersichtlichkeit wegen – Forschungsfrage D nennen, weil ich sie erst am Ende beantworten kann. Im Rahmen dieser Fragestellung ergeben sich folgende untergeordneten Fragen: *Welche Rolle spielt er in unserer Medienlandschaft? Welche Akteure gibt es? Welche Formen (Gattung/Medium) nimmt er an?* Sowie daraus resultierend: *Ist Literarischer Journalismus wirklich nur als geschriebener Text umsetzbar, oder auch in anderen Medienformen?* Letzteres ist für mich mit Blick auf die zunehmende Vermischung von Wortbeiträgen, Video, Film, Ton besonders interessant: sprich mit Blick auf die zunehmende Crossmedialität und Multimedialität im Journalismus.

Forschungsfrage C beschäftigt sich damit, wie es im Literarischen Journalismus um das Verhältnis zwischen *Fakt und Fiktion* steht, und wo die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion gezogen werden sollten.

Um das Hier und Jetzt zu verstehen, ist es unerlässlich, in die Vergangenheit zu blicken. Der Blick in die Vergangenheit ist wichtig für die Forschungsfrage B *Was ist (Neuer) Literarischer Journalismus?* und die Forschungsfrage A *Wie hat sich der (Neue) Literarische Journalismus entwickelt?* Ich muss also in meinem Feature durch die Vergangenheit in die Gegenwart, von früher nach heute „reisen“ und den Zuhörer auf dieser Reise an der Hand nehmen.

9 Warum habe ich das Feature als Darstellungsform gewählt?

Das Radiofeature eignet sich in meinen Augen perfekt für eine lebendige und erkenntnisfördernde journalistische Bearbeitung des Themas „Literarischer Journalismus“. Zum einen kann das Radiofeature als akustische Variante des Literarischen Journalismus gesehen werden kann, wie ich in Kapitel 7 demonstriert habe. Andererseits kommen im Radiofeature – neben künstlerisch-akustischen Mitteln – narrative, literarische Mittel zum Einsatz. Eine bessere Darstellungsform für einen narrativ-literarischen Journalismus ist kaum denkbar. An dieser Stelle möchte ich jedoch anmerken, dass mein Radiofeature tendenziell weniger ein subjektives künstlerisch-literarisches Klangexperiment ist, sondern eher eine akustisch „aufgepeppte“ Radiodokumentation mit einer hohen Dichte an historischen Fakten.

Ein weiteres Pro-Argument für diese Darstellungsform: Das Radiofeature eignet sich besser als ein langer Print-Artikel für eine lebendige Vermittlung der komplexen Thematik, da ich nicht nur auf Literarischen Journalismus in Print-Form eingehe, sondern auch auf aktuellere Varianten in Fernsehen und auf Youtube. Das Radiofeature ermöglicht mir, beispielhafte Originaltöne und Ausschnitte aus den besprochenen Reportagen zu verwenden. In einem Print-Text könnte ich lediglich die Transkripte dieser Reportage-Ausschnitte verwenden, wobei ein Großteil der Anschaulichkeit der Beispiele verloren ginge. Auch die akustisch hörbaren O-Töne der Akteure sowie historische Nachrichtenmeldungen wären als Zitate in einem Print-Text weniger ausdrucksstark.

Am ausschlaggebendsten ist für mich: In einem Feature, kann man sehr komplexe Themen und lange Geschichten unterhaltsam und anschaulich vermitteln. Das kann ein Print-Text in dem Maße heute kaum schaffen. Das Skript meines Features ist über 20 Seiten lang, das Feature hat eine Länge von circa 60 Minuten. Man stelle sich vor, ein journalistischer Print-Text wäre über 20 Seiten lang und benötigte 60 Minuten Lesezeit: Niemand würde ihn lesen. Radiofeatures mit dieser Länge und Informationsfülle hingegen sind nicht unüblich, zum Beispiel beim Deutschlandfunk und in der Reihe „ARD radiofeature“. Ferner eignet sich für mich das Radiofeature weitaus besser zur Bearbeitung meines Themas, als etwa ein Dokumentarfilm. Eine filmische Darstellung dieser Informationsmenge wäre mit einem extremen technischen, zeitlichen und finanziellen Produktionsaufwand verbunden, den ich mit meinen begrenzten Mitteln mehr schlecht als recht stemmen könnte. Wenn überhaupt, wäre eine filmische Produktion mit meinen Mitteln, nur auf Kosten von technischer Qualität und Inhalt möglich gewesen. Mit Hilfe des Radiofeatures bin ich hingegen in der Lage, viele Informationen effizient, unterhaltsam und auf einer künstlerisch-ästhetischen Ebene ansprechend zu vermitteln.

10 Zielgruppe

Wie oben bereits beschrieben, laufen lange, anspruchsvolle Features in der Regel auf Radiosendern wie Deutschlandfunk oder WDR5, deren reale Hörerschaft größtenteils aus älteren Rezipienten besteht, die zudem oft einen akademischen Hintergrund haben und höher gebildet sind.²⁰¹ Dementsprechend soll und muss mein Feature auch diese Zielgruppe ansprechen.

Mit meinem Feature möchte ich das Wissen dieser Zielgruppe, die aufgrund ihres Alters und Bildungsstandes womöglich schon erste Berührungspunkte mit den klassischen Formen des Literarischen Journalismus (*New Journalism*, *Gonzo*, „*TEMPO*“) hatte, um Aspekte ergänzen, die dieser Zielgruppe aufgrund ihres Alters womöglich noch nicht bekannt sind: etwa die modernen, auf junge Rezipienten zugeschnittene Formen des Literarischen Journalismus im Fernsehen und Internet.

Jedoch möchte ich meine Zielgruppe nicht nur aufgrund von rein redaktionell-taktischen Überlegungen im Vorhinein auf ältere, akademische Rezipienten begrenzen. Wenn ich meinen eigenen journalistischen Idealen folge und auch dem Auftrag des Öffentlich-rechtlichen Rundfunks, dann muss ich mir zum Ziel setzen, möglichst verschiedene Alters- und Gesellschaftsschichten zu erreichen.

Mein Feature soll daher so gestaltet sein, dass es in der Lage ist, neben der Kernzielgruppe potentiell auch die „Hörer von morgen“ zu erreichen. Es soll auch aufgeschlossene jüngere Rezipienten ansprechen und so potentiell für den Literarischen Journalismus und die Darstellungsform des Features begeistern. Außerdem möchte ich weniger gebildeten Rezipienten die Möglichkeit geben, sich weiterzubilden. Mein Feature soll also im Sinne des Öffentlich-rechtlichen Rundfunks integrativ sein.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Zielgruppe meines Features die klassische Feature-Hörerschaft umfasst: also sowohl ältere, höher gebildete Rezipienten, aber auch jüngere Rezipienten ansprechen soll, also in etwa die Zielgruppe von einem Radiosender wie WDR Cosmo. Ich halte dieses Ziel nicht für unrealistisch, selbst wenn diese Zielgruppe sehr weit gestreut ist. Denn inhaltlich beschäftige ich mich mit verschiedenen historischen Akteuren, die sowohl für ältere als auch jüngere Zielgruppen interessant sein können: Das Aufbegehren des *New Journalism* gegen den klassischen Journalismus, der skurrile Selbstversuch des *Gonzo-Journalismus* in den wilden 60er Jahren, die radikalen Experimente von „*TEMPO*“ – all das sind Dinge, die sowohl den 65-jährigen Arzt ansprechen können, der in seiner Jugend vielleicht Sympathien für Hippies und Revoluzzer gehegt hat, als auch den 25-jährigen Soziologiestudenten, der gerne Popliteratur von

²⁰¹ Diese Information erhielt ich während meiner Station in der WDR5-Redaktion von „Neugier Genügt“ im Rahmen meines Jahresvolontariats im Jahr 2016.

Stuckrad-Barre liest, oder eben den 35-jährigen Azubi, der für den Film „Fear and Loathing in Las Vegas“ brennt und deswegen beim Zappen durch die Radiosender bei meinem Feature hängen bleibt. Die Musikstücke, die ich verwende, um verschiedene (historische) Stationen zu untermalen, stammen aus Genres wie Jazz, Bluesrock, Acid-House und Hip-Hop etc. Musikrichtungen also, die geeignet sind, aufgeschlossene Rezipienten aller Altersstufen anzusprechen, eher als das es mit Schlagerballaden, Opernarien, Gangster-Rap-Tracks oder Death-Metal-Hymnen der Fall wäre.

11 Umsetzung

Nachdem mir klar wurde, dass ich eine praktische Bachelorarbeit über den Literarischen Journalismus anfertigen würde – bestehend aus einem journalistischen Radiofeature und einem wissenschaftlichen Theorieteil – begann ich zu recherchieren. Ich sichtete die wissenschaftliche Literatur zum Thema, sowie literarisch-journalistische Text-, Film- und Radiobeiträge. Nach umfassender Lektüre und Recherche stellte ich die oben genannten Forschungsfragen auf und konzipierte den Theorie- und Praxisteil. Als theoretische Grundlage wählte ich den funktional-systemtheoretisch Ansatz von Tobias Eberwein.

Bei der Konzeption des Praxisteils wurde mir schnell klar, dass es im Rahmen eines Radiofeatures, das sowohl informieren, als auch unterhalten soll, kaum sinnvoll ist, die komplexe Systemtheorie von Eberwein aufzurollen. Das hätte zweifelsohne den Rahmen gesprengt und den Rezipienten schnell gelangweilt und überfordert. Um eine lebendige journalistische Vermittlung des Themas zu gewährleisten, und die Komplexität des Themas zu reduzieren, entschied ich mich, die Forschungsfragen am konkreten Beispiel einzelner historischer und zeitgenössischer Akteure zu beantworten. Ich konzipierte das Feature also als eine „Reise“ durch die Geschichte des Literarischen Journalismus, erzählt am Beispiel der Lebens- und Schaffensgeschichte seiner wichtigsten Akteure. Da ich natürlich nicht alle Akteure thematisieren konnte, traf ich auch hier eine Auswahl.

Meine Wahl fiel zum einen auf zwei Protagonisten des berühmten US-amerikanischen Literarischen Journalismus der 1960er und 1970er Jahre, der (auch in Deutschland) vielen zeitgenössischen Literarischen Journalisten als Vorbild gilt. Natürlich musste ich unter den vielen Protagonisten der US-amerikanischen „Szene“ eine Auswahl treffen und entschied mich für den Vater des *New Journalism*, Tom Wolfe und für den Schöpfer des *Gonzo-Journalismus*, Hunter S. Thompson – zwei polarisierende Figuren des US-amerikanischen Literarischen Journalismus, die das Genre auf ihre jeweils ganz eigene Art und Weise nachhaltig geprägt haben und große Bekanntheit genießen. Besonders Thompson wird immer wieder als Inspirationsquelle genannt, Tom Wolfe gilt vielen als

der *New Journalist* schlechthin.

Um zu verstehen, wo der (Neue) Literarische Journalismus aktuell in Deutschland steht, war es außerdem vonnöten sich anzuschauen, wo er in Deutschland seine Anfänge hatte und wie er sich seitdem entwickelt hat. Um das zu veranschaulichen, habe ich mir das Beispiel des österreichisch-deutschen Lifestyle-Magazins „TEMPO“ vorgenommen, das in den 1990er Jahren ein Sammelbecken für junge Literarische Journalisten, *New Journalists*, *Gonzos* und *Popjournalisten* aller Art war.

Die jüngsten Entwicklungen und den Status Quo des Literarischen Journalismus, wollte ich am Beispiel der TV-Reportagen von Manuel Möglich („Wild Germany“) und der Youtube-Reportagen von Hubertus Koch („Y-Kollektiv“) demonstrieren. Die Begründung für diese Auswahl liefere ich ausführlich in Kapitel 12.4.

Nachdem ich die Auswahl getroffen hatte, konnte ich mich daran machen, mich um die Beschaffung der O-Töne zu kümmern, die in meinem Feature verarbeitet werden sollten. Ich wollte selbstredend O-Töne von den Menschen haben, um die es im Feature ging, also O-Töne von Literarischen Journalisten. Da Wolfe und Thompson beide tot sind, war klar, dass ich sie nicht interviewen konnte. Zudem wage ich zu bezweifeln, dass ich sie erreicht hätte, wenn sie noch am Leben wären. Daher war auch klar, dass ich für O-Töne von den beiden auf Archivmaterial, Zitate, Textbeispiele, historische Interviewaufnahmen zurückgreifen würde. Des weiteren kamen für mich die lebenden „TEMPO“-Journalisten, sowie Manuel Möglich und Hubertus Koch für direkte O-Töne in Frage.

Nun brauchte ich noch O-Töne von Experten. Schnell fiel meine Wahl auf Tobias Eberwein, dessen Doktorarbeit meine Recherche maßgeblich prägte und auf Joan Kristin Bleicher, deren Anthologie „Grenzgänger“ von 2004 mir zu einem umfangreichen Erkenntnisgewinn verholfen hat.

Nachdem ich alle potentiellen Interviewpartner ausgewählt hatte, stellte ich an alle eine Interviewanfrage. Das Ergebnis war ernüchternd, sodass nur Manuel Möglich (auf der Seite der praktizierenden Literarischen Journalisten) und Joan Kristin Bleicher (auf der Seite der Wissenschaftler) einem telefonischen Interview zustimmten. Manuel Möglich interviewte ich für eine Dauer von circa anderthalb Stunden, Joan Kristin Bleicher, die mir nicht mehr Zeit einräumen konnte, für eine Dauer von circa dreißig Minuten. Die Gespräche habe ich aufgezeichnet.

Tobias Eberwein antwortete mir, dass er aufgrund der Herausforderung der durch die Corona-Pandemie erschwerten Lehre, keine Zeit für ein Interview habe. Auch dem Angebot, ein sehr kurzes Interview von nur zehn Minuten zu machen, konnte er nichts abgewinnen. Der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen, der „TEMPO“-Autor Helge Timmerberg und Hubertus Koch von „Y-Kollektiv“ antworteten nicht auf meine Anfrage.

Im nächsten Schritt sichtete ich alle Interviews und wählte relevante Teile davon als O-Töne für das Feature aus. Anschließend sichtete ich Archivinterviews und die Werke verstorbener Literarischer Journalisten, wählte relevante O-Töne und Zitate aus, sichtete Videoreportagen von Manuel Möglich und Hubertus Koch und traf eine Auswahl an Ausschnitten, die ich im Feature verwenden wollte.

Anschließend ging es in die Feinstrukturierung des Features. Welche Stationen aus dem Werdegang der jeweiligen Akteure thematisiere ich, welche ihrer Arbeiten, welche Beispiele daraus? Erst als ich das geklärt hatte, konnte ich anfangen, den Sprechertext zu verfassen, die O-Töne, Zitate und Aufnahmen zu platzieren, Musiken auszuwählen und Geräusche. Für letzteres bediente ich mich eigener Aufnahmen und vorgefertigter Sounds aus der Creative-Commons-Datenbank „Freesound.org“. Ich musste beim Schreiben des Feature-Skripts das „Kunststück“ meistern, ein Gleichgewicht aus Sprechertext, O-Tönen, Geräuschen und Musiken zu finden, das perfekte Gleichgewicht aus Information, Unterhaltung und Beispielen. Das Feature musste lang genug sein, um alle Informationen zu beinhalten, aber nicht zu lang, um den Rezipienten nicht zu überfordern oder zu langweilen. Ich musste deskriptive, faktische Passagen in ein Verhältnis zu künstlerisch-atmosphärischen Passagen bringen. Eine derart feingliedrige Dramaturgie ist auf einer Strecke von circa 60 Minuten Sendezeit durchaus eine journalistische Herausforderung, die viel Arbeit und vor allem auch *Überarbeitung* braucht. Ich erinnere mich, dass ich Thorsten Pfänder, meinem Redakteur im WDR-Studio Dortmund (wo ich derzeit als freier Journalist arbeite), seinerzeit Bericht erstattete über meine Arbeit an dem Feature. Ich „klagte“ darüber, dass ich sehr lang an bestimmten Textpassagen schrieb, nur um dann ganze Seiten und Absätze wieder rauszuschmeißen, weil sie nicht nahtlos in den Informationsfluss und die Dramaturgie passten. Seine Antwort war: „Das ist wie bei einem Samuraischwert. Der heiße Stahl muss tausend mal gefaltet werden bis die Klinge perfekt ist.“ Genau dieses Samuraischwert, das Ergebnis meiner Arbeit und die Beantwortung der Forschungsfragen, möchte ich im nächsten Kapitel präsentieren.

12 Ergebnis

Wie bereits in Kapitel 8 beschrieben, möchte ich in meinem Feature folgende Forschungsfragen beantworten:

(A) *Wie hat sich der Literarische Journalismus entwickelt?*

(B) *Was ist Literarischer Journalismus?*

(C) *Wie wird im Literarischen Journalismus mit Fakt und Fiktion umgegangen?*

(D) *Wo steht der Literarische Journalismus in Deutschland heute?*

Die Kapitel im Feature sollen in chronologischer Reihenfolge die, in meinem Ermessen, relevanten historischen Stationen und Akteure abbilden: Tom Wolfe und der *New Journalism*, Hunter S. Thompson und der *Gonzo-Journalismus*, das Magazin „TEMPO“, sowie der (Neue) Literarische Journalismus in Deutschland heute. Wie gesagt: Diese Stationen sind nur Schlaglichter, aber sehr gut geeignet, um (auf für den Rezipienten anschauliche Art und Weise) den Forschungsfragen journalistisch nachzugehen.

12.1 Tom Wolfe und der New Journalism

Am Beispiel des US-amerikanischen Journalisten und Schriftstellers Tom Wolfe kann ich im Feature verdeutlichen, *wie* die moderneren Strömungen des (Neuen) Literarischen Journalismus entstanden sind, wo ihre Ursprünge liegen und wie sie sich entwickelt haben (Frage A). Im gleichen Atemzug lässt sich am Beispiel von Wolfe auch die Frage beantworten, *warum* Formen des Literarischen Journalismus entstanden sind, sprich, was ihre Funktion war und ist, was wiederum die Frage B beantworten hilft: ‚*Was ist Literarischer Journalismus?*‘ Aber lassen wir uns Schritt für Schritt vorgehen und beginnen mit Frage A ‚*Wie hat sich der Literarische Journalismus entwickelt?*‘

Zu Frage A: Mit der Nacherzählung Tom Wolfes Werdegang²⁰², der Anekdote von der Entstehung von „Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby“²⁰³, sowie dem Abschnitt über Proklamierung des *New Journalism* durch Wolfe in der von ihm herausgegebenen Anthologie „The New Journalism“ von 1973²⁰⁴, zeichne ich in meinem Feature wichtige Stationen der Entstehungsgeschichte eines der bekanntesten Genres des (Neuen) Literarischen Journalismus nach, des Wolfe'schen *New Journalism*. Zeitgleich thematisiere ich die Stimmen der Kritiker, die Wolfe vorwarfen, dass er sich zum Pionier einer neuen Bewegung aufspiele, die de facto a) nicht neu und

202 Vgl. Haas 2004, 46.

203 Vgl. Haas 2004, 63; vgl. Studs Terkel Radio Archive 1965.

204 Vgl. Kleinstüber 2004, 201; vgl. Wolfe 1973.

b) keine einheitliche Bewegung sei.²⁰⁵ An dieser Stelle verweise ich auf die vielen anderen Literarischen Journalisten im Amerika der 1960er und 1970er Jahre (Autoren wie Joan Didion, Norman Mailer, Truman Capote, Gay Talese)²⁰⁶ und auf Autoren, die in den USA schon im 19. Jahrhundert literarisch-journalistisch schrieben (Autoren wie Mark Twain, Daniel Defoe, Emile Zola, Charles Dickens und Ernest Hemmingway)²⁰⁷, sowie auf deutsche Literarische Journalisten vor dem zweiten Weltkrieg (Autoren wie Heinrich Heine, Egon Erwin Kisch, Kurt Tucholsky)²⁰⁸. Manche Wissenschaftler datieren die Anfänge des Literarischen Journalismus sogar ins Spätmittelalter, und begründen diese mit den gemeinsamen Wurzeln der Literatur und des Journalismus vor ihrer Ausdifferenzierung in der Neuzeit²⁰⁹, was ich im Feature jedoch ausgespart habe. Letztendlich thematisiere ich das große Selbstvermarktungsgeschick Wolfes (man denke an seinen weißen Anzug), das unter anderem erklärt, warum sich Wolfes Konzept des *New Journalism* etablieren konnte, heute sogar als Synonym für Literarischen Journalismus verwendet wird und warum Wolfe oft als „wichtigste Figur des New Journalism“²¹⁰ gesehen wird.

Zu Frage B: Die Entstehungsgeschichte des Wolfe'schen *New Journalism* verhilft meinem Feature nicht nur zur Beantwortung von Frage A, sondern auch von Frage B ‚*Was ist Literarischer Journalismus?*‘ Die Motivation der Wolfe'schen *New Journalists* gleicht der *Funktion*, die Eberwein dem (Neuen) Literarischen Journalismus zuschreibt und sie entspricht seinem Modell des Literarischen Journalismus als strukturelle Kopplung zwischen Journalismus und Literatur, die gleichzeitig eine systemstabilisierende Systemirritation darstellt. Denn die *New Journalists* sahen sich in „Opposition gegen den arrivierten Journalismus“²¹¹ und gegen sein blindes Streben nach Objektivität, dem „Objektivitätspostulat als 'strategisches Ritual“²¹². Die *New Journalists* zweifelten am Vorhandensein absoluter Objektivität und versuchten in ihren Arbeiten bewusst mit der unumgänglichen Subjektivität zu arbeiten und sie so transparent machen.²¹³ Außerdem sei das, was ein *New Journalist* subjektiv berichtete, auch eine Form der Objektivität, die auf „authentischer, persönlicher facettenreicher Erfahrung beruhte (...)“²¹⁴. Mehr noch: Die subjektiv-literarische Betrachtungsweise des *New Journalism* sei, nach Ansicht vieler Befürworter, sogar essentiell für das Verstehen der komplexen Realität. Gerade in Zeiten wie den 1960ern – Wolfe

205 Vgl. Eberwein 2013, 8, 68, 75; vgl. Kleinsteuber 2004, 203ff.

206 Vgl. Haas 2004, 49, 62ff; vgl. Kleinsteuber 2004; 201; vgl. Porombka/Schmundt 2004.

207 Vgl. Eberwein 2013, 8; vgl. Haas 2004, 43, 45.

208 Vgl. Eberwein 2013, Teil B; vgl. Roß 2004.

209 Vgl. Eberwein 2013, Teil B.

210 Haas 2004, 62.

211 Vgl. Haas 2004, 46.

212 Tuchman 1972 zitiert nach Haas 2004, 57.

213 Vgl. Haas 2004, 58.

214 Vgl. Haas 2004, 57.

bezeichnete sie als „chaotisch, zersplittert, ziellos, unzusammenhängend, mit einem Wort: absurd“²¹⁵ – befriedige der *New Journalism* einen neuen Nachrichtenwert, und zwar den des „Zusammenhangs“.²¹⁶

Um die strukturelle Kopplung von Journalismus und Literatur auf der Ebene der *Darstellungsprogramme* zu veranschaulichen, zitiere ich in meinem Feature die von Wolfe aufgestellten Schreibregeln, die klare Bezüge zum literarischen Schreiben aufweisen.²¹⁷ Außerdem versuche ich die Kopplung zwischen Journalismus und Literatur auf Ebene der Darstellungsprogramme am Beispiel verschiedener Textzitate Wolfes zu veranschaulichen. Ich habe Textstellen gewählt, in denen das Mittel der Immersion deutlich wird, sowie die extrem detaillierten Beschreibungen Wolfes, sein extrem stilisierter und durchkomponierter Schreibstil, seine Lautmalerei oder die Verwendung von direkter Rede. Auf der Ebene der *Selektionsprogramme* zeigt Wolfes Themenwahl ebenfalls eine Nähe zur Literatur: Die Reportagen über Autofreaks, Hippies, Kokain schnupfende Banker etc. sind, bis heute für den Rezipienten spannend zu lesen, also mehrfachrezipierbar wie Texte der Literatur.²¹⁸ Zeitgleich haben sie eine gesellschaftliche Relevanz, warum sie journalistisch sind.

Alles in allem schaffe ich so am konkreten Beispiel des Wolfe'schen *New Journalism*, dem Rezipienten Eberweins strukturelle Kopplung des Literarischen Journalismus näherzubringen, ohne dem Feature-Rezipienten die komplexe Systemtheorie direkt „zuzumuten“.

12.2 Hunter S. Thompson und der Gonzo-Journalismus

Im Folgenden interessieren mich wieder zwei Fragen: Frage A ‚*Wie hat sich der Literarische Journalismus entwickelt?*‘ und Frage B ‚*Was ist Literarischer Journalismus?*‘

Zu Frage A: Ich erzähle im Feature die Geschichte des *Gonzo-Journalismus* anhand der Entstehungsgeschichte von Thompsons Reportage ‚*The Kentucky Derby is decadent and depraved*‘²¹⁹, die als erste *Gonzo-Reportage* gilt, sowie anhand der Entstehungsgeschichte seines ersten Tatsachenromans ‚*Hell's Angels*‘²²⁰ und anhand der Geschichte seines Kultbuchs ‚*Fear and Loathing in Las Vegas*‘²²¹.

Zu Frage B: Auch in diesem Kapitel des Features habe ich noch einmal versucht, die Rolle des Literarischen Journalismus als Irritation des Journalismus-Systems (bei gleichzeitiger Beibehaltung

215 Wolfe 1990, 17 zitiert nach Haas 2004, 54.

216 Vgl. Haas 2004, 47, 52, 63.

217 Vgl. Bleicher 2004b, 142; vgl. Wolfe 1973, 31.

218 Vgl. Haas 2004, 47, 52, 63.

219 Vgl. Thompson 2007, 11ff, 19ff.

220 Vgl. Porombka/Schmundt 2004, 241ff.; vgl. Thompson 2011.

221 Vgl. Porombka/Schmundt 2004, 244; vgl. Thompson 1977.

und Erweiterung seiner Funktion und Codierung) zu veranschaulichen. Denn Hunter S. Thompsons *Gonzo-Journalismus*, das zeigt vor allem sein Werk „Fear and Loathing in Las Vegas“ mit seinen ausschweifend beschriebenen Drogenexzessen, ist eine eindeutige Provokation, weit mehr noch als Wolfes *New Journalism*. Mehr Irritation als bei Thompsons *Gonzo-Journalismus*; das geht nicht. Aber auch der *Gonzo* mit seinen skurrilen Selbstversuchen, so sehr an der Grenze zur Literatur oder gar des Theaters (Hannes Haas schreibt: „satirische Rollenspiele“²²²), dient letztendlich der Bearbeitung aktueller und überzeitlicher Themen und hilft der Gesellschaft zur Reflexion, wenn auch auf eine sehr exzentrische Art und Weise.²²³ Stephan Porombka und Hilmar Schmundt beschreiben Thompson als Outlaw, Rüpel und Waffennarr, „unter dessen schmutzigen Lederjacke das Herz eines Sozialromantikers schlägt.“²²⁴ Thompson selbst schrieb einst: „Wenn die Verhältnisse irre werden, werden die Irren zu Profis“²²⁵ und dieses Zitat sagt viel über sein skurriles journalistisches „Sendungsbewusstsein“ aus. Bei Thompson findet man „in Stil, Haltung und Verfahren einander entgegengesetzte Versuche einer analytischen und persönlich reflektierten Reportage. Entstanden sind Berichte, noch in der konzentriertesten Allgemeinheit durchsichtig gegen die eigene Biografie, in denen sich Schriftstellerei und Journalismus sowie Dichtung und Politik miteinander verbindet.“²²⁶

Die strukturelle Kopplung des Literarischen Journalismus auf der Programmebene lässt sich bei Thompson (wie schon bei Wolfe) an Beispielen für literarisch beeinflusste Darstellungsprogramme und Selektionsprogramme veranschaulichen. Beispielhaft für den Einsatz Literarischer Mittel bei Thompson sind (auf der Ebene der *Darstellungsprogramme*) der Selbstversuch, als Extremform der Immersion und teilnehmenden Beobachtung (wie wir sie bei Wolfe und dem *New Journalism* vorfinden)²²⁷ sowie die Tatsache, dass der *Gonzo-Journalist* in seinen Reportagen nicht nur Teil der Geschichte ist, sondern als deren Protagonist den Verlauf der Geschichte maßgeblich mitbestimmt²²⁸, so wie die Hauptfigur oder der Ich-Erzähler in einem Roman. Außerdem ist Thompsons Sprache in einem künstlerisch-literarischen Sinne „durchgestylt“ wie bei Wolfe, hat aber eine ganz andere, ganz eigene literarische Ästhetik.²²⁹ Ein Beweis dafür, dass die Leitdifferenz hier nicht nur „aktuell / nicht aktuell“ ist, sondern auch „schön / hässlich“, beziehungsweise „gelingen / nicht gelungen“, wenn auch in einer konventionellen Art und Weise. Thompson perfektioniert in seinen Texten die Sprache des „Outlaws“, des Gesetzlosen, Thompson

222 Haas 2004, 69.

223 Vgl. beispielhaft Thompson 2007, 54ff, 153ff, 180ff; vgl. Thompson 2008.

224 Porombka/Schmundt 2004, 240.

225 Thompson 2006, 27.

226 Schaper 1984, 497 zitiert nach Haas 2004, 69.

227 Vgl. Eberwein 2013, 69; vgl. Haas 2004, 69.

228 Vgl. Haas 2004, 68.

229 Vgl. Haas 2004, 68.

„entwickelte eine Sprache, die nahe am stilisiert-toughen Chandler-Duktus liegt.“²³⁰ Ähnlich wie etwa beim „Hinterhofdichter“ Charles Bukowski, ist seine Schreibe vulgär und derbe, dadurch extrem authentisch und auf eine eigene Art „poetisch“.

12.3 Das Magazin „TEMPO“ und die Anfänge des (Neuen) Literarischen Journalismus in Deutschland

Im nächsten Kapitel des Features beschäftige ich mich mit den Anfängen des (Neuen) Literarischen Journalismus in Deutschland. Hier geht es abermals um die Fragen A und B, aber auch um Frage C und die Auseinandersetzung mit Frage D.

Zu Frage A: Der Literarische Journalismus existiert in Deutschland mindestens seit dem 19. Jahrhundert.²³¹ Formen des (Neuen) Literarischen Journalismus à la Wolfe und Thompson fassten aber erst in den 80er und 90er Jahren in Deutschland wirklich Fuß.²³² Besonders prägend für das Genre war das „TEMPO“-Magazin.²³³ 1989 in Wien gegründet, wurde „TEMPO“ zu einem Sammelbecken für Literarische Journalisten aller Couleur, zu einem „Zentralorgan des deutschsprachigen New Journalism“²³⁴. *Gonzo-Journalisten* wie Helge Timmerberg und *Popjournalisten* wie Christian Kracht wurden durch „TEMPO“ im ganzen Land bekannt.²³⁵ Ich zeige in meinem Feature, wie sich der (Neue) Literarische Journalismus in Deutschland etablieren konnte, und zwar anhand der Entstehungsgeschichte des „TEMPO“-Magazins und am Beispiel des Schaffens verschiedener „TEMPO“-Akteure. Außerdem zeigt die Geschichte von „TEMPO“ sehr plastisch, wie der (Neue) Literarische Journalismus in den 1990er Jahren quasi vom „Rand“ in die „Mitte“ des Journalismus rücken konnte, wie er sich allmählich im Mainstream etablierte, der dem Genre zunächst skeptisch gegenüber stand.²³⁶ Heute sind Spielarten des Literarischen Journalismus in allen Medien vertreten: in „Zeit“-Magazin, „SZ-Magazin“, „FAZ-Magazin“, „Spiegel“ und in der „Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung“, um nur einige Beispiele zu nennen.²³⁷

Am Beispiel Tom Kummers, eines ehemaligen „TEMPO“-Journalisten, konnte ich außerdem demonstrieren, wie schwierig das Verhältnis von Fakt zu Fiktion ist, dazu aber mehr im Abschnitt zur Frage C.

Zu Frage B: Auch am Beispiel des „TEMPO“-Magazins lässt sich gut veranschaulichen, dass der (Neue) Literarische Journalismus als Systemirritation zu verstehen ist, wie es Eberwein in seiner

230 Haas 2004, 68; siehe auch Raymond Chandler, Krimiautor.

231 Vgl. Eberwein 2013, 85ff; vgl. Roß 2004.

232 Vgl. Pörksen 2004.

233 Vgl. Eberwein 2013, 126ff; vgl. Pörksen 2004.

234 Pörksen 2004, 308.

235 Vgl. Pörksen 2004, 308, 323.

236 Vgl. Eberwein 2013, 126ff.; vgl. Hohlfeld 2004, 350.

237 Vgl. Eberwein 2013, 128.

Theorie gezeigt hat. Die Reportagen des „TEMPO“-Magazins stießen bei der etablierten Presse an, das zeigen Beispiele, die ich im Feature bringe: Christian Krachts Experimente mit Kalaschnikow und Handgranaten in einem pakistanischen Dorf²³⁸ oder die Ausbildung einer „TEMPO“-Redakteurin zur Domina²³⁹ provozierten und irritierten. Gleichzeitig sehen wir, dass der Literarische Journalismus von „TEMPO“ trotzdem die Funktion und Codierung des Journalismus-Systems stützte, relevante Themen bearbeitete und der Gesellschaft zur Selbstreflexion verhalf, wie diverse „intervenierende“ Enthüllungsreportagen von „TEMPO“ zeigen²⁴⁰.

Letztendlich zeigt sich am Beispiel von „TEMPO“, dass die Systemirritation, die der Literarische Journalismus nach Eberwein auslöst, sich letztlich positiv und systemstabilisierend auswirkt, weil sie Innovation bringt: „TEMPO“ konnte, wie oben beschrieben, im Laufe der 1990er Jahre den Literarischen Journalismus in Deutschland etablieren; auch Mainstream-Medien veröffentlichen seitdem regelmäßig literarisch-journalistische Texte, viele ehemalige „TEMPO“-Redakteure landeten nach der Einstellung des Blattes 1999 in den Redaktionen und Chefetagen etablierter Medienhäuser.²⁴¹

Zu Frage C: Am Beispiel eines ehemaligen „TEMPO“-Journalisten lässt sich zeigen, wie negativ und schädigend sich der Literarische Journalismus auf das Journalismus-System auswirken kann: Die gefälschten Interviews von Tom Kummer machen das deutlich.²⁴² Indem ich den Fall Kummer in meinem Feature nacherzähle, kann ich sehr anschaulich aufzeigen, wie schmal die Grenze zwischen Fakt und Fiktion speziell im Literarischen Journalismus sein kann²⁴³, aber auch im Journalismus im Allgemeinen.²⁴⁴ Am Beispiel Kummer lässt sich aber auch zeigen, wie wichtig ein ehrlicher Umgang mit Fakt und Fiktion im Literarischen Journalismus ist, dass im Literarischen Journalismus nicht weniger auf Faktizität und den richtigen Umgang mit Fiktion geachtet werden muss – sondern im Gegenteil, sogar mehr, weil für den Literarischen Journalismus, als Teil des Journalismus-Systems, die ethischen Standards des Journalismus gelten und weil ein falscher Umgang mit Fakt und Fiktion diese Standards (und damit auch die Funktion des ganzen Systems) gefährdet.²⁴⁵ Wie relevant dieses Problem selbst heute immer noch ist, zeige ich anschließend am Fall Relotius.

238 Vgl. Pörksen 2004, 324f.

239 Vgl. Pörksen 2004, 324.

240 Vgl. Pörksen 2004, 321ff.

241 Eberwein 2013, 126ff, 128; vgl. Hohlfeld 2004, 350.

242 Vgl. Eberwein 2013, 125f und Reus 2004, 251ff.

243 Vgl. Klaus 2004, vgl. Kapitel 6.3 dieser Arbeit.

244 Vgl. Klaus 2004, vgl. Kapitel 6.3 dieser Arbeit.

245 Vgl. Klaus 2004, vgl. Kapitel 6.3 dieser Arbeit.

12.4 Literarischer Journalismus heute: Manuel Möglich („Wild Germany“) und Hubertus Koch („Y-Kollektiv“)

Die spannendste Forschungsfrage meines Features ist Frage D *„Wo steht der Literarische Journalismus heute?“* Um sie beantworten zu können, muss ich abermals Frage A nachgehen: *„Wie hat sich der Literarische Journalismus entwickelt?“*, und zwar in Deutschland im Zeitraum zwischen den „TEMPO-Jahren“²⁴⁶ in den 1990ern und heute, 2020. Wie oben erwähnt, konnte sich der (Neue) Literarische Journalismus (auch Dank der Arbeit von Medien wie „TEMPO“) im Mainstream-Journalismus etablieren.²⁴⁷ Seitdem gibt es Formen des Literarischen Journalismus in etablierten Medienhäusern, aber auch in weitaus experimentellerer Form in Zeitungen und Zeitschriften am Rand des Journalismus-Systems.²⁴⁸ Eberwein (2013) hat die deutsche Medienlandschaft nach aktuellen Formen des Literarischen Journalismus gesichtet und verschiedene Medienhäuser und Akteure zusammentragen können. Die Akteure, die er davon überzeugen konnte, befragte er im Rahmen von Leitfadenterviews.²⁴⁹ Die Lektüre seiner Dissertation bestärkte mich in dem Eindruck, dass sich im Print-Bereich in Sachen Literarischer Journalismus seit „TEMPO“ nichts grundlegend Neues getan hat, außer dass der Literarische Journalismus nun auch im Zentrum des Journalismus-Systems angekommen ist. Eberwein stellt fest:

„Anstatt die journalistischen Strukturen weiterhin nur zu irritieren, werden literarisch-journalistische Merkmale der Sinnggebung im Zuge eines Entgrenzungsprozesses selbst fester Bestandteil dieser Strukturen. Damit wird Literarischer Journalismus nach und nach zum Normalfall, zum Synonym für Qualitätsjournalismus“²⁵⁰

Deswegen kam ich schnell zur Erkenntnis, dass ich – um wirkliche Neuerungen und den Status Quo im Bereich des Literarischen Journalismus auszumachen – auch auf andere Medienformen schauen müsste, vor allem weil sich seit Eberweins Dissertation (2013) viel getan hat. Die Rezeption von Journalismus hat sich (gerade bei jungen Rezipienten) zunehmend ins Internet verlagert, wo Themen (unter anderem crossmedial) in allen möglichen Darstellungsformen präsentiert werden: als Text, Fotostrecke oder Video, etc.

Als moderne „Nicht-Print-Formen“ des Literarischen Journalismus machte ich schnell die TV-Reportagen von Manuel Möglich („Wild Germany“) aus, aber auch die Youtube-Videoreportagen

246 Vgl. Pörksen 2004; vgl. Eberwein 2013, 126ff.

247 Vgl. Eberwein 2013, 126ff, 128; vgl. Hohlfeld 2004, 350.

248 Vgl. Eberwein 2013, 191f.

249 Vgl. Eberwein 2013, Teil C.

250 Eberwein 2013, 192.

des „Y-Kollektiv“, einer von Manuel Möglich mitbegründeten Youtube-Reportage-Redaktion, die ihm Rahmen von „funk“, des Internetauftritts des Öffentlich-rechtlichen Rundfunks, betrieben wird. Bei diesen Formaten handelt es sich um extrem subjektive Reportagen, in denen ein Reporter vor der Kamera (einem literarisch-journalistischen Autor gleich) durch die Geschichte führt, diese erlebt, kommentiert, sie erzählt. Dialoge und Interviews stehen meist frei und werden nicht zu O-Tönen zusammengeschnitten. Diese Subjektivität und Fokussierung auf die Ich-Erzähler-Haltung, die Narrativität und Unmittelbarkeit der Dramaturgie sowie die literarischen Stilmittel im Sprechertext (dazu unten mehr), brachten mich schnell auf den Gedanken, dass hier eine „visuelle“ Form des Literarischen Journalismus vorliegen könnte. Diesen Gedanken wollte ich unbedingt untersuchen. Denn gerade mit Blick auf narrativen Journalismus spielen subjektive Videoreportagen seit einigen Jahren eine immer stärker werdende Rolle. Während im deutschen Raum die TV-Reportagen von Manuel Möglich anfangs noch Pionierprojekte waren, „fluten“ heute Reportagen dieser Art buchstäblich das Internet, wie Manuel Möglich im Interview mit mir erklärt hat. Die Öffentlich-rechtlichen, die sonst eher für klassische Darstellungsformen bekannt sind, haben im Rahmen ihrer „Verjüngungsoffensive“ eine Menge Vertrauen in diese Form der Berichterstattung gesetzt. Diese Art von Youtube-Reportagen werden millionenfach geklickt und sind gerade bei jungen Rezipienten sehr beliebt. Sollten sie eine Form des Literarischen Journalismus sein – was zu prüfen gilt – hieße das, dass der (Neue) Literarische Journalismus gerade eine Art „visuelle Renaissance“ erfährt. Mit dieser These beende ich mein Feature, natürlich ohne diese theoretisch untermauern zu können.

Für meine These spricht die Aussage Joan Kristin Bleichers, die mir in unserem Interview sagte, „sie sehe die Produktionen von „funk“ als Beispiel für zeitgenössische Formen des *New Journalism*. Gegen die These spricht, dass Tobias Eberwein andere Medienformen als Print im Zuge der Etablierung des Literarischen Journalismus im Mainstream ausschließt – auch wenn er zugibt, dass dies rein hypothetisch ist.²⁵¹

Im nächsten Schritt möchte ich argumentieren, warum Eberwein mit seiner Aussage Unrecht haben könnte und warum ich denke, dass die Videoreportage eine gängige Form des (Neuen) Literarischen Journalismus geworden ist, was gleichzeitig auch meine Hauptforschungsfrage ‚*Wo steht Literarischer Journalismus heute?*‘ berührt.

Meiner Meinung nach erfüllt die Videoreportage ganz eindeutig die *Funktion* des (Neuen) Literarischen Journalismus. Es gibt viele Beispiele für die Bearbeitung aktueller gesellschaftlicher Themen, beispielsweise die „Y-Kollektiv“-Reportage zu den Bundestagswahlen 2017 von Hubertus

251 Vgl. Eberwein 2013, 192.

Koch²⁵² oder die „Y-Kollektiv“-Reportage von Manuel Möglich über den Hambacher Forst²⁵³. Aber auch das (für den Literarischen Journalismus typische) Bearbeiten überzeitlicher Themen, die mehrfach rezipierbar sind, findet sich, beispielsweise in Kochs „Y-Kollektiv“-Reportage über Marihuana-Konsum²⁵⁴ und Alkoholismus²⁵⁵. Gleichzeitig fördern die Reportagen die Selbstreflexion der Gesellschaft. Zu dieser Funktionszuschreibung passen ebenso einzelne Aussagen der Video-Reporter. Hubertus Koch sagt in einem Kanaltrailer von „Y-Kollektiv“: „Für Euch schauen wir dahin, wo andere wegsehen (...) Wir nehmen Euch mit, machen unsere Recherche transparent. Das ist für uns ehrlicher Journalismus. Wir wollen echte Geschichten.“²⁵⁶

Ähnlich wie beim Literarischen Journalismus nach Eberwein, sehe ich eine strukturelle Kopplung zwischen Journalismus und Literatursystem, so befremdlich das klingen mag. Auf der Ebene der *Selektionsprogramme* sehe ich dafür folgende Indizien: Wie oben erwähnt, sind viele Themen nicht nur nach Aktualität selektiert, sondern zeitlos interessant und regen (ähnlich wie bei der Literatur) zur Mehrfachrezeption an. Außerdem erinnert die Themenwahl an die des „TEMPO“-Magazins, oder der *New Journalists*: Einerseits geht es oft um hintergründige, lange Geschichten, die den Alltag und die Lebensrealität einzelner Menschen oder Gesellschaftsgruppen erzählen.²⁵⁷ Andere Reportagen sind investigativ oder behandeln politisch relevante Themen.²⁵⁸ Andererseits finden sich in den Videoreportagen – ebenfalls wie bei „TEMPO“ und wie bei den *New Journalists* und im *Gonzo* – viele Themen, die provozieren und polarisieren, zum Beispiel Reportagen über Pädophile, Drogensucht und extreme Sexualpraktiken wie das sogenannte „Bugchasing“, also HIV-negative Homosexuelle, die mit allen Mitteln versuchen HIV-positiv zu werden.²⁵⁹

Auf der Ebene der *Darstellungsprogramme* finden sich in diesen Videoreportagen (meiner Meinung nach) viele Beispiele für literarische Darstellungsmittel, auch wenn das auf den ersten Blick widersprüchlich scheint. Zum einen haben wir in den Videoreportagen einen Reporter vor der Kamera, der durch den Beitrag führt, kommentiert, die Geschichte erzählt. Subjektivität, Personalisierung, Immersion, die Zentrierung auf das Autoren-Ich sind typische Elemente des Literarischen Journalismus, erinnern gleichzeitig an den Ich-Erzähler im Roman.²⁶⁰ Ein besondere Form der Subjektivität, der Selbstversuch à la Hunter S. Thompson, findet sich sowohl bei Manuel

252 Y-Kollektiv 2017: Bundestagswahl 2017: Nicht noch ein Wahl-Film!

253 Y-Kollektiv 2017: Aktivisten gegen Industriegigant RWE – kämpfen für den Hambacher Forst.

254 Y-Kollektiv 2017: Kiffen – Zwischen Suchtklinik und Amsterdam.

255 Y-Kollektiv 2017: Alkohol – Besoffen am Ballermann, verkaterd zur Suchtberatung.

256 Vgl. Y-Kollektiv 2019: Y-Kollektiv – Wir erzählen Geschichten, wie wir sie erleben!

257 Vgl. Y-Kollektiv 2020: Ultraorthodoxe Juden - Wie schwer fällt der Ausstieg aus der Gemeinschaft in Jerusalem?

258 Vgl. Y-Kollektiv 2016: Nach dem Erdogan-Putschversuch - Wie verändert das die Türkei?; vgl. Y-Kollektiv 2019:

Der Rap Hack: Kauf Dich in die Charts! Wie Klickzahlen manipuliert werden.

259 Vgl. Wild Germany 2011: Bugchasing; vgl. Wild Germany 2011: Chrystal Meth; vgl. Wild Germany 2013: Furry und Fetisch; vgl. Wild Germany 2013: Pädophilie.

260 Vgl. Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

Möglich²⁶¹, als auch Hubertus Koch²⁶² sowie in zahllosen weiteren Videoreportagen von „Y-Kollektiv“ und „funk“.

Ein Einwand gegen meine These der „Literarischen Videoreportage“ könnte lauten, dass es sich in der Videoreportage nicht um literarische Mittel handeln kann (die ja *geschriebene* Formulierungen voraussetzen), sondern hauptsächlich um filmische Mittel. Das stimmt auch zum Teil: Filmische Mittel werden zweifelsohne verwendet. Meiner Meinung nach tragen aber primär literarische Mittel die Handlung. Die Kunstform Film erzählt ihre Geschichten mit der Sprache der Bilder. Aus Bildern und Sequenzen zusammengeschnittene Szenen und ihre Abfolge tragen die filmische Dramaturgie, Sprache spielt meist nur in direkten Dialogen eine Rolle.²⁶³ Die Geschichten der Literatur werden dagegen mit Worten erzählt, erfordern durchgängig den Einsatz von Sprache. Die Beschreibungen des Autors, seine Gedankengänge, formen und tragen die literarische Dramaturgie²⁶⁴ – so ist es meiner Meinung nach auch in den subjektiven Videoreportagen von Manuel Möglich, Hubertus Koch und Co. Die Reportagen würden ohne den Sprechertext des Reporters nicht funktionieren, die Bilder tragen die Dramaturgie nicht essentiell, sie ergänzen sie eher. Der Kern der Erzählung wird über die Worte des Journalisten vermittelt, der beschreibt, kommentiert, reflektiert etc. Es kommen klassische, literarische Sprachmittel zum Einsatz: Metaphern, Sarkasmus, Vergleiche. Um das zu demonstrieren, zeige ich in meinem Feature Ausschnitte aus Reportagen von Möglich und Koch.

Ein weiteres Argument für die These von der „Literarischen Videoreportage“: Der Sprechertext folgt oft der Leitdifferenz „schön / hässlich“, ist nicht nur journalistisch-funktional, informiert nicht nur, sondern hat eine ganz eigene künstlerische Ästhetik – wie die Sprache des Autors im Roman. Gute Beispiele für diese „ästhetische Reportersprache“ finden sich zum Beispiel in den Reportagen von Hubertus Koch – die Schönheit liegt hier, ähnlich wie bei Thompson, in der „Underdog“-Ästhetik seiner Sprache: Sie wirkt authentisch, kernig, direkt, „tough“ und auf eine eigene Weise stilisiert. Sein eigenes Trinkverhalten kommentiert er in seiner Alkoholismus-Reportage so: „Ok, ok, ok, war vielleicht ein bisschen viel in letzter Zeit, vor allem diese *scheiß* Kurzen!“²⁶⁵

261 Vgl. Wild Germany 2011: Bugchasing.

262 Vgl. Y-Kollektiv 2017: Alkohol – Besoffen am Ballermann, verkatert zur Suchtberatung.

263 Ich stütze mich hier auf meine eigene Beobachtung.

264 Ich stütze mich hier auf meine eigene Beobachtung.

265 Y-Kollektiv 2017: Alkohol – Besoffen am Ballermann, verkatert zur Suchtberatung.

12.5 Ein neuer Name für den Literarischen Journalismus?

Zusammenfassend kann man sagen, dass ich meine Kernfrage D ‚*Wo steht der Literarische Journalismus heute?*‘ – journalistisch in meinem Feature und theoretisch im Theorieteil – damit beantworte, dass Literarischer Journalismus heute in vielseitigen Formen (sowohl am Rand des Journalismus-Systems, als auch im Mainstream) im Print-Bereich, zunehmend aber auch in neuen Medien, wie dem Internetvideo, praktiziert wird. Das begründe ich damit, dass Eberweins systemtheoretischer Ansatz vom Literarischen Journalismus auf die beispielhaft untersuchten Fernseh- und Internetvideo-Reportagen passt. Man könnte also von einer filmischen, audiovisuellen Form des Literarischen Journalismus sprechen.

Was mich an dieser Beschreibung stört, ist das Adjektiv „literarisch“. Für diejenigen, die nicht den ganzen Theorieüberbau Eberweins vor Augen haben, wirkt das Adjektiv „literarisch“ in Verbindung mit einer Videoreportage wahrscheinlich verwirrend und widersprüchlich. Ich finde, man kann nicht auf Anhieb erraten, was damit gemeint ist – anders als wenn man im Print-Journalismus vom Literarischen Journalismus spricht.

Letztendlich muss man sich die Frage stellen, ob der Begriff Literarischer Journalismus nicht schon immer etwas zu eng gefasst war. Einerseits finden sich viele Beispiele, dass der (Neue) Literarische Journalismus schon in den 60er und 70er Jahren nicht nur mit klassisch literarischen Mitteln gearbeitet hat, sondern auch mit Mitteln des Films. Tom Wolfe etwa sah sich in seinem Schreibstil inspiriert von der cineastischen Bildsprache oder vom Comic.²⁶⁶ Er schrieb seine Reportagen nicht nur wie ein Autor einen Roman, sondern auch wie Szenen in einem Film-Storyboards. Neben filmischen Mitteln verwendete Wolfe außerdem akustische Mittel, und zwar indem er durch Verwendung von Szenesprache, Idiomen und Lautmalerei versuchte, mit Worten einen „Sound“ zu erzeugen.²⁶⁷

Ferner gibt es ein Äquivalent zu strukturellen Kopplungsformen der *Journalistischen Literatur* (*Tatsachenromane*) und des *Journalistischen Theaters*, das die „polyphone“ Erzählweise des Radiofeatures anwendet²⁶⁸ – es gibt auch den *Journalistischen Film*, also das Filmdrama, basierend auf wahren Begebenheiten, dessen Story recherchiert wurde.²⁶⁹ Man kann also auch hier eine strukturelle Kopplung zwischen Journalismus- und Film-System erkennen.

Die Tatsache, dass es Literarischen Journalismus in Filmform („Literarische Videoreportagen“) gibt, die Tatsache, dass seit den 60er und 70er Jahren neben literarischen Mitteln auch cineastische

266 Vgl. Wolfe 1968.

267 Vgl. Haas 2004, 55.

268 Michael Lissek schreibt darüber, dass es im zeitgenössischen Theater den Trend gäbe, aufgezeichnete O-Töne in die Performance einzubauen, vgl. dazu Lissek 2012, 34.

269 Ein gutes Beispiel hierfür ist das Filmdrama „Capote“ von 2005, das auf wahren Begebenheiten aus dem Leben des *New Journalist* Truman Capote beruht.

Mittel in *New Journalism* und (Neuem) Literarischen Print-Journalismus Verwendung gefunden haben (und umgekehrt) sowie die Tatsache, dass Literatur- und Filmsystem ohnehin beide Teil des Kunst-Systems sind, die dieselbe Funktion und Codierung teilen und auch auf Struktureben oft untereinander gekoppelt sind – all das bringt mich zur Annahme, dass es vielleicht treffender wäre, den Literarischen Journalismus nicht nur als eine Kopplung zwischen Journalismus und Literatur-System zu sehen, sondern als Kopplung zwischen den Systemen Journalismus, Literatur *und* Film: letztere sind in der Regel Kunstformen mit hohem Grad an Narration, im Vergleich zu bildender Kunst und Musik.²⁷⁰ Vielleicht sollte der Literarische Journalismus heute daher auch gar nicht mehr Literarischer Journalismus heißen, sondern etwa *Literarisch-filmische* oder *Literarisch-cineastischer* Journalismus? Dieser Begriff würde zweifelsohne meine These von der Kopplung zwischen Journalismus, Literatur und Film-System sehr umfassend beschreiben. Wenn man die Verwendung akustischer Erzähltechniken im Literarischen Journalismus und die Verwendung literarischer Mittel im Radiofeature beachtet, das auch als akustisch-literarisch-dokumentarische Darstellungsform verstanden wird, könnte man sogar zum Schluss kommen, dass eine Kopplung zwischen Journalismus, Literatur, Film und Klangkunst vorliegt, man könnte dementsprechend also sogar von einem *Literarisch-cineastisch-akustischen Journalismus* zu sprechen. Die Betonung muss hier aber auf „könnte“ liegen, der Begriff ist natürlich viel zu lang und sperrig für die Verwendung im Alltag.

Außerdem, finde ich, sorgen *beide* genannten Begriffe ein wenig für Verwirrung, weil sie sowohl Print-, Video-, als auch Radioreportagen beschreiben sollen, die literarische und / oder cineastische (und / oder akustische Mittel) verwenden – eine Print-Reportage als *Literarisch-cineastischen Journalismus* zu bezeichnen, könnte Menschen genauso verwirren, wie eine Videoreportage als *Literarischen Journalismus* zu betiteln.

Mehr noch, finde ich, dass es auch Formen der musischen und Bildenden Kunst gibt, die (wie Film und Literatur) einen hohen Grad an Narration aufweisen (in der bildenden Kunst könne man es mit dem Begriff *Figuration* vergleichen) und die man im Journalismus einsetzen kann, selbst wenn die Attribute „cineastisch“ und „akustisch“ nicht ausreichen.

So kann es sich auch bei einer Karikatur der Funktion nach um ein journalistisches Werk handeln, wenn sie ein aktuelles Thema behandelt und der Gesellschaft reflektieren hilft. Und in einer Karikatur wird ja mit einer stark figurativen (narrativen) Zeichnung, also mit einer Darstellungsform der bildenden Kunst gearbeitet. Ähnlich könnte man es auch mit der Musik

²⁷⁰ Außer man nimmt etwa experimentelle Literaturformen, zum Beispiel die lautmalerische Poesie von Ernst Jandl oder experimentelle Filmkunst, zum Beispiel visuelle Projektionen.

halten. Ein politsatirischer Song etwa, der ein aktuelles Thema behandelt und der Selbstreflexion der Gesellschaft dient, arbeitet mit einem (narrativen) Songtext, also mit Mitteln der Musik.

Wichtig ist in meiner Überlegung der Gedanke, dass Journalismus mit allen Formen des Kunst-Systems koppelbar ist, solange die verwendeten Kunstelemente Narration zulassen (man stelle sich vor, man wolle mithilfe abstrakter Malerei eine Karikatur anfertigen oder einen politsatirischen Song ohne Songtext im Stile eines avantgardistischen Klangexperiments à la Stockhausen).

Für meine Erklärung spricht die Tatsache, dass man (ähnlich wie innerhalb des Journalismus) auch in der Kunst immer weniger klar zwischen den verschiedenen Formen trennen kann: Heute gibt es Mischformen aus Bildhauerei und Malerei, Malerei und Performance-Art, Theater- und Video-Kunst etc. Wenn es also eine Kopplung zwischen Journalismus und Literatur und / oder Film gibt, ist auch eine Kopplung zu anderen Kunst-Systemen nicht unwahrscheinlich.

Ferner gibt es meiner Meinung nach nicht nur *Journalistische Literatur*, *Journalistisches (Polyphones) Theater* oder *Journalistischen Film*, sondern auch *Journalistische Bildende Kunst*, also *Journalistische Malerei*, *Journalistische Bildhauerei*, als strukturelle Kopplungsform von Kunst und Journalismus an der Peripherie des Kunst-Systems.

Ein Beispiel dafür wären die Arbeiten des chinesischen Dissidenten und Bildhauers Ai Weiwei, der meiner Meinung nach Kunst mit journalistischen Mitteln anfertigt. Man nehme die Werke von Ai Weiwei im Museum „K21“, einem Teil der Kunstsammlung Nordrheinwestfalens in Düsseldorf. In diesem Raum finden sich eine große blau-weiße Keramikvase im Stile der berühmten chinesischen Ming-Vasen, auf die der Bildhauer Ai Weiwei Flüchtlingscamps, stacheldrahtbestückte Grenzzäune, überfüllte Flüchtlingsbote abbildet. Dahinter sieht man auf der Wand, gestaltet im Stil der griechischen Vasenmalerei in braun-schwarzen Tönen, ähnliche Szenen: Panzer, knüppelnde Polizisten, zerbombte Häuser.

Die Szenen, die Weiwei in seiner Kunst abbildet, sind zweifelsohne mit journalistischen Mitteln recherchiert. Der Beweis: Im Nebenraum sieht man Fotos von Weiwei zu Besuch im Flüchtlingscamp von Idomeni in Griechenland, wie er mit Geflüchteten spricht, sich ihre Behausungen ansieht. Es gibt viele derartige Skulpturen des hochpolitischen Weiwei, die wirken als seien die ihnen zugrundeliegenden Themen mit journalistischer Gründlichkeit recherchiert und die letztendlich auch die Funktion und die Leitdifferenz des Journalismus bedienen – also nicht nur in im Sinne von „schon / hässlich“ Wirklichkeitsmodelle abbilden, sondern auch von „aktuell / nicht aktuell“ der Gesellschaft reflektieren hilft.

Mein Fazit: Ich sehe eine strukturelle Kopplung zwischen Journalismus aller Medien und allen Formen der Kunst, ob Literatur, Film, Bildende Kunst oder Musik. Diese Kopplung hat eine gemeinsame Funktion und Codierung mit dem Journalismus, wirkt in selber weise irritierend und

innovativ in das Journalismus-System hinein. Alles in allem möchte ich daher vorschlagen, dass man nicht nur von *Literarischem Journalismus* sprechen sollte (oder wie weiter oben von mir vorgeschlagen von *Literarisch-cineastischen Journalismus*), sondern von einem *Künstlerisch-narrativem Journalismus*.

13 Fazit: ‚Künstlerisch-narrativer Journalismus‘ – die Zukunft des Literarischen Journalismus?

Mein Modell des *Künstlerisch-narrativen Journalismus* in Print, TV, Radio und Online könnte die Medienrealität von 2020 besser widerspiegeln als das Modell eines rein Literarischen Journalismus, der nur im Print möglich ist.

Viel hat sich seit Eberweins Dissertation aus dem Jahre 2013 getan, vor allem im Journalismus-System. Der Print-Journalismus stand 2013 knapp vor dem Abgrund, das Modell der Bezahlschranken im Internet hatte sich noch nicht durchgesetzt, die Print-Medienhäuser diskutieren, wie man den Journalismus in die digitale Zukunft retten könne. Eberwein macht gegen Ende seiner Arbeit deutlich, dass der Literarische Journalismus den sterbenden Print retten könne, ihn wappnen gegen die Konkurrenz aus Fernsehen und Radio.²⁷¹ Der Vorschlag war damals durchaus weitsichtig: Man kann sagen, dass unter anderem literarisch erzählte Hintergrundreportagen und subjektive, essayistische Meinungsartikel (klassischer kostenpflichtiger Online-Content und auch: klassischer Literarischer Journalismus) die Rezipienten heute über die Online-Bezahlschranken locken (auch wenn ich nicht genau weiß, wie erfolgreich diese Bezahlschranken letztlich sind).

Und doch macht Eberwein – ein Kind seiner Zeit – die (meiner Meinung nach veraltete) Unterscheidung Wort gegen Bewegtbild. Demnach bin ich der Ansicht, dass die Gräben zwischen den Medienformen heute immer kleiner werden und die Grenzen zunehmend verschwimmen. Darüber hinaus bin ich der Meinung, dass der Literarische Journalismus, beziehungsweise ein *Künstlerisch-narrativer Journalismus* heute dem Fernsehen und dem Radio helfen kann, die beide im Jahr 2020 nicht so sicher da stehen, wie zuvor.

Es ist nicht nur der Print-Journalismus, der wankt – auch Radio und Fernsehen kämpfen zunehmend um ihre Daseinsberechtigung und um ihre Rezipienten – vor allem um die junge Zielgruppe, die sich (Achtung Klischee!) lieber Videos von Youtube-Bloggern anschaut oder Infotainment auf Netflix, als das Erste, ZDF & Co. Es ist das Jahr 2020 und wir leben in Zeiten, in denen nicht mehr

²⁷¹ Vgl. Eberwein 2013, 192.

nur Print-Journalismus mit TV-Journalismus konkurriert – sondern Fakten und „Alternative Fakten“ konkurrieren, Nachrichten und „Fake News“, Zeiten in denen Journalisten aus Print, Fernsehen und Radio alle zusammen als „Lügenpresse“ beschimpft werden.

An dieser Stelle schwebt mir ein *Künstlerisch-narrativer Journalismus* vor, eine Form der Irritation und Innovation für alle Medienformen im Journalismus. Ich möchte Eberweins These des Literarischen Journalismus in Form von Print-Journalismus auf alle Medienformen des Journalismus ausweiten, in dem der *Künstlerisch-narrative Journalismus* als vielseitiges Werkzeug fungiert: für journalistische Medien auf allen Kanälen, in Zeiten zunehmender Komplexität, Orientierungslosigkeit und Spaltung. So wie es Tom Wolfe für den *New Journalism* in den komplexen, orientierungslosen und gespaltenen 1960er Jahren konstatierte.²⁷²

Letztendlich basiert mein Modell auf journalistischen Recherchen und auf theoretischen Überlegungen und Gedankenspielen. Es gründet auf der Betrachtung einzelner Beispiele und auf eigenen Beobachtungen. Sie ist nicht empirisch gesichert, wie Eberweins Analyse.

Ich bin in meiner Argumentation eher qualitativ vorgegangen. Für den theoretischen Unterbau einer praktischen Bachelorarbeit sollte das reichen. Zumal es hier um die Erklärung eines abstrakten Modells geht, das in systemtheoretischer Manier nicht unbedingt empirisch die Realität abbildet, aber helfen soll die Realität zu erklären. Daher gibt es auch kein wirkliches Richtig und Falsch, es kommt auf den Beobachtungsgegenstand an.

Trotzdem wäre dies ein Forschungsgegenstand für die Zukunft, der sich aus dieser Arbeit und meinen Überlegungen ergibt: Mein Modell des *Künstlerisch-narrativen Journalismus* empirisch zu untersuchen und wissenschaftlich zu validieren, so wie es Eberwein für sein Modell des (Neuen) Literarischen Journalismus gemacht hat. Man müsste im Rahmen einer weiteren Studie eine breite Masse an journalistischen Erzeugnissen auswerten, die zu meinem Konzept des *Künstlerisch-narrativen Journalismus* passen. Man müsste außerdem mit möglichst vielen passenden Akteuren Leitfadeninterviews führen, um das systemtheoretische Modell eines hypothetischen *Künstlerisch-narrativen Journalismus* zu überprüfen. Man müsste Akteure fragen, die, nach diesem Modell, an der Peripherie zwischen Journalismus- und Kunst-System stehen: Reportagenschreiber an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur, Produzenten von Videoreportagen, Dokumentarfilmer, Karikaturisten, musizierende Satiriker, journalistisch recherchierende Bildende Künstler etc.

Sollte das Modell eines *Künstlerisch-narrativen Journalismus* empirisch validiert werden, könnte es dazu beitragen, dass die verschiedenen journalistischen Darstellungsformen wie Radiofeature,

272 Vgl. Haas 2004, 54.

Dokumentarfilm und Videoreportage verstärkt interdisziplinär und intermedial betrachtet werden. Ein validiertes Modell eines *Künstlerisch-narrativen Journalismus* könnte außerdem dazu dienen, journalistischen Darstellungsformen mehr Gewicht und mehr Gehör zu verschaffen, die bislang überhaupt nicht als Journalismus, oder als wenig bedeutende Experimente des Journalismus gesehen wurden: Journalistische Comics oder journalistische Animationsfilme, journalistische Skulpturen²⁷³ und Installationen oder politsatirische Minidramen, aufgeführt auf einer Bühne, ein journalistisches Musical, oder zwei Kolumnisten im Rap-Battle. Der Fantasie wären hier keine Grenzen gesetzt. Es wäre dann auch an der Zeit, eine neue „Stellenausschreibung“ aufzusetzen für Grenzgänger aller Art, für junge Wilde auf neuen Wegen, für neue Wolfes, Thompsons, Timmerbergs und Krachts (und nicht nur nebenbei bemerkt: gerne auch für mehr *Künstlerisch-narrative Journalistinnen*). Vielleicht schreiben sie dann nicht mehr nur, sondern filmen, zeichnen oder singen. Um es in der Sprache der Literatur- und Filmwelt zu sagen: Fortsetzung folgt.

273 Wie etwa die Skulptur „Der Schwamm“ (2019) von Journalist und Künstler Michel Abdholani in Hamburg.

14 Quellen

Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.) (2004): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Bleicher, Joan Kristin (2004): Sex, Drugs und Bucher schreiben. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Bleicher, Joan Kristin (2008): Intermedialität von Journalismus und Literatur. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Blöbaum, Bernd (1994): Journalismus als soziales System. Geschichte, Ausdifferenzierung und Verselbstständigung. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Blöbaum, Bernd (2003): Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Boynton, Robert S. (2005): The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft. New York: Vintage Books/Random House.

Capote, Truman (1966): Kaltblütig. Wiesbaden: Limes Verlag.

Eberwein, Tobias (2013): Literarischer Journalismus. Theorien – Traditionen – Gegenwart. Köln: Herbert von Harlem Verlag.

Enkmann, Jürgen (1983): Journalismus und Literatur. Zum Verhältnis von Zeitungswesen, Literatur und Entwicklung bürgerlicher Öffentlichkeit in England im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen: Max Niermeyer Verlag.

Esposito, Elena (1996): Code und Form. In: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hrsg.): Systemtheorie der Literatur. München: Fink, S. 56-81.

Esposito, Elena (1997): Strukturelle Kopplung. In: Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/Esposito, Elena: GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 186-189.

Frank, Dirk (2004): Generation Tristesse. Zum Verhältnis von Literatur und Journalismus in der jüngsten Popliteratur. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Haas, Hannes (2004): Fakt, Fiktion, Fake. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Hohlfeld, Ralf (2004): Der schnelle Marsch durch die Institutionen. Formen des New Journalism in etablierten Medien – Zur Diffusion eines innovativen Journalismuskonzeptes. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Jarisch, Jens: Der Abend beginnt ohne jedes Geräusch. Die Entwicklung von Unmittelbarkeit und Stereophonie im Werk Peter Leonhard Brauns. In: Lissek, Michael (Hrsg.): Geschichte und Ästhetik des Radio-Features. „Etwas ist da, unüberhörbar, eigensinnig, was jenseits der Bedeutung der Wörter liegt...“. Norderstedt: Books on Demand.

Klaus, Elisabeth (2004): Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Kleinsteuber, Hans J. (2004): Tom Wolfe und der Mythos des New Journalism. Porträt eines Karrieristen im interkulturellen Vergleich. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Kopetzky, Helmut (2012): ICH als ICH – Radio in der ersten Person Singular. In: Lissek, Michael (Hrsg.): Geschichte und Ästhetik des Radio-Features. „Etwas ist da, unüberhörbar, eigensinnig, was jenseits der Bedeutung der Wörter liegt...“. Norderstedt: Books on Demand.

Kostenzer, Caterina (2009): Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur. Innsbruck: Studienverlag.

Kramer, Mark (1995): Breakable rules for literary journalists. In: Sims, Norman/Kramer, Mark (Hrsg.): Literary journalism. A new collection of the best American nonfiction. New York: Ballantine, S. 21-34.

Lissek, Michael (2012): Feature im Zimtbasilikum. Von der Notwendigkeit eines Feature-Diskurses. In: Lissek, Michael (Hrsg.): Geschichte und Ästhetik des Radio-Features. „Etwas ist da, unüberhörbar, eigensinnig, was jenseits der Bedeutung der Wörter liegt...“. Norderstedt: Books on Demand.

Lissek, Michael (Hrsg.) (2012): Geschichte und Ästhetik des Radio-Features. „Etwas ist da, unüberhörbar, eigensinnig, was jenseits der Bedeutung der Wörter liegt...“. Norderstedt: Books on Demand.

Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien. 2., erweiterte Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Lüneborg, Margreth (2004): Regime der Wahrheit. Docu-Soaps als New Journalism im Fernsehen? In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Neuberger, Christoph (2004): Grenzgänger im World Wide Web. „Way New Journalism“ und nonfiktionales Erzählen im Internet. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Plumpe, Gerhard/Werber, Niels (1993): Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft. In: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 9-43.

Pörksen, Bernhard (2004): Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Porombka, Stephan; Schmundt, Hilmar (2004): Dandy, Diva & Outlaw. Die Inszenierungen des New Journalism. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Reus, Gunter (2004): Mit doppelter Zunge. Tom Kummer und der New Journalism. In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.

Runow, Tanja (2012): Das Ende des Monologs. Wie Michail Bachtin das polyphone Erzählen (er) fand. In: Lissek, Michael (Hrsg.) (2012): Geschichte und Ästhetik des Radio-Features. „Etwas ist da, unüberhörbar, eigensinnig, was jenseits der Bedeutung der Wörter liegt...“. Norderstedt: Books on Demand.

Rühl, Manfred (1980): Journalismus und Gesellschaft. Bestandsaufnahme und Theorieentwurf. Mainz: von Hase & Koehler.

Scholl, Armin/Weischenberg, Siegfried (1998): Journalismus in der Gesellschaft. Theorie, Methodologie und Empirie. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Studs Terkel Radio Archive (1965): Studs Terkel interviews Tom Wolfe; part 1. Abgerufen am 29.08.2020, von: <https://studsterkel.wfmt.com/programs/studs-terkel-interviews-tom-wolfe-part-1>.

Thompson, Hunter S. (1977): Angst und Schrecken in Las Vegas. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Thompson, Hunter S. (2008): Angst und Schrecken im Wahlkampf. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Thompson, Hunter S. (2007): Gonzo Generation. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Thompson, Hunter S. (2011): Hell's Angels. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Thompson, Hunter S. (2006): Königreich der Angst. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Thompson, Hunter S. (1973): The Kentucky Derby is decadent and depraved. In: Wolfe, Tom (1973): The New Journalism. London: Picador/Pan Books Ltd.

Vowinckel, Antje (2012): Tupper-Mozart. Über Musik im Nicht-Musik-Feature. In: Lissek, Michael (Hrsg.): Geschichte und Ästhetik des Radio-Features. „Etwas ist da, unüberhörbar, eigensinnig, was jenseits der Bedeutung der Wörter liegt...“. Norderstedt: Books on Demand.

Wild Germany (2011): Bugchasing. Abgerufen am 01.09.2020, von:

<https://www.youtube.com/watch?v=0hHsKqOmLxw>

Wild Germany (2011): Chrystal Meth. Abgerufen am 01.09.2020, von:

https://www.youtube.com/watch?v=X4LQx_z0p3w

Wild Germany (2013): Furry und Fetisch. Abgerufen am 01.09.2020, von:

<https://www.youtube.com/watch?v=MEBsqvGbhqE>

Wild Germany (2013): Pädophilie. Abgerufen am 01.09.2020, von:

<https://www.dailymotion.com/video/x230yng>

Wolfe, Tom (1968): Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby. Hamburg: Rowohlt.

Wolfe, Tom (2009): Der Electric Kool-Aid Acid Test. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Wolfe, Tom (1973): The New Journalism. London: Picador/Pan Books Ltd.

Y-Kollektiv (2016): Nach dem Erdogan-Putschversuch - Wie verändert das die Türkei? Abgerufen am 03.09.2020, von: <https://www.youtube.com/watch?v=m8IWLdMRuI0>

Y-Kollektiv (2017): Alkohol – Besoffen am Ballermann, verkatert zur Suchtberatung. Abgerufen am 03.09.2020, von: <https://www.youtube.com/watch?v=yTFTalhhcw8>

Y-Kollektiv (2017): Aktivisten gegen Industriegigant RWE – kämpfen für den Hambacher Forst. Abgerufen am 03.09.2020, von: <https://www.youtube.com/watch?v=dm3TiZqp3nw>

Y-Kollektiv (2017): Bundestagswahl 2017: Nicht noch ein Wahl-Film! Abgerufen am 03.09.2020, von: https://www.youtube.com/watch?v=hgIemQMm_sQ

Y-Kollektiv (2017): Kiffen – Zwischen Suchtklinik und Amsterdam. Abgerufen am 03.09.2020, von: <https://www.youtube.com/watch?v=qKIitCgH7LY>

Y-Kollektiv (2019): Der Rap Hack: Kauf Dich in die Charts! Wie Klickzahlen manipuliert werden. Abgerufen am 03.09.2020, von: <https://www.youtube.com/watch?v=qiqYuSQwkHo>

Y-Kollektiv (2019): Y-Kollektiv – Wir erzählen Geschichten, wie wir sie erleben! Abgerufen am 03.09.2020, von: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=9Ggy9z89FyE

Y-Kollektiv (2020): Ultraorthodoxe Juden - Wie schwer fällt der Ausstieg aus der Gemeinschaft in Jerusalem? Abgerufen am 03.09.2020, von: <https://www.youtube.com/watch?v=ToMHPRIeTGo>

15 Anhang: Skript des Radiofeatures „Sex, Drugs & Journalismus“ (Skript des Praxisteils dieser Bachelorarbeit)

INTRO

MUSIK

Die USA. In den späten 60er Jahren. Neil Armstrong macht den ersten Schritt auf den Mond. Die Menschheit schaut zu – live.

NEIL ARMSTRONG

Flowerpower, Sex. Drugs. Rock'n'Roll. Das Woodstock-Festival versinkt im Regen und wird trotzdem ein Hit.

JUBEL PUBLIKUM

KING-REDE

SCHUSS

Bürgerrechtler demonstrieren und werden erschossen. Es gibt Terror von Rechts. Und von Links.

TAGESSCHAU-SPRECHERIN

Endlich Farbfernsehen. Krieg in Vietnam. LSD. Jede Menge LSD. Nacktheit. Grenzenlosigkeit. Revolutionärer Wandel überall... In der Politik, in den Köpfen der Menschen, im Bett, in San Francisco, Paris und Berlin. In der Kunst, in Film & Fernsehen...

LACHEN

SCHÜSSE

STÖHNEN

... und im Journalismus. Der New Journalism wird geboren.

KNALL

MUSIK

TITEL

Sex, Drugs & Journalismus.

New Journalism, Gonzo und Co - früher und heute.

Ein Feature von Philip Michael.

KAPITEL 1: Tom Wolfe und der New Journalism

INTERVIEW TERKEL/WOLFE (aus dem Interview von Studs Terkel 1965)

Er wollte eigentlich schon immer Schriftsteller werden, doch es kam anders. Einige Jahre nach seinem Literatur-Studium heuert der junge Tom Wolfe als Reporter beim Magazin „The Esquire“ an. 1963 macht er sich an eine ganz besonderen Titelgeschichte.

MUSIK

MOTORENGERÄUSCHE

Er besucht die berühmtesten Custom-Car-Tuner in Californien. Die frisieren Autos und bauen sie zu knallbunten, und futuristisch geformten Karossen um, setzen monströse PS-geschwängerte Motoren ein und jagen dann in halsbrecherischen Rennen über den Asphalt. Tom Wolfe ist begeistert, versinkt regelrecht in der Szenerie.

MOTORENGERÄUSCHE

Zurück am Schreibtisch hat er eine absolute Schreibblockade.

OT WOLFE

Ich habe gemerkt, dass ich da versuchte einen ganz stinknormalen Zeitungsjob zu machen, aber damit wurde ich der Sache einfach nicht gerecht. Ich hatte da draußen ein paar Custom-Car-Tuner getroffen, die ihr Leben wie echte Künstler lebten. Und ich hatte genau damit NICHT gerechnet. Ich habe das erwartet, was jede Zeitung erwartet, bei so einer Sache wie einer „hotride show“. Die

denken, da sind einfach irgendwelche Verrückte und das Ziel der Story ist normalerweise, sich über die lustig zu machen. Also kam ich zurück und versuchte genau das, mich über sie lustig zu machen, weil ich nicht wusste, was ich sonst mit meiner Zeit anstellen sollte. Aber ich erkannte schnell: Da steckt mehr dahinter.

(Studs Terkel Radio Archive 1965.)

Ein Tag vor Redaktionsschluss gibt Tom Wolfe schließlich auf.

OT WOLFE

Ich habe Byron Dobell angerufen und gesagt: „Sorry, ich kann das Ding nicht schreiben.“ Er sagte: Ok, ich kann dir da nicht mehr weiterhelfen, setz dich einfach hin und tipp deine Notizen ab, und wir besorgen jemanden, der die Story schreibt.“ Also habe ich begonnen, alles aufzuschreiben und ich schrieb die ganze Nacht. Und um 6:30 morgens hatte ich 49 Seiten. Ich war fix und fertig, aber ich hab das Memo einfach eingepackt und bin damit zum „Esquire“ gegangen.

(Studs Terkel Radio Archive 1965.)

Doch dann dann passiert etwas womit Wolfe nicht gerechnet hatte: Als Redakteur Byron Dobell das Memorandum liest, ist er sprachlos vor Begeisterung. Er druckt Wolfes Text 1:1 ab.

Der Titel des Artikels ist kurios, ganz so wie die Geschichte, die darin erzählt wird - und nebenbei auch ein Zungenbrecher.

INTERVIEW TERKEL/WOLFE

The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby...

(Studs Terkel Radio Archive 1965.)

„Das bonbonfarbene tangerinrot gespritzte Stromlinienbaby“ macht Wolfe über Nacht zum Gesprächsthema Nummer 1.

Der Text bricht mit fast allen Regeln des klassischen Journalismus. Nicht sachlich trocken, sondern ausschweifend, wortakrobatisch erzählt Wolfe darin ganz subjektiv die Geschichte der Custom-Car-Tuner und ihrer PS-geschwängerten Rennwagen, für Wolfe wahre Kunstwerke.

Das macht Wolfe bereits im ersten Satz seiner Reportage deutlich.

WOLFE ZITAT

Auf einem „Teenager-Bazar“ sah ich zum erstenmal bewusst Custom Cars, also maßgeschneiderte Autos. Es war in Burbank, einem Vorort von Los Angeles, hinter Hollywood. Ein toller Ort, um Kunstobjekte zu betrachten, denn man sollte, finde ich, zu der Überzeugung kommen, dass Custom Cars Kunstgegenstände sind, jedenfalls wenn die Maßstäbe unserer zivilisierten Gesellschaft anlegt.

(Wolfe 1968.)

Wolfe beschreibt Figuren und Szenen so präzise und lebendig, dass der Leser das Gefühl bekommt, die Story selbst zu erleben...

WOLFE ZITAT

Gegen zwölf Uhr mittags fuhr ich zu dem Platz, der wie ein Rummelplatz aussieht, und da stehen diese drei ernst aussehenden Halbwüchsigen herum, wie der Kantinenausschuss einer High School, der einem die Tickets abnimmt – aber drinnen geht es ziemlich wild zu.

MUSIK

Zwei Dinge überwältigen einen. Da ist erst mal die riesige Plattform, gute zwei Meter über dem Boden, auf der die Hully-Gully-Band sitzt und dahinter geben sich ungefähr 200 Teenager rasenden Tänzen hin: Hully- Gully, Bird und Shampoo. Die Bewegungen der Teenager sind ruckartig. Die Jungen und Mädchen berühren sich nicht, nicht einmal mit den Händen. Dann bemerkt man, dass die Mädchen alle gleich angezogen sind. Sie tragen alle Bienenkorb-Frisuren und Hosen, die, nun ja, hauteng sind. Es ist, als ob ein lüsterner alter Schneider mit einem „Gluteus-Maximus-Komplex“, also einem Fable für große Hintern, diese Hosen entworfen hat. Naht für Naht, Furche für Furche.

(Wolfe 1968.)

...die Aussagen der Figuren schreibt er in direkter Rede, ganz so wie in einem Roman...

WOLFE ZITAT

Jedenfalls verkündete Don Beebe über den Lautsprecher: „Es fällt mir schwer, den Tanz zu unterbrechen, aber wir sollten ein bisschen drag racing machen!“ Er schließt ein Grammophon an den Lautsprecher an und legt eine Riverside-Schallplatte mit „drag-Renngeräuschen“ auf, meistens von „dragsters“, die vom Start weg davon schießen und quietschen.

(Wolfe 1968.)

...er macht die Story rund um die röhrenden Motoren nur mit Worten buchstäblich hörbar.

WOLFE ZITAT

Und da braust es los (VAROOM! VAROOM!), das bonbon-farbene (TPHHHHHH) tangerin-rot-gespritzte Stromlinienbaby (RAHGHHHH!) um die Krüge (BRUMMMMMMMMMMMMMMM...)
und davon!

(Wolfe 1968.)

MUSIK

In dieser Zeit beginnt Tom Wolfe auch, mit einer fast schon exzentrischen Selbstvermarktung. Er legt sich ein Markenzeichen zu, für das er bis heute bekannt ist. Er trägt ausschließlich weiße Anzüge, und das zu jedem Anlass.

Eine die sich auskennt mit Wolfes Marotten ist die deutsche Medien- und Literaturwissenschaftlerin Joan Kristin Bleicher, hier im Telefoninterview.

OT BLEICHER (aus unserem Telefoninterview)

Er wusste natürlich sich selbst zu inszenieren, Tom Wolfe ohne weißen Anzug geht gar nicht. Also der Autor als Marke, die auch optisch erkennbar ist. Tom Wolfe, das war ein Dandy, ein feiner Mann, ein edler Mann, der mit weißen Doggen aufgetreten ist auf Lesungen, also ein unheimlicher Ästhet.

MUSIK

Wolfe will auffallen – um jeden Preis. Er ist nun mehr als nur ein Journalist. Er ist eine *Kunstfigur*, top gestylt von den Haaren bis zu den gemachten Fingernägeln. Er wird zum Inbegriff eines wahren Dandy, ein modeverliebter, abgehoben-schlagfertiger Snobs à la Karl Lagerfeld.

Auch für seinen neuartigen Reportage-Stil findet der markenbewusste Wolfe schließlich ein Label mit Wiedererkennungswert. Er tauft ihn: „New Journalism“.

Das Manifest dazu liefert Wolfe 1973 mit dem Sammelband „The New Journalism“.
Darin die Artikel von zeitgenössischen Autoren und Journalisten, die so schreiben wie er.

„NAMEDROPPING“

Joan Didion, Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese, Lester Bangs.

Ihr Stil. Radikal Subjektiv. Kreativ geschrieben wie eine Shortstory, oder ein Roman. Ein Bruch mit allen journalistischen Konventionen.

Im Vortwort von „The New Journalism“ beschreibt Wolfe, was dieses neue, revolutionäre Genre in seinen Augen ausmacht.

WOLFE ZITAT

1. Die wichtigste Grundregel: „scene-by-scene-construction“. Man erzählt die Geschichte chronologisch, Szene für Szene, ohne daraus eine reine historische Abhandlung zu machen. 2. Journalisten haben gelernt, dass realistische Dialoge den Leser viel eher voll und ganz in die Handlung eintauchen lassen, als einzelne Zitate. Dadurch kann man dem Leser den Charakter der Figuren viel besser, schneller und effizienter näher bringen, als durch einzelne Zitate. 3. „Third person point of view“. Eine Technik, bei der man jede Szene aus dem Blickwinkel einer bestimmten Figur beschreibt. Das vermittelt dem Leser das Gefühl, geradezu im Kopf der Figur zu sein und die Szene auf einer emotionalen Ebene zusammen mit der Figur zu erleben. 4. Man muss versuchen, alles zu erfassen: alle Alltagsgesten, Gewohnheiten. Wesen, Form, Stil von Möbeln, Mode, Dekoration. Arten zu reisen, zu essen, hauszuhalten. Verhaltensweisen gegenüber Kindern, Bediensteten, Vorgesetzten, Untergebenen, Gleichgesinnten. Und die verschiedensten Äußerlichkeiten, Blicke, Posen, Haltungen, Gangarten und andere symbolische Details, die sich in der Szene zeigen.

(Nach Wolfe 1973.)

MUSIK

Das Ziel von New Journalism: gegen den blinden Objektivitätsglauben und die Langweile der damals alles beherrschenden Nachrichtenpresse aufbegehren. Im Chaos der 60er Jahre herrschte Orientierungslosigkeit. Reine Fakten reichten nicht mehr aus, um begreifbar zu machen, was da in der Gesellschaft vorging. Neue Medien wie Film und Comic wurden populär. Die Menschen gingen

lieber ins Kino als Zeitung zu lesen. Das wollte Wolfe ändern. Der frische New Journalism – das Allheilmittel gegen Langweile und Leserschwind bei den Zeitungen? Tom Wolfe der Retter in der Not?

MUSIK

Einige Kritiker sehen das anders. Norman Mailer zum Beispiel, einst Wolfes Mitstreiter, wirft Wolfe später vor, er würde sich als Leithammel aufspielen, nur um seiner eigenen Karriere einen Schub zu geben.

Außerdem, so viele Kritiker: sei der New Journalism gar nicht so neu, wie der Name suggerierte... Schon vor dem zweiten Weltkrieg hatten Autoren wie Ernest Hemingway, Mark Twain und Jack London subjektive Reportagen im literarischen Stil geschrieben.

MUSIK

Aber aller Kritik zum Trotz, Wolfes Selbstvermarktung wirkt. New Journalism wird zu *dem* Synonym für subjektiven, spannenden Journalismus. Und Wolfes Reportagen und Bücher schlagen immer wieder ein wie eine Bombe. Er schreibt über koksende Wallstreet-Banker, Astronauten und arrogante Szene-Yuppies in New York. Seine Bücher sind immer Bestseller, werden von Hollywood verfilmt...

Und doch, gibt es vielleicht einen New Journalist, der bis zum heutigen Tag noch bekannter geworden ist als Tom Wolfe.

MUSIK

Sein Name erscheint auf rund einer halben Million Webseiten, öfter als die Namen seiner Zeitgenossen: Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Mailer und Tom Wolfe zusammengenommen. Sein Stil – gehasst, bewundert und oft kopiert. Seine Erzählungen: Kult – gefeierten über die Generationen hinweg. Er war das *komplette* Gegenteil vom schicken Dandy Tom Wolfe und lehnte auch dessen Label „New Journalism“ vehement ab. Er war sein eigener Herr... Der Outlaw, der Außenseiter, der Erfinder des Gonzo-Journalismus.

Hunter S. Thompson!

KAPITEL 2: Hunter S. Thompson und der Gonzo-Journalismus

INTERVIEW THOMPSON (aus dem Dokumentarfilm „Gonzo - The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson“ von 2018)

Die Geschichte des Gonzo-Journalismus, beginnt – ähnlich wie beim New Journalism – mit einer Schreibblockade. Aber erstmal der Reihe nach. Rückblick.

MUSIK

Hunter S. Thompson, dauerbetrunken, mit einem Fable für LSD, Meskalin und andere Drogen, hat mit seinem Debütroman „Hells Angels“ Schlagzeilen gemacht. Ihm war es gelungen in den innersten Zirkel des berüchtigten Rockerclubs vorzudringen. Mit einer Fake-Identität.

MOTORRAD

SCHÜSSE

Monatelang geht er mit den Höllenengeln in Bars, donnert mit ihnen auf dem Motorrad über die Highways, schießt nachts betrunken mit Waffen auf Tontauben. Kurz: Er wird einer von ihnen.

THOMPSON ZITAT

Nach der ersten Sommerhälfte, war ich so so tief drin in der Outlaw-Szene, dass ich mir gar nicht mehr sicher war, ob ich wirklich Recherchen machte über die Hells Angels, oder ob ich eher langsam von ihnen absorbiert wurde...

Es gah immer nachts, dass ich wie ein Werwolf, mit der Maschine zu einer gepflegte Fahrt die Küste hinab aufbrach. Ich fahr zunächst in den Golden Gate Park, wollte nur ein paar lange Kurven fahren, um einen klaren Kopf zu bekommen, doch Minuten später war ich schon draußen am Strand, hatte den Motorradlärm in den Ohren, die Brandung donnerte an die Kaimauer, und vor mir erstreckte sich ein schöner freier Straßenabschnitt ganz bis hinab nach Santa Cruz...

(Thompson 2011, 440.)

Am Ende aber fliegt Thompson auf, und wird von den Rockern zusammengeschlagen. Doch er

überlebt die „Abschiedszeremonie“ der Höllenengel. Und schreibt alles auf. Das Buch „Hell's Angels“ macht ihn auf einen Schlag berühmt.

Der Name „Gonzo-Journalismus“ entsteht aber erst Jahre später.

1973. Da schreibt Thompson als Reporter für verschiedene Sportzeitschriften.

KENTUCKY DERBY KOMMENTATOR

Für „Scanlan's Monthly“ soll er über ein berühmtes Pferderennen in seinem Heimatstaat berichten, dem Kentucky Derby in Louisville. Es ist bekannt für seine schlammigen Rennen, seine Redneck-Fans – ungebildete Südstaatler also – und last but not least für seine exzessiven Saufgelage, auf den Rängen und in den VIP-Logen gleichermaßen, von wo aus Thompson, zusammen mit seinem Pressezeichner Ralph Steadman, alles im Blick hat.

THOMPSON ZITAT

Im Gegensatz zu den anderen in der Pressekabine juckte es uns nicht im geringsten, was auf der Rennstrecke passieren würde. Wir waren gekommen, um die wirklichen Biester in Aktion zu sehen. Ich wies auf die gigantische Grasfläche, die von der Rennbahn umschlossen war. „Das alles da, wird von einer riesigen Menschenmenge angefüllt sein; fünfzigtausend oder so, und die meisten von ihnen sturzbetrunken. Eine fantastische Szenerie – Tausende von Leuten, die in Ohnmacht fallen, schreien und heulen, kopulieren, sich gegenseitig niedertrampeln und mit zerbrochenen Whiskeyflaschen angreifen. Wir müssen da auf jeden Fall mitmischen!“

(Thompson 2007, 30f.)

Es kommt wie es kommen muss. Thompson – so sehr Teil seiner eigenen Story – ertrinkt selbst im Suff, statt zu recherchieren. Am Ende verzetteln sich er und Steadman sogar fast in diverse Schlägereien.

TIPPEN

Der Legende nach sitzt Thompson nach dem Rennen, am Abend vor Redaktionsschluss, verkatert in der Badewanne seines Hotels und kritzelt verzweifelt die wenigen Erinnerungsfetzen, in sein Notizbuch. Viel ist das nicht.

THOMPSON ZITAT

Als ich den Botenjungen die erste gegeben hatte, dacht ich das Telefon würde jede Minute läuten und jemand, der das Ding im New Yorker Büro zu redigieren hatte, würde einen Sturzbach von Beschimpfungen über mich loslassen.

(Thompson 2007, 12.)

MUSIK

Statt Wut und Empörung aber gibt es – ähnlich wie bei Wolfe – pure Begeisterung. Sein Redakteur Warren Hinckle ist aus dem Häuschen.

HINCKLE ZITAT

Ich bin glücklich wie zwölf junge Hunde, das Zeug ist phantastisch! Ich will mehr Seiten, Hunter!

(Paraphrasiert nach Thompson, 2007, 12.)

Und in der Tat. Das was Thompson da geschrieben hatte war RADIKAL anders.

Thompson ist mehr als der teilnehmende Beobachter in einer Geschichte. Thompson selbst ist die Geschichte. Er ist die Hauptfigur eines fast schon satirischen Rollenspiels, eines absurden Theaters, das er selbst inszeniert. Das was Thompson da machte das war nicht einfach New Journalism.

Das war Gonzo!

MUSIK

Thompson ist mehr als der teilnehmende Beobachter in einer Geschichte. Thompson selbst ist die Geschichte. Er ist die Hauptfigur eines fast schon satirischen Rollenspiels, eines absurden Theaters, das er selbst inszeniert.

Woher der Name „Gonzo“ kommt, ist bis heute nicht ganz geklärt. Eine Theorie: Die irischen Migranten in New York nannten denjenigen Gonzo, der am Ende eines Saufgelages als letzter stehen blieb. Einfach „Gonzo“ eben.

OT BLEICHER (aus unserem Telefoninterview)

Die Realität, die Tom Wolfe einfordert, die lebt er. Also er hat immer den Anspruch, wirklich zu

leben, über was er schreibt. Ich glaube, er hält viel für wahr, was gar nicht mehr so wahr ist. Drogen und Alkohol erhöhen ja die Flexibilität der Realitätswahrnehmung.

MUSIK

MOTOR

1971 erscheint Thompsons Buch „Fear and Loathing in Las Vegas“, „Angst und Schrecken in Las Vegas“ – es ist *das* Gonzo-Buch schlechthin!

Thompson erzählt darin die Geschichte eines Roadtrips im Delirium. Mit seinem sogenannten „Anwalt“, dem Schriftsteller Oscar Zeta Acosta (im Buch nur Dr. Gonzo genannt), bricht er in einem roten Kabrio auf, von Los Angeles nach Las Vegas. Dort soll er für ein Magazin über ein Wüsten-Motorradrennen berichten, das „Mint 400“.

Doch die Reise gerät schon zu Beginn außer Kontrolle.

FILMAUSSCHNITT (aus dem Spielfilm „Fear and Loathing in Las Vegas“ von 1998)

THOMPSON ZITAT

Wir waren irgendwo bei Barstow am Rande der Wüste, als die Drogen zu wirken begannen. Ich weiß noch, das ich so was sagte wie: „Mir hebt sich die Schädeldecke, vielleicht solltest du fahren...“ Und plötzlich war ein schreckliches Getöse um uns herum und der Himmel war voller Viecher, die aussahen wie riesige Fledermäuse, und sie alle stürzten herab auf uns, kreisend wie ein Kamikaze-Angriff auf den Wagen, der mit hundert Meilen Geschwindigkeit und heruntergelassenem Verdeck nach Las Vegas fuhr. Und eine Stimme schrie: „Heiliger Jesus! Was sind das für gottverdammte Biester!“

(Thompson 1977, 11.)

MUSIK

Von einer LSD-Paranoia zur nächsten, von einem verwüsteten Hotelzimmer zum anderen, das Rennen über das er eigentlich berichten sollte ist schon bald kaum mehr als eine Fußnote.

THOMPSON ZITAT

Was machten wir hier draußen? Welche Bedeutung hatte dieser Trip? Stand für mich tatsächlich ein großes rotes Cabrio da draußen auf der Straße? Taumelte ich durch Streppenhaus des Mint Hotels

in irgendeinem Drogenwahn oder war ich wirklich hierher nach Las Vegas gekommen, um an einer Geschichte zu arbeiten?

(Thompson 1977, 86.)

Thompson verliert sich, ständig berauscht von den halluzinogenen Drogen, die die Hippies einst nutzten, um ihr Bewusstsein zu erweitern und zu sich selbst zu finden.

Er blickt stattdessen in den Abgrund seiner Selbst und in den Abgrund des Amerikanischen Kapitalismus. Er schaut zurück auf die letzten Jahre, auf die Hippie-Bewegung und ihr langsames Ende. Das Ende eines Traums von Freiheit, Wandel und Liebe.

WELLENRAUSCHEN

THOMPSON ZITAT

Funken schlagen konnte man überall. Und es herrschte dieses fantastische universale Gefühl, alles, was wir taten, sei richtig... kein Zweifel, wir würden gewinnen....

Und das, glaube ich, war der Haken – dieses Gefühl, der Sieg über die Mächte des Alten und Bösen sei unausweichlich. (...) Hinter uns stand die Naturgewalt; wir ritten auf dem Kamm einer wunderschönen Welle...

Und jetzt, keine fünf Jahre später, kannst du auf einem steilen Hügel in Las Vegas klettern und nach Westen blicken, und mit dem richtigen Blick kannst du die Hochwassermarkierung sehen – die Stelle, so sich die Welle schließlich brach und zurückrollte.

(Thompson 2007, 58.)

MUSIK

Hunter S. Thompson, der Outlaw, der Waffennarr, der wahnsinniger Drogenfreak ist im Herzen ein Sozialromantiker und hochpolitisch.

In seinen absurden Trips verarbeitet Thompson immer auch gesellschaftlich relevante Themen. Sein recht eigenwilliges journalistisches Selbstverständnis bringt er in der Überschrift eines Artikels auf den Punkt.

THOMPSON ZITAT

Wenn die Verhältnisse irre werden, werden die Irren zu Profis.

(Thompson 2006.)

Thompson meldet sich zu politischen Themen öffentlich zu Wort.

THOMPSON-REDE (aus dem Dokumentarfilm „Gonzo - The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson“ von 2018)

OT THOMPSON

Die Marihuana-Gesetze sind mit ein Grund für Abneigung und fehlenden Respekt, über den Polizisten im ganzen Land klagen. Da wird eine ganze Generation junger Menschen kriminalisiert und die wissen, das Gesetz ist lächerlich und sie bekommen nur Schwachsinn zu hören wie: es macht dich verrückt, es macht dein Hirn weich und deine Füße fallen ab davon! Selbst die Polizisten wissen, dass das ein schwachsinniges Gesetz ist. Es ist Zeit, dass wir diese Kluft irgendwie überwinden, mit einer realistischen Strafverfolgung, oder... Es wird keinen Zusammenhalt mehr in diesem Land geben, dann steuern wir auf die Revolution zu...

NIXON-REDE

Und auch sein Lieblingsfeind, der verhasste US-Präsident Richard Nixon bekommt in Thompsons Artikeln regelmäßig sein Fett weg.

THOMPSON ZITAT

Manche Leute werden sagen, dass Wörter wie Abschaum und durch und durch korrupt im objektiven Journalismus fehl am Platz sind – was durchaus stimmt. Aber diese Leute lassen etwas sehr Wesentliches außer Acht: Es waren die immanenten Schwachpunkte des Objektivitätsdogmas und seiner Regeln, welche überhaupt erst ermöglichten, dass Nixon sich wie eine Schlange ins Weiße Haus winden konnte.

Auf dem Papier machte er einen so guten Eindruck, dass man ihn fast unbesehen hätte Wählen können. Er wirkte so uramerikanisch wie Horation Alger, dass es ihm gelang, durch die Maschen des objektiven Journalismus zu schlüpfen. Man musste zur Subjektivität wechseln, um Nixon klar zu erkennen, und dann war der Schock äußerst schmerzhaft.

(Thompson 2007, 567.)

MUSIK

Und doch. Der politische Chronist Thompson steht immer im Schatten seines Image als

Drogenfreak und Exzentriker. Sein berühmtestes Werk wird immer Fear und Loathing in Las Vegas bleiben, ein Kult schon zu seinen Lebzeiten. 1998 verfilmt mit Johnny Depp. Das Kultbuch wird zum Kultfilm.

MUSIK

Auch wenn Thompson meist auf seine Exzesse reduziert wird, sein Schaffen hat den Journalismus nachhaltig geprägt. Gonzo wurde zum Sehnsuchtsort und zur Inspirationsquelle unzähliger Journalisten.

Es ist 2005, Thompson ist 67, da verfasst der König des Gonzo auf seiner Ranch in Coldwater, Colorado, einen Abschiedsbrief.

SCHUSS

Der Schauspieler Johnny Depp, ein enger Freund Thompsons, erfüllt seinen letzten Willen und schießt seine Asche in einer Rakete ins All.

VIDEOAUSSCHNITT

Thompson geht, wie er gekommen ist. Mit einem Knall, unter den Jubelschreien seiner Fans und dem ratlosen Kopfschütteln vieler gutbürgerlicher Amerikaner vor ihren Bildschirmen.

KAPITEL 3: Das Magazin „TEMPO“

MUSIK

Es ist 1989. Die Berliner Mauer fällt. Deutschland grenzenlos, Deutschland in Aufbruchsstimmung. Punk's dead – die Popmusik regiert die Charts. Währenddessen experimentiert die junge Avantgarde mit Grunge und Acid House.

MUSIK

Überall werden neue Wege gesucht und neue Revolutionen geplant. Auch im Journalismus.

Es ist 1989. New Journalism und Gonzo schaffen es endgültig über den Atlantik. Zwei Jahrzehnte nach Wolfe und Thompson, aber immerhin.

Das österreichischen Magazin TEMPO druckt in Wien seine Erstaussgabe. TEMPO setzt voll auf Provokation, druckt Hochglanz-Fashion-Fotostrecken neben Reportagen aus Kriegsregionen. Unterhaltung und Skurriles, Seite an Seite mit politischem, gesellschaftskritischem Journalismus. Schnell wird das Lifestyle-Magazin zum zu einem brodelnden Sammelbecken für schreibende Rebellen aller Couleur – ganz im Geiste der Amerikanischen Vorbilder.

TEMPO-Reporter Tom Kummer sperrt sich für einen Selbstversuch eine Woche lang in einem dunkeln Keller ein.

TÜR FÄLLT ZU

In einer anderen Reportage lässt sich eine TEMPO-Reporterin zur Sex-Domina ausbilden.

PEITSCHEN

Und Star-Reporter Christian Kracht experimentiert für TEMPO in einem kleinen Dorf in Pakistan mit Kalaschnikow und Handgranaten.

MASCHINENGEWEHR

TEMPOS Motto: Subjektiver Journalismus ohne Konventionen. Eine Kriegserklärung an den klassischen Nachrichtenjournalismus, wie sich TEMPO-Gründer Markus Peichl erinnert.

OT PEICHL (aus dem Dokumentarfilm „Bad Boy Kummer“ von 2010)

Man will sowas wie eine Art Kulturkampf, natürlich viel zu hoch gegriffen das Wort. Aber auf eine Art und Weise hat das damals im Journalismus stattgefunden. Aber da war ganz entscheidend und wichtig aus meiner Sicht, dass man gesagt hat, ok klar, diese verlogene falsch verstandene Objektivitätshörigkeit und -gläubigkeit (...), dass man den durch etwas Ehrlicheres ersetzen muss. Und dieses Ehrlichere war für uns subjektiver Journalismus.

MUSIK

Am Anfang wird TEMPO von den etablierten Medien nur belächelt. Als unseriöser Spaßjournalismus abgetan. Doch im Laufe der 90er ändert sich das. Der TEMPO-Journalismus kommt bei den Menschen an und schlägt Wellen. Die einstigen Außenseiter treiben bald die ganze Medienlandschaft vor sich her. Auch die großen Skeptiker von „Stern“, „der Spiegel“ & Co, können TEMPOs neuen Journalismus irgendwann nicht mehr ignorieren. Mit der Zeit landeten immer mehr ehemalige TEMPO-Autoren in den großen Redaktionen und Chefetagen.

Es ist 1999. TEMPO wird aus wirtschaftlichen Gründen eingestellt. TEMPOs Einfluss aber bleibt. An subjektivem, spannend geschriebenen Journalismus führt heute auch in großen Medienhäusern kaum mehr ein Weg vorbei. TEMPO hat es geschafft, die Medienlandschaft nachhaltig zu verändern. War Labor für bleibende Innovationen im Journalismus. Ja, die wilden TEMPO-Jahre hatten ihre Spuren hinterlassen.

Leider aber, das sollte sich bald zeigen, nicht nur gute...

KNALL

Anfang 2000 erschüttert ein Skandal die Medienwelt und offenbart die dunkle Seite des Neuen Literarischen Journalismus.

Im Auge des Sturms: der Schweizer und Ex-Tempo-Journalist, Tom Kummer.

FILMAUSSCHNITT (aus dem Dokumentarfilm „Bad Boy Kummer“ von 2010)

Ende der 90er war Kummer berühmt-berüchtigt für seine ungewöhnlich intimen und exklusiven Interviews mit Hollywoods Stars und Sternchen, die er für die Süddeutsche Zeitung schrieb. Bei Tom Kummer plaudern die Promis scheinbar aus dem Nähkästchen.

FILMAUSSCHNITT (aus dem Dokumentarfilm „Bad Boy Kummer“ von 2010)

Ein Auszug aus der TV-Dokumentation „Bad Boy Kummer“ von 2010.

Zu hören: ein nachgestelltes Kummer-Interview mit Regisseur Quentin Tarantino, im original Wortlaut. Tom Kummer spielt sich selbst.

TARANTINO-INTERVIEW (aus dem Dokumentarfilm „Bad Boy Kummer“ von 2010)

Für die Chefredakteure der SZ war Kummer ein Auflagengarant. Ein Star-Journalist mit direktem Draht zu den Stars der Musik- und Filmwelt. Doch es folgte ein böses Erwachen.

TAGESSCHAU-SPRECHER

MUSIK

Wie konnte das passieren? Die Verantwortlichen bei der Süddeutschen Zeitung kommen in Erklärungsnot. Auch Tom Kummer versucht sich zu rechtfertigen...

Was er da geliefert hat, nennt Kummer schlichtweg „Borderline-Journalismus“. Ein Journalismus, der nicht mehr zwischen Fakt und Fiktion unterscheidet. Und letztendlich die Realität sogar besser widerspiegeln als Fakten.

OT KUMMER (aus dem Dokumentarfilm „Bad Boy Kummer“ von 2010)

Ich finde das Spiel auch, zwischen Wahrheit und Fiktion, das finde ich spannend. Damit muss man sich auch konfrontieren. Es muss Bereiche im Journalismus geben, wo das möglich ist.

Kummers Ansatz ist höchst umstritten. Für viele ein letzter Versuch, seinen Ruf zu retten.

Journalismus und Fiktion, wie passt das zusammen? Wo endet die Wahrheit, wo beginnt Lüge?

OT BLEICHER (aus unserem Telefoninterview)

Es gibt da unterschiedliche Kulturen des New Journalism. In Amerika gibt es ganze Sammelbände, die „Fake“ oder „Fraud“ heißen, wo einfach deutlich gemacht wird: Achtung, das ist Literarischer Journalismus, das hat keinen Aahrheitsanspruch! In Deutschland hat man eher noch den Anspruch des traditionellen Journalismus und gerade bei den Fällen Relotius oder Kummer fehlte die Kennzeichnung.

Der Medienwissenschaftler Tobias Eberwein geht mit Kummer weitaus härter ins Gericht. Auch ein Journalismus, der mit literarischen Erzähltechniken arbeitet und mit Kreativität müsse im Kern auf Fakten beruhen. Alles andere ist Literatur. Er schreibt:

EBERWEIN ZITAT

Wie auch die damaligen Wortmeldungen verdeutlichen, hatte Kummer mit seinen bewussten Fälschungen eindeutig berufsethische Grundlagen missachtet, die im Journalismus unverhandelbar

sind. Insofern lässt sich sein Borderline-Konzept auch kaum mehr dem Literarischen Journalismus zuordnen – die Sinn Grenzen journalistischer Kommunikation hatte er durch die Verschleierung seiner Methoden längst hinter sich gelassen.

(Eberwein 2013, 125.)

MUSIK

Tom Kummer sollte nicht der einzige „Bad Boy“ des Journalismus bleiben. Wie brandaktuell das Problem auch heute noch ist, zeigt sich immer wieder. Zuletzt 2019.

TAGESSCHAU-SPRECHERIN

Claas Relotius, der gefeierte Geschichtenerzähler des „Spiegel“ wird als Scharlatan entlarvt. Seine mit Preisen überhäufted Reportagen, frei erfunden.

Wie umgehen mit Fakt und Fiktion?

Eine gute Erzählung ist immer auch eine künstlerische Rekonstruktion der Wahrheit. Da werden einzelne Aspekte pointiert. Andere weggelassen. Jeder Spannungsbogen, jedes Gedankenspiel, jede Metapher ist im Grunde eine kleine Fiktionalisierung. Eine Konstruktion, die meist erst beim Schreiben – im Kopf des Autors ihre Form annimmt.

Wo hört man da auf? Wo sind da die Grenzen?

Die Anhänger des neuen Journalismus müssen sich diese schwierige Frage immer und immer wieder stellen. Denn sonst könnte es auch hier irgendwann heißen: Die Revolution frisst ihre Kinder...

KAPITEL 4: Manuen Möglich und Hubtertus Koch

MUSIK

Wo stehen New Journalism und Gonzo heute? Nach der Zähmung durch die großen Medienhäuser,

nach all den Skandalen. Gibt es sie noch die jungen Wilden, die neue Wege gehen?

Die Antwort lautet JA!

Ihre Storys gibt es nicht mehr nur gedruckt in Magazinen oder Zeitungen, sondern auch im Fernsehen...und im Internet.

Einer der Pioniere auf diesem Feld ist Manuel Möglich. Inspiriert unter anderem von Videoreportagen des kanadischen Jugendmagazins VICE drehte er für den Spartensender ZDFneo die TV-Reportage-Reihe „Wild Germany“.

EINLEITUNG WILD GERMANY

In „Wild Germany“ führt Möglich als Reporter vor der Kamera durch das Geschehen. Der Zuschauer erlebt alles hautnah mit. Möglichs Gespräche mit Betroffenen, seine Reaktion auf was geschieht, seine Reaktionen, Kommentare und auch, wenn er bei der Recherche an seine Grenzen stößt.

FILMAUSSCHNITT (aus der TV-Reportagereihe „Wild Germany“, Episode: „Bugchasing“ von 2011)

Manuel Möglichs Reportagen sind authentisch und subjektiv.

OT MÖGLICH (aus unserem Telefoninterview)

Die Themen, mit denen ich mich befasse, die sind ja oft schon spezieller Natur, spielen am Rand der Gesellschaft und sind für viele Leute sehr weit weg von der eigenen Lebensrealität. (...) Dennoch hilft es, finde ich (...) wenn mich da jemand an die Hand nimmt und mir erzählt, was er oder sie da erlebt. (...) Ich finde es extrem hilfreich, wenn ich jemanden sehe, der (um ein extremes Beispiel zu nennen) in einem Krisengebiet ist, wo ich noch nie war, und mir nicht mal ausmalen kann, wie es da sein muss, der einfach ganz ehrlich erzählt, dass er Angst hat. (...) Wenn das glaubhaft passiert, (...) finde ich es total stark da eine persönliche Haltung mit reinzubringen, was überhaupt nicht heißt, dass man nicht bei den Fakten bleiben sollte.

MUSIK

Die Themen in „Wild Germany“ provozieren – wie schon einst Wolfe, Thompson und TEMPO
Es geht um Pädophile, Reichsbürger oder Bugchaser, Homosexuelle, die sich bewusst mit HIV infizieren. Das sind extreme Themen – aber auch gesellschaftlich relevante. Wie geht die Gesellschaft mit solchen Dingen um? Was sagen sie über den Zustand der Gesellschaft aus?

Um das zu beantworten, geht Möglich auch mal an seine Grenzen. Einfach nur zuschauen ist nicht. Auch wenn das heißt in Unterwäsche in einen Fetisch-Partykeller zu steigen...

FILMAUSSCHNITT (aus der TV-Reportagerihe „Wild Germany“, Episode: „Bugchasing“ von 2011)

MUSIK

Möglichs Einsatzbereitschaft trägt Früchte. In der jungen Zielgruppe ist „Wild Germany“ ein voller Erfolg. 2011 wird Möglich für den Deutschen Fernsehpreis nominiert, ein paar Jahre später bekommt er den Grimme Online Award.

OT MÖGLICH (aus unserem Telefoninterview)

Wenn ich jetzt mal auf die Zeitspanne von 10 Jahre zuückschaue, in denen ich das jetzt mache... Im Sinne von Reportagen, journalistischen Reportagen (...) hat sich einfach das Genre und das Verständnis dafür und die Akzeptanz maximal verändert. (...) Als Anfang 2011 die erste Staffel (von „Wild Germany“) rauskam, gab es sehr wohl ziemlich viel Kritik, dass das kein Journalismus sei, dass da viel zu viel „Ich“ und Meinung drin ist, dass das unsauber sei, bis hin zu „Da geht’s um die Person und nicht das Thema!“ usw.

Zur damaligen Zeit war das, glaube ich, im deutschsprachigen Raum mit eines der ersten Formate, die eben eine so starke Reporter-Figur hatten mit Meinung. Mittlerweile sieht das komplett anders aus. (...) Es gibt ja kaum eine Reportage, (...) wo nicht eine Reporterin oder ein Reporter die Geschichte erzählt, also es ist definitiv angekommen und es ist eine komplett andere Akzeptanz da.

MUSIK

Inspiziert vom Erfolg von „Wild Germany“ und anderer junger Formate im TV-Spartenprogramm

gründen ARD und ZDF 2016 schließlich „funk“, das junge, moderne Internetangebot der Öffentlich-rechtlichen. Auf Youtube, Instagram & CO machen hier junge Medienmacher unkonventionelle Formate, vom Satirevideoblog bis hin zur Reportage-Serie – jedes Experiment ist willkommen.

OT BLEICHER (aus unserem Telefoninterview)

Die Sachen, die auf „funk“ laufen, die eher experimentellen Reportagen (...) könnte man im weitesten Sinne als New Journalism sehen, weil es da immer um diese Einheit von Erleben und Darstellen geht. Gerade bei „funk“ findet sich da ein sehr breites Spektrum.

MUSIK

Einer, der besonders auffällt ist Hubertus Koch vom „funk“-Reportageformat „Y-Kollektiv“. Hubertus Koch, auch „Hubi“ genannt, ist Junge von Nebenan, der dir die Welt erklärt, beziehungsweise sie für dich erlebt...

FILMAUSSCHNITT (aus der „funk“-Reportagereihe „Y-Kollektiv“, Kanaltrailer von 2019)

Sein Markenzeichen. Er spricht wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Hubertus Koch provoziert. Über Politik redet er nicht mit Abgeordneten, sondern mit Leuten die auf der Straße wohnen

FILMAUSSCHNITT (aus der „funk“-Reportagereihe „Y-Kollektiv“, Episode über die Bundestagswahl 2017)

Und für eine Reportage über Alkoholismus macht Koch ganz im Gonzo-Style einen erbarmungslosen Selbsttest, Saufen bis zur Schmerzgrenze auf Mallorcas Ballermann, inklusive Kater. Fear and Loathing auf Mallorca!

FILMAUSSCHNITT (aus der „funk“-Reportagereihe „Y-Kollektiv“, Episode über Alkoholismus von 2017)

Er geniert sich auch nicht, mit einem Psychologen einen Suchttest zu machen. Der attestiert im prompt vor laufender Kamera ein Alkoholproblem.

FILMAUSSCHNITT (aus der „funk“-Reportagereihe „Y-Kollektiv“, Episode über Alkoholismus von 2017)

Das alles im Öffentlich-rechtlichen Internet. Was früher undenkbar gewesen wäre ist jetzt Programm. Die Kommentare unter seinen Videos sprechen Bände.

YT-KOMMENTARE (unter der „Y-Kollektiv“-Reportage über Alkoholismus von 2017.)

JAN B: Der Typ wird von GEZ Gebühren bezahlt um auf Malle zu saufen? Ehrenmann.

PHIREI: Beim Hubi sind meine Gebühren zumindest gut aufgehoben.

420rthur: Hubi ist mega sympathisch. Er ist halt nen Assi so wie du und ich.

MUSIK

Unsere Zeiten – sie ähneln durchaus den 60er Jahren von Wolfe, Thompson & CO. Auch wir erfahren zunehmende Orientierungslosigkeit. In Zeiten von Fake News, gefühlten Wahrheiten, Ängsten, in einer komplexer werdenden Welt, in der Fakten nicht mehr ausreichen, um alle Fragen zu beantworten

TRUMP-REDE

Gerade der Erfolg von Populisten und alternativen Fakten zeigt, Menschen möchten wieder abgeholt werden. Ein subjektiver, spannend erzählender Journalismus kann dazu beitragen, im besten Fall ohne die Wahrheit zu verdrehen. Ein Journalismus, der Konventionen bricht und provoziert, am Ende aber weitaus mehr ist als Sex, Drugs & Rock'n'Roll.

OUTRO

MUSIK

TITEL & CREDITS

Sex, Drugs & Journalismus.

New Journalism, Gonzo und Co - früher und heute.

Ein Feature von Philip Michael.

Sie hörten

In der Rolle von Tom Wolfe: Thorsten Pfänder

In der Rolle von Hunter S. Thompson: Christof Vogt

Es sprachen außerdem: Shaghayegh Jalali, Scherin Jned, Andre Rother, Alexander Rütten, Jana Kerima Stolzer und Michel Wulfgramm

Buch, Produktion und Schnitt: Philip Michael

Audio-Mastering: Alexander Rütten

Dortmund, September 2020.

Dieses Feature ist Teil einer praktischen Bachelorarbeit am Institut für Journalistik der Technischen Universität Dortmund.

RECHTEINFO

Die Ö-Töne von Joan Kristin Bleicher und Manuel Möglich stammen aus Telefoninterviews, die ich persönlich mit ihnen geführt und aufgezeichnet habe. Die Ö-Töne von Tom Wolfe stammen aus einem Interview mit Studs Terkel (siehe dazu im Quellenverzeichnis des Theorieteils: Studs Terkel Radio Archive 1965.)

Die Textzitate von Tom Wolfe und Hunter S. Thompson stammen aus diversen Werken der Autoren (siehe dazu die Verweise im Quellenverzeichnis des Theorieteils).

Die verwendeten Filmausschnitte stammen aus dem Dokumentarfilm „Bad Boy Kummer“ von 2010, aus dem Dokumentarfilm „Gonzo - The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson“ von 2018, aus dem Spielfilm „Fear and Loathing in Las Vegas“ von 1998, sowie aus der Reportagereihe „Wild Germany“ (Episode: „Bugchasing“ von 2011) und vom Reportageformat „Y-Kollektiv“ (Episoden: Alkohol – Besoffen am Ballermann, verkatert zur Suchtberatung“ von 2017, „Bundestagswahl 2017: Nicht noch ein Wahl-Film!“ von 2017 und aus dem Kanaltrailer von 2019).

Die Atmo-Töne und Sounds wurden entweder von mir selbst aufgenommen oder stammen aus der Creative-Commons-Datenbank „Freesound.org“.

Folgende Musiktitel wurden im Feature verwendet:

Ariel Fairchild – Neutral Talk (Intervox)

BB King – Hully Gully Twist

David Marsden – Hard Percussion Hit (Intervox)

David Marsden – Percussion Countdown (Intervox)

David Vallerey – Simple Perfection (Intervox)

Eric Kaye – Percussion and Bassline Groove (Intervox)

Eric Kaye – Sporadic Modern Percussion Groove (Intervox)

Felix Mannherz – Body Percussion (Intervox)

Jon Hansson Prod. D. Kaganiuk – Beat Percussion (Intervox)

Jungle Crew – Electric Dance

K. Ronaldo – Fake

Led Zeppelin – Black Dog

Madonna – Express Yourself

Mat Andasun – Beat Detective (Intervox)

Mat Andasun – Bouncing Claps (Intervox)

Mat Andasun – Percussion Discussion (Intervox)

Matthias Ruckdaeschel – Island Mystery-Percussion (Intervox)

Robert Reale – Dead Percussion (Intervox)

Robert Reale – Walkin' Talkin' (Intervox)

Robert Reale – Walkin' Talkin' Percussion (Intervox)

Robert Reale – Quickstorm (Intervox)

The Bad Plus – Seven Minute Mind

The Doors – Maggie M'Gill

The Prodigy – Girls

The Prodigy – Mindfields

The Rolling Stones – Jumpin' Jack Flash

The Strokes – Machu Pichu

Tigran Hamasyan – Levitation 21

Tigran Hamasyan – What The Waves Brought

**Eidesstattliche Versicherung
(Affidavit)**

Michael, Philip

Name, Vorname
(Last name, first name)

167824

Matrikelnr.
(Enrollment number)

Ich versichere hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit/Masterarbeit* mit dem folgenden Titel selbstständig und ohne unzulässige fremde Hilfe erbracht habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie wörtliche und sinngemäße Zitate kenntlich gemacht. Die Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen.

I declare in lieu of oath that I have completed the present Bachelor's/Master's* thesis with the following title independently and without any unauthorized assistance. I have not used any other sources or aids than the ones listed and have documented quotations and paraphrases as such. The thesis in its current or similar version has not been submitted to an auditing institution.

Titel der Bachelor-/Masterarbeit*:
(Title of the Bachelor's/ Master's*-thesis):

Sex, Drugs & Journalismus. New Journalism, Gonzo & Co - früher und heute.

*Nichtzutreffendes bitte streichen
(Please choose the appropriate)

Dortmund, 17.09.2020

Ort, Datum
(Place, date)



Unterschrift
(Signature)

Belehrung:

Wer vorsätzlich gegen eine die Täuschung über Prüfungsleistungen betreffende Regelung einer Hochschulprüfungsordnung verstößt, handelt ordnungswidrig. Die Ordnungswidrigkeit kann mit einer Geldbuße von bis zu 50.000,00 € geahndet werden. Zuständige Verwaltungsbehörde für die Verfolgung und Ahndung von Ordnungswidrigkeiten ist der Kanzler/die Kanzlerin der Technischen Universität Dortmund. Im Falle eines mehrfachen oder sonstigen schwerwiegenden Täuschungsversuches kann der Prüfling zudem exmatrikuliert werden. (§ 63 Abs. 5 Hochschulgesetz - HG -).

Die Abgabe einer falschen Versicherung an Eides statt wird mit Freiheitsstrafe bis zu 3 Jahren oder mit Geldstrafe bestraft.

Die Technische Universität Dortmund wird ggf. elektronische Vergleichswerkzeuge (wie z.B. die Software „turnitin“) zur Überprüfung von Ordnungswidrigkeiten in Prüfungsverfahren nutzen.

Die oben stehende Belehrung habe ich zur Kenntnis genommen:

Official notification:

Any person who intentionally breaches any regulation of university examination regulations relating to deception in examination performance is acting improperly. This offense can be punished with a fine of up to €50,000.00. The competent administrative authority for the pursuit and prosecution of offenses of this type is the chancellor of TU Dortmund University. In the case of multiple or other serious attempts at deception, the examinee can also be unenrolled, section 63, subsection 5 of the North Rhine-Westphalia Higher Education Act (*Hochschulgesetz*).


The submission of a false affidavit will be punished with a prison sentence of up to three years or a fine.

As may be necessary, TU Dortmund will make use of electronic plagiarism-prevention tools (e.g. the "turnitin" service) in order to monitor violations during the examination procedures.

I have taken note of the above official notification:**

Dortmund, 17.09.2020

Ort, Datum
(Place, date)



Unterschrift
(Signature)

**Please be aware that solely the German version of the affidavit ("Eidesstattliche Versicherung") for the Bachelor's/ Master's thesis is the official and legally binding version.