

Marco Meier La réalité surpasse la fiction

*Jürg Federspiel, Hugo Loetscher und Niklaus Meienberg als
Schweizer Vertreter des «New Journalism»*

Die Malaise ist offensichtlich und eigentlich unbestritten. Im gesamten Schreibwesen hierzulande, ob Journalismus oder Literatur, ist seit Jahren eine eigenartige Mühe festzustellen, mit Worten den Realitäten dieser Welt so richtig beizukommen. Im Lager der bürgerlichen Zeitungsmacher beschwört man weiterhin das Apriori der Wertfreiheit, meint mit dem ideologischen Seziermesser auch heute noch nach anglosächsischem Modell das Urteil vom reinen Faktum der Berichterstattung trennen zu können und zu müssen. Es sei also ein Geschriebenes entweder ein Bericht und damit wertfrei oder halt ein Kommentar, weil wertend. Damit die «dummen Leser» dann auch ja nicht eine Wertung als objektiven Sachverhalt nehmen, wird das subjektive Elabarat des Kommentars hübsch separiert in einem Kästchen und vielleicht in kursiver Schrift oder halbfett präsentiert. Man darf schon eine Meinung haben als Journalist, allerdings nur deklariert.

Verständlicherweise reagierten in den frühen siebziger Jahren an Kritik interessierte Kreise mit einer Schreibe auf die doppelte Vernunft bürgerlicher Berichterstattung, die sich immer und zuerst von einem formulierten inhaltlichen Engagement her verstand. Was als Reaktion auf das Enthaltensritual der vorherrschenden

den Presse einzig richtig war, entwickelte sich in der Folge allerdings sehr oft zu starr zu einer Art Thesenjournalismus, dem sich die Realität genauso glatt entzog wie dem bürgerlichen Ideal der Objektivität.

Und die Schriftsteller, die ja irgendwann auch schon über so etwas wie Wirklichkeit zu schreiben beanspruchten, verzweifelten vollends vor der Komplexität der modernen Welt und entdeckten mehrheitlich das beruhigende Säuseln der intimen Nabelschau. Schweizer Literatur kennzeichnet seit Mitte der siebziger Jahre bis heute eine narrative Lust an Introspektion und Selbstbespiegelung.

In vergleichbarer Agonie serbelte das amerikanische Schreibweisen in den frühen sechziger Jahren. Auf der einen Seite rasselte immer lauter und schneller die illusionslose Welt der «newsmonger», deren Schreibe sich im unerbittlichen Kampf um den besten «scoop» (Primeur) keine irgendwie narrative Flause leisten konnte. Dieser pragmatische Duktus eines Journalismus, der sich qualitativ nur mehr an Kriterien der Schnelligkeit und Sensation orientierte, begann die gesamte Domäne der sogenannten «non-fiction» zu prägen. Auf der anderen Seite oder besser über allem residierte ein nigermassen unbeweglich, aber nobel, die Welt der Literaturen. Die «novelists» (Romanschreiber) hegten und pflegten in edler Enthaltsamkeit gegenüber den Trivialitäten des gewöhnlichen Lebens ihren narrativen Garten der «fiction» als eine bessere Qualität des Schreibens. «Fiction» und «Non-fiction» gerieten in der Folge in ein Verhältnis des Oben und Unten zueinander. Entsprechend war das soziale Prestige von Journalisten und Schriftstellern. In diesem argwöhnischen publizistischen Ambiente der frühen sechziger Jahre siedelt der Journalist und Schriftsteller Tom Wolfe rückblickend die Geburtsstunde des «New Journalism» an. In seinem 1973 zusammen mit dem Kollegen E. W. Johnson publizierten Buch «The New Journalism» schreibt Tom Wolfe:

Noch in den fünfziger Jahren war die literarische Szene «strikte den Romanschreibern reserviert, Leuten, die Romane schrieben, und Leuten, die dem Roman den Hof machten. Da war kein Platz

für irgendeinen Journalisten, solange er hier als Möchtem-Ro-mancier oder schlicht Verehrer der grossen literarischen Welt auftrat. So etwas wie einen literarischen Journalisten, der für ganz ge-meine Magazine und Zeitungen schrieb, gab es gar nicht. Wenn ein Journalist literarischen Status anstrebte, dann tat er besser daran, gleich seinen Job bei der populären Presse an den Nagel zu hängen und zu versuchen, in die hohe Liga der Literaturen aufgenommen zu werden». Entweder – oder war also die Logik.

Den grossen Sprung schafften natürlich nur ganz wenige. So schnell ist man kein Jones, Styron, Baldwin oder Mailer. Trotzdem – zuhauf gab es gegen Ende der fünfziger Jahre in den USA junge Universitätsabgänger, die sich in den Kopf gesetzt hatten «to become a novelist». Oder zumindest «a writer».

Tom Wolfe selbst zählt sich zu jenen Intellektuellen, die sich schlicht und einfach, aber radikal vorgenommen hatten, jetzt endlich «die reale Welt zu packen». Und über sie zu schreiben. 1957 machte er sein Doktorat und begann dann gleich für Zeitungen zu arbeiten. Allerdings im vornehmen Bewusstsein, hier nur schnell Station zu machen. Denn man war schliesslich für Höheres geboren. Aus diesem Impetus ist Tom Wolfes berühmte Metapher für den «New Journalism» entstanden: «Man betrachtete die Zeitungen als ein Motel, in welches man auf seinem Weg zum grossen Triumph für eine Nacht eincheckt. – The final triumph was known as the Novel.»

Für manch einen Literaturnovizen war allerdings sehr lange Nacht, einige logieren noch heute im Motel. Nicht unbedingt erfolglos oder unglücklich. Im Gegenteil. Not hat die gestrandeten Akademiker erfinderisch gemacht. Der knallharte News-Journalismus hatte sie nie interessiert. Also nisteten sie sich im Bereich der kleinen Lokalreportage ein. Sie installierten sich als eine neue Generation von «feature writers». Und tatsächlich entwickelte sich die Gattung des Features zum Tummelfeld einer Art literarischer Journalisten. Schreiber wie Charles Portis, Jimmy Breslin, Dick Schaap, Gay Talese, Robert Lipsyte, Michael Mok, Tom Wolfe

und andere mehr machten sich bald einen Namen im «feature game», welches für jede Zeitung gegen Ende der sechziger Jahre genauso Bedeutung erlangte wie der Kampf um den täglichen Primetur im News-Bereich.

In allen Städten Amerikas, die über eine eigene Zeitung verfügten, strebten ambitionierte Schreiber fortan nach dem Titel «Best Feature Writer in Town». Dabei war das Feature vorerst noch weit davon entfernt, eine präzise journalistische Form zu bezeichnen. Es war vielmehr der diffuse Gegenpart zum harten News. Erst die «New Journalists» machten dasselbe zum narrativen Kleinod jeder Zeitung und strapazierten es bis hin zur «grossen Reportage», wie sie in den siebziger Jahren als eigentliche Spezialität amerikanischer Zeitschriften und Wochenendmagazine berühmt wurde. Als Schreiber setzten sich die «Neuen Journalisten» jedoch zwischen alle Stühle, wurden lange Zeit als Bastarde bezeichnet, waren den Newsmachern als Journalisten zu literarisch, den Literaten suspekt, weil sie sich mit den trivialen Sensationen des Alltags abmühten. Und eigentlich wusste jeder, dass die rührenden Schreiber von Features irgendwann «The Novel» im Sinn hatten.

Dass über «Non fiction» als künstlerische Form um 1965 herum in literarischen Kreisen überhaupt geredet wurde, wertet Tom Wolfe jedoch bereits als Erfolg. Wirkliche Anerkennung erlangten die «Parajournalisten» aber erst ein Jahr später. Erstmals versuchte sich nämlich ein veritabler Romanschreiber in der neuen publizistischen Sparte. Kein geringerer als Truman Capote wagte 1966 die heikle Grenzüberschreitung. In der Zeitschrift «The New Yorker» schrieb Capote unter dem Titel «In Cold Blood» eine Reportage über das Schicksal einer Farmerfamilie von Kansas. Allein schon die Tatsache, dass sich ein hoher Herr der Literatur auf das Niveau journalistischer Arbeit herunterliess, wurde damals als Sensation gewertet. «Capote», so Tom Wolfe, «bezeichnete das natürlich selbst nicht als Journalismus. Weit davon entfernt; er sagte vielmehr, er habe ein neues literarisches Genre erfunden, «the nonfiction novel.» Wie auch immer – der «New Journalism» war damit

offiziell zum literarischen Thema geworden. Capote's Reportage erschien später in Buchform und war ein gigantischer Erfolg.

Das Beispiel machte Schule. 1968 erschien im «Harper's Magazine» Norman Mailers berühmte Reportage über eine Anti-Kriegs-Demonstration «The Steps of the Pentagon». Und in der Zwischenzeit machten zahlreiche neue «Parajournalisten» mit ihren Stories in «Esquire», «New Yorker», «Playboy» und insbesondere auch in der Sonntagsbeilage der «Herald Tribune» Furore. Hunter S. Thomson, John Sack, James Mill, Rex Reed und Tom Wolfe waren die Namen, die für eine Art journalistischer Arbeit standen, welcher auf einmal auch die Literaturkritik schriftstellerische Qualität attestierte. Gegen Ende der sechziger Jahre war der «New Journalism» unter dem thematischen Rubrum «The Novel as History; History as the Novel» das Phänomen einer literarischen Realismusdebatte. Die leicht übertriebene, aber herrlich pikante Konklusion könnte also lauten: Der Journalismus holte die amerikanische Literatur aus dem trüben Schlund der Introspektion wieder auf den Boden der Realität. Oder die Fiction fand über die Non-Fiction wieder zu sich.

Warum nun also dieser Exkurs in die literarische Diskussion Amerikas von damals? Weil nämlich unserer Literatur seit Jahren ein vergleichbarer Kick der non-fiktiven Sorte zu gönnen wäre. Oder – eigentlich bin ich der Meinung, dass ein ähnlicher Prozess hierzulande seit fünf bis zehn Jahren tatsächlich im Gang ist. Bloss wollen solches weder die Bastionenhüter der Journalaille noch jene der hohen Literatur so richtig registrieren. Ginge schliesslich ans Lebendige, versteht sich. Ich behaupte, wir haben in der Schweiz einen herausragenden «neuen Journalismus», der sehr wohl geeignet wäre, unserer Schriftstellerei literarisch wieder auf die Beine zu helfen. Was not tâte.

Die virtuosesten Vertreter eines «Neuen Journalismus» schweizerischer Prägung sind Jürg Federspiel, Hugo Loetscher und Niklaus Meienberg. Es soll damit nicht unterstellt werden, die drei Schriftsteller hätten sonderlich viel Gemeinsamkeiten, sie pflegten

einen ähnlichen Stil, würden vergleichbar arbeiten oder wären thematisch verwandt. Jedoch auf dem Hintergrund des einleitend zitierten Malaise im hiesigen Schreibwesen erfüllen sie alle gleicherweise als agile Grenzgänger zwischen Literatur und Journalismus die Aufgabe einer innovativen Provokation der erstarrten Fronten. Es geht von ihrem Schaffen seit über zehn Jahren sowohl für den Journalismus als auch für die Schweizer Literatur eine einmalige und wohlthuende Irritation aus. Das ist die entscheidende Parallele zum amerikanischen «New Journalism».

«Ich zweifle daran, dass die grossen Asse je mit der leisesten Absicht im Journalismus arbeiteten, eben einen «neuen» Journalismus, einen «höheren» Journalismus oder auch nur eine leicht veränderte Variante zu entwickeln.» So schreibt Tom Wolfe über die Begründer des «New Journalism» und meint damit auch sich selbst. Man wusste «nicht – während es geschah – was am Entstehen war. Doch die Idee war klar: «Entering the peoples mind», mit allen verfügbaren Mitteln der Recherche und Schreibkunst».

Meienberg hat anfangs der siebziger Jahre erstmals von seinem damaligen Kollegen Peter Studer die Bezeichnung «New Journalism» gehört. Die journalistische Arbeit Meienbergs scheint den Verantwortlichen des «Tages-Anzeigers» schon damals nicht immer geheimer gewesen zu sein. Er erinnert sich: «Studer sagte, das sei eigentlich «New Journalism», was ich da mache. Die Frage war, ob denn überhaupt noch tolerabel sei, was ich schrieb, ob das noch Journalismus sei oder eher Agitation, plakatives Bekennertum. Um mich quasi fassbar zu machen, mir ein Etikett zu verpassen, hatte Studer dann gesagt, ich sei ein Vertreter des «New Journalism». Und er glaubte auch, ich würde mich an amerikanischen Vorbildern orientieren. Das muss 1975 gewesen sein. Da hatte ich von Leuten wie Tom Wolfe noch nichts gelesen, nichts gewusst.» Er sehe sich eher in deutscher, auch schweizerischer Tradition. Und eigentlich würden ihn so Etikettierungen nicht interessieren, habe er Studer geantwortet. Damals.

Mittlerweile hat auch Niklaus Meienberg den einen oder ande-

ren Tom Wolfe gelesen. «The Right Stuff» zum Beispiel. «Ein sehr guter Text», so Meienberg. Er bezweifelt allerdings, ob diese Art Journalismus in so provinzieller Enge wie der Schweiz überhaupt möglich ist. Irgendwie bedinge diese Art von Zugriff auch eine entsprechende Dimension der Wirklichkeit. Das funktioniere wohl nur mit Themen wie der Raumfahrt («The Right Stuff»), der internationalen Drogenszene oder etwa der High-Society New Yorks («Radical Chic & Mau-Mauing the Flak Catchers»), erforder zudem auch die grosse Verbreitung. Es entstehe nämlich das entscheidende dramatische Element des «New Journalism» dadurch, dass sich der kleine, hilflose Reporter radikal dem zu beschreibenden gigantischen Phänomen auslieferete.

Ohne Zweifel ist ein wesentlicher Bezugspunkt zwischen gewissen Texten Meienbergs und den Reportagen der klassischen Vertreter des «New Journalism» der vergleichbare Umgang mit der Fiktion, also die Freizügigkeit, Elemente in seinen Beschreibungen narrativ zu überdrehen. Verständlich also, dass unsere sich noch immer am anglosächsischen Wertfreiheitsideal des letzten Jahrhunderts orientierenden bürgerlichen Pressebeamten mit Fiktion in ihrem Verlautbarungsjournalismus gar nichts anzufangen wissen.

Es mag absurd tönen: Den wahren Realisten unter den Schreibern erkennt man an seinem Umgang mit der Fiktion. Nach dem Duden meint Fiktion etwas Erdachtes, eine Annahme. Eine solche kann richtig oder falsch sein. Das ist das Problem. Über das Verhältnis von Wirklichkeit und Einbildungskraft, von Realität und Fiktion hat sich Niklaus Meienberg im Oktober 1983 in der «WochenZeitung» geäussert. «Werkstattbesuch bei zwei hiesigen Subrealisten» war eine notwendige Kritik von Thomas Koerfers Film «Glut» und Otto F. Walters Buch «Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht»: «Bei Walter & Koerfer habe ich das Gefühl (Gewissheit!), dass die Fiktion eine neue Wirklichkeit ist, nie, weil ihre Fiktionen der Wirklichkeit nicht zuerst aufs Maul geschaut und sie erst dann überhöht haben, sondern willkürlich ins Blaue

hinaus funktioniert sind. Es sind mühsame Konstrukte, die jeder Wahrscheinlichkeit entbehren, zurückgeblieben hinter der Realität, subrealistisch statt, wie vermutlich angestrebt, mit einem Hauch von Sur-Realismus belebt.» Meienbergs Text in der *woz* hatte damals eine hübsch polemische und veritable Realismusbatte provoziert, vitales Zeichen dafür, dass er einen hochsensiblen Nerv der literarischen Diskussion getroffen hatte.

Wie also geht Meienberg mit der Fiktion um? Halsbrecherisch auf jeden Fall. Er fiktioniert aber nie ins Blaue hinaus, sondern immer ins Schwarze hinein.

Fiktion macht für ihn nur Sinn, wenn sie nicht, wie so oft, phantastisch von der Wirklichkeit ablenkt, sondern im Gegenteil noch schonungsloser darauf verweist. Im Zerrspiegel werden Grimassen erst wirklich ungeheuer. Meienberg sagt: «Es wird für den unbefangenen Leser fiktiv, wenn man das Realitätsprinzip auf die Spitze treibt, etwas minutiös, quasi im Zeitlupentempo und – filmisch gesprochen – mit «close up» registriert, also mit der «Kamera» ganz nah rangeht und lange drauf bleibt. Für Momente holt man den zu beschreibenden Gegenstand also wie mit Zoom aus seinem Umfeld heraus, um ihn fassbar zu machen. Dadurch entdeckt der Leser oder der Filmbetrachter plötzlich eine neue Wirklichkeit, die ihm vielleicht tatsächlich fiktiv vorkommt, weil sie fast schon über-, d. h. hyperrealistisch präsentiert wird. Durch Hyperrealismus wird die Illusion der Fiktion erzeugt.» Als Beispiel dieser Art hyperrealistisch wirkender Beschreibung erwähnt Niklaus Meienberg eine Passage aus seiner Reportage über den Papstbesuch (1984), welche später im Buch «Der wissenschaftliche Spazierstock» mit dem Untertitel «Eine übernatürliche Reportage oder noch ein Beitrag zur Realismusbatte» bedacht wurde. Meienberg schildert die diversen Begrüssungsrituale des Papstes – verschieden je nach Spezies und Alter der zu Begrüssenden:

«Von seiner Hand reichte er den Schüttelnden, wie man in Fribourg gut beobachten konnte, zwecks Schonung nur den vordersten Teil, etwa einen Drittel, also die beiden ersten

vier Fingerglieder der rechten Hand, während er nicht selten mit dem Handballen seiner linken Hand etwas väterlich über den Handrücken seines Händeschlagpartners fährt. Kinder streichelt er sowohl übers Haar wie auch direkt am Gesicht, dieses meist von oben nach unten. Küsse werden auf dem Haar der kleinen Gläubigen angebracht, manchmal auch auf Stirn und Wangen (immer tonlos). Von den Männern haben nur die Kleriker Anrecht auf den Bruderkuss... Die Frauen werden, in kussmässiger Hinsicht, wie Kinder behandelt, ein väterlicher Schmatzer auf die Stirn, ein schnelles Übers-Haar-Streicheln.»

Tatsächlich wird dieses Begrüssungszeremoniell, wie es in keiner anderen Reportage über den damaligen Besuch des Papstes in der Schweiz auch nur annähernd so ausführlich und akribisch beschrieben wurde, zur perfekten Metapher für die total absurde und anachronistische Beziehung des Pontifex zum gemeinen Volk und insbesondere zur Frau. Kritiker Meienbergs nennen solche Beschreibungen «tendenziös». Eigentlich eine höchst treffliche Zeichnung. Einzelne Aspekte einer Schilderung machen umfassende Tendenzen sichtbar. Hier wird der Meienbergsche Zugriff auf die Realität auf Anhieb radikal wertend, selektiv und also politisch. Das ist auf Redaktionen eher ungeliebt. Diese Methode des Reportierens ist also nicht wirklich fiktional, sondern wirkt bloss durch die Art des Sehens übernatürlich. Das Spiel mit der Fiktion treibt Meienberg in der gleichen Reportage noch bunter, wo er eine Visite des Papstes beim Kastratenchor schildert:

«Kastraten sind eine alte römisch-päpstliche Spezialität. Die Päpste hatten jahrhundertlang etliche von den sangeswilligen, singbegabten Untertanen noch vor dem Stimmbruch kastrieren lassen, damit sie ihre schönen Sopranstimmen das ganze Leben lang behalten konnten; und in Fribourg, dem päpstlich gesinnten, hat sich dieser Brauch insofern erhalten, als jedes Jahr, seit dem Attentat auf den Papst, eine Anzahl von besonders idealistisch gesinnten Vätern ihre Söhne ver-

schneiden lassen, um dem Papst ihre spezielle Wertschätzung auszudrücken.»

Einigermassen aufgeklärte Leser werden dieser Stelle kaum aufsitzen. Aber sie werden stutzen, für Sekunden verunsichert sein, vielleicht einen Gedanken an den wenig zeitgemässen Stil des päpstlichen Auftritts verschwenden. Das wäre schon viel. Die Kastrationsgeschichte war nicht ohne Folgen. Aufgebrachte Katholiken aus Fribourg forderten Meienberg brieflich in der Folge auf, seine «Beweise auf den Tisch zu legen und zu belegen, dass die Hoden tatsächlich abgeschnitten wurden». Obwohl sich offensichtlich einige Leser durch die Passage verschaukeln liessen, hält Meienberg auch die Art fiktiver Verfremdung für legitim, denn hier werde eben nicht irgend etwas mühsam konstruiert, was jeder Wahrscheinlichkeit entbehre. «Für mich war dieser Papstbesuch so ungläublich», sagt Meienberg, «schaut man nur schon das Pensum an, das dieser Papst zeitlich hereinschleppen musste und dann die Massenbehandlung, der Umgang mit den Frauen. Vor 5000 Frauen grüsste dieser Papst mit «liebe Brüder» – das ist schlicht ungläublich.» Das eigentlich Fiktive, meint Meienberg, sei der Besuch des Papstes an sich, sein ganzer Auftritt, gewesen. «Da bedeutet doch diese fiktive Anekdote bloss eine harmlose Überhöhung einer Absurdität, die im Faktum selbst steckt», so Meienberg. Zudem ist die Kastrationsgeschichte mehr als bloss Fiktion vom Inhalt her, denn sie belegt durchaus eine historische Tatsache. Das Fiktive besteht hier nur in der Aktualisierung durch Meienberg. Und die Leser werden dadurch in kritische Distanz zum beschriebenen realen Faktum versetzt.

Explizit verweist Meienberg in seinem erwähnten Beitrag zur «Realismusdebatte» auf Jürg Federspiels Umgang mit der Fiktion. Während Meienbergs «Fiction Game» immer aus der Intention lebt, ein chronistisch-journalistisch festgemachtes Faktum durch einen subtilen fiktiven Dreh noch besser offenzulegen (NM spricht dabei oft von «Faction»), kann bei Federspiel auch das noch so unscheinbare reale Ereignis Ausgangspunkt einer fast grenzen-

losen fiktiv-literarischen Vision sein. Meienberg dazu im zitierten woz-Artikel: «In seiner Ballade von der typhoiden Mary steckt, nach Aussagen des Autors, etwa 3 % Dokumentarisches, der Rest ist «erfunden» oder gefunden. Wo? In zeitgenössischen Berichten über New York und Amerika. Federspiel hat so lange in Bibliotheken gearbeitet, bis er sich eine genaue Vorstellung vom realen New York machen konnte, wo dann seine Mary völlig sur-reale Dinge unternimmt, die wirklicher sind als die Wirklichkeit, jedenfalls mögliche Sachen, die mit logischer Phantasie aus den Umständen entwickelt werden, und so denkt der Leser denn auch nie: das ist abstrus, sondern: that's it, genauso werden die Herrschaften eben von einer Küchenmamsell vergiftet.»

Federspiel selbst hat keine Lust, sich theoretisch mit der Frage abzumühen, ob nun seine Schreibart etwas mit «New Journalism» zu tun habe. Er meint, der «New Journalism» sei doch eine alte Geschichte und also kaum von aktueller Bedeutung. Da bin ich anderer Meinung. Denn einerseits kann etwas in den USA zwar an Bedeutung eingebüsst haben, aber bei uns, bedingt durch die transatlantische Verzögerung, noch längst von Interesse sein. Und andererseits hat letzten Herbst das Erscheinen des neuesten Buches von Tom Wolfe die literarische Diskussion um den «New Journalism» wieder heftig aufflackern lassen. «Tom Wolfe hat wieder zugeschlagen» betitelte im Oktober 1987 Chefredaktor Clay Felker sein Editorial im «Manhattan INC». Wolfe hatte endlich seine längst erwartete «Novel», seinen ersten Roman vorgelegt, einen Schinken von 656 Seiten – «The Bonfire of the Vanities».

Nach 25 Jahren journalistischer Publizistik hat sich Tom Wolfe mit seinem Roman jener Kritik ausgesetzt, die er bislang arrogant mit einem unablässigen Lamento über den fehlenden Realismus in der Fiction Amerikas angeführt hatte. Die Stunde der Wahrheit für den «New Journalism». Hat er der amerikanischen Literatur tatsächlich den Wirklichkeitsbezug wiedergegeben?

Die Diskussion darüber hält an. Bleiben wir bei Federspiel, der der Schweizer Literatur zweifellos einen markanten neorealisti-

schon Schub verpasst hat. Seine narrative Kunst scheint sich aus einem derart gigantischen Fundus konkreten, erlebten oder erlebten Anschauungsmaterials zu nähren, dass er einem eigentlich jedes auch noch so skurile Hirngespinnst als bare Münze andrehen kann. Nicht etwa, weil ihm daranläge, Fiktion als reale Gegebenheit zu verkaufen, sondern: weil er auch deklariert surreale Ereignisse mit dem Spürsinn eines Reporters so stimmig in der Logik des Realen weiter phantasiert, dass sie eben «wirklicher wirken als die Wirklichkeit». Fast schon ungeheuer wird diese Methode, wo sie psychische Vorgänge derart realisiert, dass sich in den Erzählungen die Protagonisten oft unmerklich ganz real durch äussere Umstände in Strukturen innerer Ereignisse verstricken. Innen und Aussen gehen ineinander über, weil Federspiel beiden Welten denselben realen Sinn verleiht. Vollends verwirrend, aber darum nicht minder überzeugend, wirkt Federspiel, wo quasi das psychische Alter ego als reale narrative Kunstfigur auftritt. «Paratuga kehrt zurück»:

«Paratuga, ich habe Ihnen erlaubt, hier zu sitzen, zu schweigen und meinewegen Rabattmarken einzukleben, ich habe Ihnen auch erlaubt, in der Küche ein Glas Wasser zu holen, damit Sie Ihre Zunge befeuchten können, doch ich habe Sie nicht gebeten mitzulesen.»

Unheimlich-zum Beispiel auch die Situation in einem Hotel in New York. Plötzlich klopft Paratuga an die Zimmertür des Ich-Erzählers, sagt diesem er könne nicht schlafen. Und bittet, leiser zu träumen(!). Federspiel erschliesst erzählerisch seine Welten nie bloss aus diesen selbst, kreist sie vielmehr auch von deren Gegen- und Umwelten her ein.

Auch als Reporter geht er einen vergleichbaren Weg. Quer zum damals vorherrschenden Typus der Kriegsberichterstattung sind Federspiels «Spaziergänge in Vietnam» (1972) nicht heroisch-spektakuläre Frontberichte, sondern leise Notizen vom zermürbenden Warten in Städten, Dörfern und Kommandoposten hinter der Linie. Die vergessene Realität des gewöhnlichen Alltags, der

sich abseits der grossen Achsen der Konfrontation um eine erträgliche Normalität müht, wird zur Sensation dieser Reportagen, zur Membrane, die jede Bewegung registriert.

«Der Kalender an der Wand stammt vom letzten Jahr, auch er ein Krüppel. Und viele Seelen in der Stadt sind vor Angst verkrüppelt; man spricht von Raketenangriffen auf Saigon; einer, der es wissen muss, er vertritt eine Firma der Schweizer Chemie, erzählt vom Verkauf von Tranquilizern: War der durchschnittliche Absatz von Pharmazeutika dieser Art bisher (in Zahlen) 750 000 Tabletten à 2 Milligramm und 700 000 à 5 Milligramm in drei Monaten, so wird die gleiche Menge nun in drei Wochen verkauft, nicht an Amerikaner, an Saigonesen. An welche Saigonesen? Allerhöchstens 2 Prozent der mehr als dreieinhalb Millionen Einwohner können sich solche Tabletten leisten ...»

Von Hugo Loetscher, dem dritten unserer «New Journalists», stammt folgende Textpassage:

«Meine Herren, man arbeitet nicht zufällig bei der Kanalisation und sicher nicht folgenlos. Als Inspektor der Abwässer lebt man davon, dass der Mensch kein reines Wesen ist. Diese Voraussetzung teilt sein Beruf mit anderen Tätigkeiten in unserer Gesellschaft. Doch muss er sich im klaren sein, dass es ehrbarer ist, davon zu leben, dass der Mensch krank oder sündhaft, straffällig oder beschädigt ist, als von den Abwässern zu leben. Man ist als Inspektor der Abwässer verdächtig. Sogar bis in die Kartothek des Sicherheitsdienstes hinein, wie sich herausstellte.»

Dieser Text ist dem Buch «Die Abwässer. Ein Gutachten» (1963) entnommen. Während Meinenberg vor allem Chronist ist, also primär «non-fiction» macht, Federspiel grundsätzlich mehr dem Erachten, also der «fiction» zugewandt ist, sind im Œuvre Loetschers diese zwei Welten von gleichwertiger Bedeutung. Loetscher ist von den drei Schreibern auch der einzige, der in der Arbeitsweise und im Genre ganz klar die Trennung zwischen Literatur und Journa-

lismus aufrechterhält, ja geradezu propagiert. Loetscher fordert die Trennung aus einer Art publizistischer Ethik heraus, wonach er für wichtig hält, dass der Schreiber belangbar sein soll für seine gemachten Aussagen. «Das ist doch eigentlich die Kehrseite eines modernen normativen Journalismus, welcher nicht mehr dem Prinzip der anglosächsischen Objektivität folgt», sagt Loetscher. Der Journalist werde also zum wertenden Subjekt, schreibt auch deklariert als solches und müsse darum für seine Wertungen behaftbar sein.

Es bestehe sonst sehr schnell die Gefahr, dass man journalistische Ungenauigkeiten mit dichterischer Freiheit rechtfertige. «Entscheidend ist», so Loetscher, «dass sowohl jedes Phänomen seine eigene Sprache erfordert, als auch jedes Genre einen je anderen Zugriff verlangt. Und das kann nur ein Schreiber leisten, der aus einer klaren, definierten Position heraus einen Stoff angeht». Eine arbeitsmethodische Trennung von Journalismus und Literatur bedeute für ihn allerdings nicht, dass diese zwei Sparten isoliert und ohne Einfluss aufeinander funktionierten. Oft recherchiere und verarbeite er eine Sache journalistisch. «Und irgendwann kann daraus auch ein literarischer Stoff werden.»

Zum Beispiel die oben zitierten «Abwässer». Über das Abwassersystem der Stadt Zürich hat sich Loetscher zweifellos aus journalistischer Neugier informiert. Den «Abwässerblick» hat er also recherchierend erst selbst erwerben müssen, bevor er ihn seiner literarischen Figur des Abwasserinspektors verleihen konnte.

Narrative Meisterschaft erzielt Loetscher, wo er triviale Tatsachen zu Chiffren macht, um damit phantastische Systeme einer Art Alltagssemiotik zu entwickeln. So etwa entfaltet sich das unspektakuläre Abwassersystem einer Stadt in der Erzählung «Die Abwässer» zu einer totalen Gegenwart, wird zum ungeschminkten Zeichen für alles Abfällige der smarten offiziellen Welt. Oder ein Beispiel aus dem Text «Über das Muff-Sein»:

«Die verbissenen Münder sind der Spiegel, der Tag für Tag unser Muff-Sein reflektiert. Ein oberflächlicher Beobachter

könnte meinen, die Leute seien übelgelaunt, weil sie an die Arbeit müssten. Aber das ist ein Irrtum. Schliesslich dürften wir das einzige Volk sein, das sich demokratisch in einer Abstimmung gegen die Verkürzung der Arbeitszeit ausspricht. Man kommt der Bedeutung der muffen Gesichter schon näher, wenn man in den öffentlichen Verkehrsmitteln als Kontrast die Fremdarbeiterinnen oder Fremdarbeiter herbeizieht, die auf dem Weg zur Arbeit sich schon in aller Frühe sorglos geben und gar lachen.»

Ein herrliches Stück literarischen Philosophierens, wie es Loetschers Werk auch kennzeichnet; der unscheinbare Gesichtsausdruck des Muff-Seins als Metapher für die Befindlichkeit eines ganzen Volkes.

Was nun kann Loetscher mit dem Begriff «New Journalism» anfangen? Er teilt die Auffassung, wonach sich der Beobachter nicht mehr einfach von der Beobachtung wegstreichen lässt. «Der Schreibende kommt zwangsläufig mit ins Spiel», sagt Loetscher, «seine konkrete Situation, Herkunft, sein Wissen und seine Emotionalität.» Was sich vor allem stilistisch äussere, indem jeder Schreiber seinen ganz bestimmten Stil pflege. Und dann komme die Persönlichkeit noch dadurch mit hinein, dass sie wertend an einen Stoff herangehe. Leider sei dieser Ansatz missverstanden worden, oft habe sich das schreibende Ich zu wichtig genommen, womit Beschreibungen häufig zu reinen Selbstbespiegelungen verkommen müssten. «Es entstand dadurch eine neue Unverbindlichkeit, die genauso hinderlich ist, wie eine falsch verstandene Objektivität.» Die wahre Kunst der subjektiven Annäherung bestehe aber gerade darin, so Loetscher, «dass sich der Schreibende bei aller Subjektivität primär dem Faktum gegenüber verpflichtet fühlt». Wirklich spannend werde es, wenn das schreibende Ich seine Voraussetzungen aufdecke. Der persönliche Stil werde quasi zum Ausweis der Behaftbarkeit. Das mache diese Gattung des Journalismus aus.

Formal hält Loetscher eine gewisse Länge der Reportage für eine

unabhängbare Voraussetzung des «New Journalism». Und inhaltlich lebe diese journalistische Methode von ihrer Interdisziplinarität. «Zum Beispiel Meinenberg», sagt Loetscher, «das ist doch Journalismus, Geschichte, Soziologie und Literatur in einem».

Tom Wolfe hat 1973 in seinem Essay zum Thema «New Journalism» vier Kunstgriffe formuliert, die das neue Genre der Reportage ausmachen. Nr. 1: Basis der neuen Erzählweise, ist ein konsequentes Rekonstruieren der Ereignisse von erlebter Szene zur nächsten, die «Scene-by-Scene Construction». Der Schreiber erzählt also, als wolle er mit den Lesern Schritt für Schritt noch einmal den realen Ablauf der Ereignisse durchlaufen. Nr. 2: «New Journalists» wissen, dass nichts den Leser so unmittelbar in eine Story hineinziehen vermag, wie der realistisch wiedergegebene Dialog. Kunstgriff Nr. 3: Mit dem sogenannten «Gesichtspunkt des Dritten» führen die Vertreter des neuen Genres eine Art der Schilderung ein, die sich bemüht, jede Szene durch die Augen einer ganz bestimmten, beteiligten Person zu zeigen. Dem Leser soll das Gefühl vermittelt werden, er erlebe eine Situation aus der Sicht und also auch Gefühlslage einer betroffenen Person. Kunstgriff Nr. 4 schliesslich, den man damals am wenigsten begriff, obwohl er in der Literatur seit Generationen ein wesentliches Merkmal der realistischen Erzählkunst ist: Bis in kleinste, scheinbar unbedeutende Aspekte der Umgebung, in welcher sich eine Sache ereignet, schildern «New Journalists» Gesten, Kleider, Gewohnheiten, Dekorationen, Essmanieren, Posen, Arten des Gehens usw., um ihre Erzählungen quasi sozial zu orten, symbolisch festzumachen.

Alle vier Prinzipien waren – wie Tom Wolfe erwähnt – für die Grossmeister der realistischen Erzählkunst wie Balzac, Gogol, Dickens, Flaubert, Dostojewskij und James Joyce Selbstverständlichkeiten. Dieser Exkurs ins narrative Selbstverständnis von Niklaus Meinenberg, Jürg Federspiel und Hugo Loetscher mag sichtbar gemacht haben, dass ihrer Schreibe, ob journalistisch oder literarisch, just die zitierten formalen Elemente gemeinsam sind. Darüber

hinaus ist allen drei ein sprachlicher Stil eigen, der sich nicht wie eine Einheitssauce über jeden beliebigen Stoff ergiesst. Sprache eignet sich an jedem Faktum anders. Womit jeder Realität ihr ganz spezifisches Geräusch entlockt wird.

Und endlich sind diese drei Ausnahmerecheinungen des Schweizer Schreibwesens nicht wertneutrale «Go-between» zwischen Wirklichkeit und Fiktion, sondern immer und vor allem engagierte Zeitgenossen, unbändig und phantastisch getrieben von Neu-Gier, dem Zweifel auch, ob Wirklichkeit auch wirklich ist, was man gemeinhin dafür hält.

Mag man es benennen, wie man will, was diese drei Schriftsteller fiktionalisieren, ist von literarischer Qualität, wie sie seit Frisch und Dürrenmatt keine Schweizer mehr erreichten. Misslich allerdings, dass einem von ihnen peinlichst und mit Argwohn seit Jahren die verdiente Anerkennung verweigert wird. Er muss wohl eine «Novel» schreiben. Und dafür etwas weniger tendenziöse Reportagen. Damit wäre allen gedient. Die Magistrate könnten wieder ruhiger schlafen, die Verlautbarungsbeamten auf den Redaktionen auch, die Kritiker hätten etwas zum Beissen, Kulturbeamte könnten Preise verleihen – und wir hätten vor allem ein Stück besserer Schweizer Literatur mehr.