

## **Dandy, Diva & Outlaw**

### **Die Inszenierungen des New Journalism**

*Stephan Porombka/Hilmar Schmundt*

Having, at the age of twenty-five, broken away from the pack,  
I lived with a swollen sense of importance.

(Norman Mailer 2003: 113)

#### **1. Der elektrifizierte Dandy: Tom Wolfe**

Selbst dort, wo der Putz von der Decke bröckelt und die Leitungsrohre rostig sind, taucht er in seinem hochempfindlichen cremefarbenen Anzug auf. Er hat ihn immer getragen, er wird ihn immer tragen, also trägt er ihn auch jetzt, zur Lesung im Berliner *Tacheles*, einem wirklich heruntergekommenen Kulturzentrum, das wirklich heruntergekommen aussehen will – aus ästhetischen Gründen, versteht sich, Berlin pflegt in den letzten Monaten des Jahrhunderts noch die Aura des Vorläufigen und des Experimentellen, das *Tacheles* bringt es auf den Punkt.

Wie wunderbar konträr passt da einer in die kaputte Szenerie, der teurer, edler und perfekter kaum angezogen sein könnte – ebenfalls aus ästhetischen Gründen, Tom Wolfe pflegt auch in seinem achtundsechzigsten Lebensjahr noch die Aura des Dandys, an dessen Glätte nichts vom Drumherum haften bleiben kann. Am Anzug nicht und nicht an den Edel-Schuhen mit zweifarbigem Ledereinsatz, nicht am feinen weißen Hemd, nicht am Einstecktuch aus Seide und schon gar nicht am frisch frisierten Kopf, um den eine Wolke von Haarspray und Eau de Cologne schwebt.

Tom Wolfe sitzt vor seinem Publikum wie ein Model aus dem Exklusivkatalog eines walisischen Fin-de-Siècle-Schneiders. Mit dem Moderator plaudert er so unterhaltsam und angeregt, als wäre die große Zeit der Salons noch nicht vorbei. Aus seinem Roman liest er, nachdem er seine Lesebrille mit weißem Rand locker aufgeschnippt hat, als wäre er der Erzähler par excellence, der raunende Beschwörer des Imperfekts. Hier ist ein Entertainer in seinem Element. Und tatsächlich ist Wolfe nicht nur vom Feinsten angezogen, er weiß auch, wie er seine Zuhörer aufs Feinste unterhält. Ein kompletter Dandy eben. (Vgl. Binder 1999: 12)

„Der Dandy reagiert auf den Wandel der beau monde“, schreibt Günter Erbe im Rückblick aufs frühe 19. Jahrhundert,

er hat ein Bewusstsein von der Brüchigkeit ihrer Lebensformen und der Beschleunigung der Zeit. Als eine janusköpfige Figur steht er an der Schwelle zur bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Teil seines Selbst ist er noch dem Wertekanon des Ancien régime verbunden, doch zur Hälfte seines Wesens schon durchdrungen vom Geist der neuen Zeit. Der Dandy ist eine Zwittergestalt (Erbe 2002: 17).

Ein Januskopf, eine Zwittergestalt wollte Tom Wolfe immer sein. Ein Wandler zwischen den Welten, ein Grenzgänger, ein Provokateur. Aber einer, der mit ganzem Habitus anzeigt, dass er eigentlich über den Dingen steht und weit über den Grabenkämpfen schwebt, die andere auszufechten haben.

Mit dieser Inszenierung, die zu ihm gehört wie der cremefarbene Anzug, verkörpert Tom Wolfe bis in die manikürten Fingerspitzen hinein am griffigsten die Form des Journalismus, der er selbst das Etikett verpasst hat, um sie und sich selbst als Marke zu etablieren: den New Journalism, eine janusköpfige Schreibweise, eine zwittergestaltige Textform, die fortwährend die Grenzen zwischen Literatur und Journalismus in beide Richtungen provokativ überschreitet und zugleich über beidem schweben will – unangreifbar, maniert, immer perfekt durchgestylt. Als Wolfe das Etikett erfand und ganz unterschiedliche Texte in seinem Sammelband *The New Journalism* 1973 zusammenbrachte, hat er den Anzug längst getragen. Den trug er, obwohl der zu dick war, im Sommer, um sich von den anderen jungen Reportern zu unterscheiden, die konservativ mit Jackett und Schlips zur Arbeit gingen. Als Wolfe den Anzug

auch noch im Winter trug, obwohl der bei Kälte zu dünn war, fand man ihn auf den Partys schon kauzig genug, um ihn zum Gesprächsthema zu machen. Damit „sah er sich in der Rolle des Interviewten (statt des Interviewers) und war fortan auf weiße Anzüge festgelegt“ (Binder 1999: 12). So geht die Legende, und für einen Dandy gehören Legenden zur öffentlichen Inszenierung des eigenen Lebens ganz notwendig dazu.

Dass heute Tom Wolfe und New Journalism weitgehend als synonym betrachtet werden, ist kein Zufall, sondern Resultat seiner unermüdlichen Arbeit am eigenen Image. Die Rolle des weltgewandten Conférenciers übernimmt Wolfe nicht nur in eigenen Artikeln und Romanen. Hinzu kommen eine Vielzahl programmatischer Vorworte und Essays, die ebenfalls von zwitterhafter Gestalt sind. Denn über die Einführung, die sie bieten, hinaus sind sie zugleich Mischungen von Manifest und Autobiographie. „God knows I didn't have anything new in mind“, schreibt er zu Beginn von *The New Journalism* im Plauderton, „much less anything literary, when I took my first newspaper job“ (Wolfe 1973: 3). Und nach lauter Anekdoten, philosophischen Anmerkungen und literaturhistorischen und soziologischen Snapshots schwingt er sich dreißig Seiten später zu einer augenzwinkernden Karikatur eines Sprach-Experimentators empor:

All I meant to say when I started out was that the New Journalism can no longer be ignored in an artistic sense. The rest I take back. (...). The hell with it. (...). Let chaos reign (...). louder music, more wine. (...). The hell with the standings. (...). The top rung is up for grabs. All the old traditions are exhausted, and no new one is yet established (...). (Wolfe 1973: 35 f.)

Wolfe zieht hier alle Register, um den New Journalism als *seinen* Journalismus zu bestimmen – und ihn zugleich im Sprachduktus durch eine hemmungslose Überbietungsstrategie zu verkörpern. Die unterschiedlichen Schreibweisen – vom Manifest bis zum Sprachexperiment – werden abgerufen, um zu zeigen, dass er der Herr der Sprachinstrumente ist und damit *primus inter pares* unter all den Kollegen, die ebenfalls, wenn auch weniger demonstrativ, zwischen Journalismus und Literatur experimentieren. So wird sein Essay zu einem dandyistischen Text, der durchgestylt ist, der zwischen den verschiedenen Schreibweisen steht und sie doch verbindet, weil der Autor von oben herab souverän über sie verfügen kann. Genau aus diesem Grund kehrt Wolfe geradezu beschwörend im-

mer wieder zurück zum „Ich“, zum eigenen Leben und Erleben, exemplarisch inszeniert, stellvertretend für eine ganze Bewegung.

Dandyistisch ist Tom Wolfes Vorwort von 1973 aber noch auf andere Weise. Wie der Dandy zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zwischen dem Alten und dem Neuen steht, zwischen Ancien und Moderne, so weist sich auch Wolfe im Rückblick einen entsprechenden Platz zu.

Die Traditionen sind hinfällig geworden, suggeriert Wolfe, etwas Neues kommt, etwas Unbekanntes, dessen Wirkungsmacht noch niemand so recht abschätzen kann. Er aber kann es. Denn er steht als großes „Ich“ im Text schon mittendrin, als prekäre Kippfigur zwischen Revolution und Reaktion: Neues und Altes wird verbunden, um das Gegenwärtige zu überwinden – vor allem die lästige Konkurrenz in einer hart umkämpften, sich reorganisierenden Medienbranche. Die journalistischen Schreibweisen scheinen überholt. Und die literarischen auch. Da für ihn der Roman der Gegenwart als schwindsüchtiges Produkt banaler Innenschau gilt, als „cortical fever“ (Wolfe 1973: 7) ohne Weltbezug, und allenfalls ins Glossar einer großen Einführung in die Psychoanalyse gehört, muss er sich an andere Schreibweisen halten, um das Neue beschreiben zu können. Deshalb erinnert Wolfe nicht an die Tradition avantgardistischer Literatur des 20. Jahrhunderts, sondern an die realistischen Erzählformen, bei denen Journalismus und Literatur nicht einfach zu trennen sind: Honoré de Balzac, Charles Dickens, Henry Fielding. Ausgerechnet diese Autoren empfiehlt er für das Verstehen und Beschreiben des Neuen, das in der Schlusssequenz des Essays in Wolfes neuer Sprache spürbar wird.

Dass Tom Wolfe für dieses Neue steht, hat er gleich mit seinem ersten Magazin-Artikel deutlich gemacht, den er selbst im Nachhinein zum Ur-Text des New Journalism erklärt – natürlich mit Hilfe der Legendenbildung:

In the spring of 1963 I made my own entry into this arena, although without meaning to. I have already described (in the introduction to *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline-Baby*) the odd circumstances under which I happened to write my first magazine article – 'There Goes (Varoom! Varoom!) That Kandy-Kolored (Thphhhhh!) Tangerine-Flake Streamline Baby (Rahghhh!) Around the Bend (Brummmmmmmmmmmmmmmmmmmmm)....' – in the form of what I thought was merely a memorandum to the managing editor of *Esquire*. (Wolfe 1973: 14)

Tom Wolfe inszeniert sich hier als den Schöpfer des Neuen schlechthin. So neu ist das Neue, das er beim Redakteur einreicht, dass er es selbst nicht einmal merkt. Was ihm der Legende nach nur als Entwurf gilt, ist plötzlich schon der Durchbruch ins Andere.

Neu ist es nicht nur, zwitterhaft und janusköpfig, weil Tom Wolfe diesen Ursprungstext mit literarischen Techniken schreibt. Er vermischt sie auch, und das, wie er selbst stolz herausstellt, auf kleinstem Raum:

It was the discovery that it was possible in non-fiction, in journalism, to use any literary device, from the traditional dialogisms of the essay to stream of consciousness, and to the many different kinds simultaneously, or within a relatively short space (...) to excite the reader both intellectually and emotionally. (Wolfe 1973: 15)

Durch diese Verbindung von Heterogenem entsteht eine Schreibweise, die über die bloße Verbindung von Journalismus und Literatur hinausgeht. Denn Wolfe vermischt die verschiedenen Stile derart, dass das Ergebnis nicht an die Short-Story, sondern eher an eine Mischung von Comic-Strip und Fernsehformat erinnert. Schon die Überschrift seines Artikels zeigt, dass er über die bloße Schriftsprache hinaus will, um in jene Welt vorzudringen, die von den neuen Medien neu wahrgenommen und neu formiert wird. Neu ist der New Journalism also deshalb, weil er das Papier transzendieren will: Als elektrifizierter Journalismus, der mit der brandaktuellen Vermischung von Wirklichkeiten und Fiktionen arbeitet, wie sie in den Bildern der Zeit erscheinen und wie sie etwa zeitgleich von der Pop Art aufgenommen und zur Kunst erhoben werden.

Stellt man sich Tom Wolfe in diesem Sinn als elektrifizierten Journalisten vor, erscheinen seine Inszenierungen in einem anderen, deutlicheren Licht. Der Titel seines Artikels ist dann einer, der gelesen so aussieht, als würden aus ihm, wie bei Roy Lichtenstein, die Comicblasen herauspringen. Und liest man ihn laut, so erinnert er nicht nur an die Klangexperimente der Dadaisten, sondern klingt wie ein Rocksong, der von einer verzerrten elektrischen Gitarre begleitet wird.

Tom Wolfe sprengt auf diese Weise das klassische journalistische Schema des „Pyramid Style“, einer Schreibweise, die – dem Bild einer Pyramide folgend – die wichtigsten Neuigkeiten als erstes bringt, um dann nach und nach in die Breite zu gehen zu Hintergrundinformationen und Anekdoten. Doch auch die herkömmlichen Verfahren des „literari-

schen Journalismus“ überbietet er durch ein Feuerwerk an Stilelementen. Auffälligstes und umstrittenstes dürfte dabei sein akrobatisches Hin- und Herspringen zwischen dem Bewusstseinsstrom seiner Hauptfiguren und der eigenen distanzierten Rolle als Beobachter sein – ironischerweise keinesfalls ein Verfahren der von ihm so hoch geschätzten Realisten, sondern eher Beispiel für die von Wolfe als „cortical fever“ verhöhnte Schreibweisen elitärer Experimentalliteratur. Doch während Autoren der klassischen Moderne von James Joyce bis William Faulkner den Bewusstseinsstrom als Verfahren einsetzen, um den plumpen Realismus zu transzendieren und ihre Texte für den beiläufigen Leser zu verschlüsseln, zielt Tom Wolfe auf das genaue Gegenteil literarischer Hermetik. Er setzt den Bewusstseinsstrom als Knalleffekt ein, um das Innenleben seiner Figuren karikaturhaft zu überzeichnen: „NEXT TO LAST JOINT IN ALL OF MEXICO“, heißt es im Kapitel „The Fugitive“, das Wolfe als Beispiel seines eigenen Schaffens in seiner Anthologie nachdruckt, über seinen Protagonisten, der sich gerade wieder einmal vornimmt, seinen letzten Joint zu rauchen. Und weiter: „He pulls it out of his pocket and lights up. *Maybe I'll knock off the grass for a while. Su-u-u-ure.*“ (Wolfe 1973: 218) In diesen drei Sätzen werden auf engstem Raum vier Perspektiven ineinander geschoben: Der Chronist notiert den letzten Joint, der Protagonist erzählt, kursiv gesetzt im Bewusstseinsstrom von seinem Vorhaben, schließlich unterhöhlt der Kommentator gleichsam aus dem Off als „Voice-over“ den Wunsch des Protagonisten mit einem theatralisch langgezogenen, ironischen „Su-u-u-ure“.

Offensichtlich ist es nicht Tom Wolfes Ziel, die alten, längst bekannten und akzeptierten Ausdrucksformen des literarischen Journalismus noch einmal aufzuwärmen. Stattdessen springt Wolfe mitten hinein in die *neuen* Medien, um Buch, Zeitung, Fernsehen, Comic, Stand-up-Comedy und populäre Musik gleichermaßen abzurufen und aus den Einzelstücken etwas Neues zu bauen. Damit ermöglicht Wolfe der journalistischen *Schriftform* nicht nur den Anschluss an die neuen Bildmedien. Was er stiftet, ist vor allem ein neuer Zusammenhang mitten in einer Medienwelt, die zunehmend unübersichtlich wird. Er bringt in einem einzigen Text alle Beschreibungsmuster, die in der Welt so verwirrend simultan vorkommen, zueinander und verknüpft sie derart, dass sie als etwas Ganzes und Kohärentes erscheinen. Nicht zufällig ist deshalb behauptet wor-

den, das vom New Journalism angebotene Produkt sei vor allem eins: Kohärenz. (Vgl. Haas 1999: 346 f.)

Die sinnhafte Verknüpfung von dem, was durch immer neue Modernisierungsschübe auseinander zu driften scheint, erreicht Wolfe mit einer doppelten Textstrategie. Zum einen geht er mit Hilfe eines Erzählers so dicht an die Ereignisse heran, dass er unmittelbar mit ihnen in Kontakt kommt. Der Ich-Erzähler – aber auch der von Wolfe eingesetzte personale Erzähler – verbürgt durch seine Subjektivität das Höchstmaß an Erlebnisfähigkeit. Doch während der Erzähler Unmittelbarkeit schafft, schafft der Autor Distanz. Während der Erzähler an den Ereignissen zu kleben scheint, bewegt sich der Autor in vollendeter Souveränität so weit über den Dingen, dass er auf sie herabschauen und die jeweils angemessene Technik anwenden kann. Auch dieses Verfahren ähnelt dem der Pop Art insofern, als auch hier der Blick des Betrachters schockierend nah an die Gegenstände des konsumistischen Alltags heranzoomt, zugleich aber durch das Verfahren des Künstlers distanziert wird. Dieses Verfahren dient einer doppelten Bewältigung der Wirklichkeit. Denn mit ihm ist man unmittelbar an den Phänomenen dran. Aber man lässt sich nicht von ihnen überwältigen. Man kann sie erleben *und* man kann sie reflektieren – „to excite the reader both intellectually and emotionally“ (Wolfe 1973: 15), das ist das Ziel der Wolfe'schen Textstrategie. So wird aus medialer Irritation stilistische Spannung.

Tom Wolfes Selbstinszenierung als Dandy hängt unmittelbar mit dieser doppelten Textstrategie zusammen. Sie ist Teil der Selbstinszenierung als Souverän und Aktionist, die das Establishment so nachhaltig provoziert hat. Das Image des unangreifbaren, vom Redaktionsalltag unbehaftbaren schrägen Vogels im cremefarbenen Anzug hält nicht nur die Journalisten auf Distanz. Während er sich von ihnen absetzt, indem er auf seine literarischen Techniken verweist, hält er die Literaten auf Distanz, indem er auf der Welthaltigkeit der Texte besteht. Hier und dort, im Journalismus und in der Literatur, gibt er sich als Souverän, der sich nicht festlegen lässt, der die Grenzen überschreitet und über den Grenzen schwebt, um frei über alle Möglichkeiten zu verfügen.

Sein cremefarbener Anzug kann deshalb gar nicht mehr überraschen. Er gibt Wolfe mit seinem neuen Journalismus und seiner neuen Literatur das rechte, mediengerechte Image, durch das das herausgestellte Ich noch einmal exponierter wirkt. Als Dandy zeigt Wolfe an, dass er zwischen

den Welten und zwischen dem Alten und dem Neuen steht. Und er zeigt an, dass an seiner perfekten Glätte nichts vom Drumherum haften bleiben kann. Er nimmt, wenn er will, alles auf. Und alles gleitet, wenn er will, an ihm ab. Wolfes Auftritte als durchgestylte Erscheinung, die durchgestylte Texte präsentiert, bringen es auf den Punkt: New Journalism, das ist die Inszenierung des großen Ich, des Journalisten und Literaten als Star, über den die Wirklichkeit nicht wirklich verfügen kann. Er ist es, der verfügt. Wenn er will.

## 2. Grenzen und Grenzgänger

Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, dass der New Journalism gar nicht so brandneu war. Tatsächlich kann man schnell fündig werden, wenn man entdecken will, dass der Titel schon des Öfteren vergeben wurde. Auch auf die traditionelle Verbindung von Journalismus und Literatur wird immer wieder hingewiesen, um dem New Journalism seinen Platz in der Geschichte anzuweisen. Dabei handelt es sich oft genug um einen Forschungsreflex, der – mit mehr oder weniger starken Ressentiments – auf die irritierenden Selbstinszenierungsstrategien jener Autoren antwortet, die von Tom Wolfe unter dem einen Etikett versammelt oder später zur Gruppe hinzugezählt worden sind. Die Gegenstrategie gegen den Narzissmus und den Größenwahn der vermeintlichen Genies ist dabei einfach: Man erinnert so lange an Vorgänger und Vorläufer, bis man den New Journalism auf Normalgröße zurechtgestutzt hat.

Ist man aber nicht darauf aus, den Größenwahn zu stützen und den Narzissmus zu stoppen, lässt sich durch die Historisierung zweierlei erkennen. *Erstens* – mit Hilfe der Systemtheorie formuliert –, dass die New Journalists mit ihren Selbstinszenierungsstrategien und ihren Schreibweisen einem Wiederholungsmechanismus folgen, der sich zeitgleich mit der Ausdifferenzierung verschiedener Funktionssysteme der Gesellschaft etabliert. Und *zweitens*, dass sie mit ihren Mitteln die Selbstthematizierung der Funktionssysteme irritieren und auf Veränderungen einstellen. In diesem Sinn leisten sie einen wichtigen Modernisierungsbeitrag, der in gewisser Weise „alt“ ist, weil er im Zuge der Modernisierung der Gesellschaft immer wieder abgerufen wird, der aber immer auch „neu“ ist, weil er den Systemen die Beschäftigung mit Neuem aufzwingt.

Janusköpfig, zwitterhaft – Tom Wolfes Texte und Auftritte geben das Signal, dass er mindestens zwei Sachen souverän verbindet. Provokant konnte das nur sein, weil sich Wolfe in einem Feld bewegte, in dem die Ausdifferenzierung der Zuständigkeitsbereiche von Literatur und Journalismus klar definiert waren. Wäre die Ausdifferenzierung zwischen Journalismus und Literatur nicht abgeschlossen und diskursiv verfügbar gewesen, hätten weder Wolfes Selbstinszenierung noch seine Schreibweise als Provokation wahrgenommen werden können. Mit anderen Worten: An den Debatten um den New Journalism zeigt sich nicht, wie unsicher in Literatur und Journalismus der eigene Wirkungs- und Zuständigkeitsbereich war. Es zeigt sich vielmehr, wie genau er definiert war.

Diese Ausdifferenzierung von Journalismus und Literatur, mit der der New Journalism so provokant spielt, vollzieht sich im 19. Jahrhundert. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geht es nicht um Fragen der Unterscheidung von Fakt und Fiktion. Es geht um Fragen der Unterscheidung von Fiktion und Wahrheit, die mit Hilfe philosophischer und poetologischer Schemata im Rahmen erkenntnistheoretischer Paradigmen abgehandelt werden. (Vgl. Stöckmann 2001) Die Literatur muss sich dabei vor allem gegen die Philosophie behaupten und ihre eigenen Schreibweisen und ihren eigenen Zusammenhang mit der Wirklichkeit klären.

Die Unterscheidung von Fakt und Fiktion wird erst wichtig, als mit der Zeitung ein Medium dominanter wird, dem es nicht um eine philosophisch reflektierte Wahrheit geht, sondern um das fortlaufende Protokoll des täglichen Geschehens – mit den berühmten Worten von Robert E. Prutz: um „das Tagebuch, in welches [die Zeit] ihre laufende Geschichte in unmittelbaren, augenblicklichen Notizen einträgt“ (Prutz 1845: 7). Die Schritte dieses Medienwechsels und der damit verbundenen Debatten können hier nicht im Einzelnen nachvollzogen werden.<sup>1</sup> Doch ist leicht festzustellen, dass sich literarische und journalistische Schreibweisen im Laufe des 19. Jahrhunderts gegeneinander ausdifferenzieren. Die einen sind seither für die Fiktionen, also für Erfundenes, zuständig, die anderen für die Fakten. (Vgl. Blöbaum 2003: 46)

Das schließt Irritationen natürlich nicht aus. Im Gegenteil. Es programmiert sie geradezu vor. Die Grenze zwischen Journalismus und Literatur kann immer wieder neu definiert und ausprobiert werden. Seit Mitte

---

1 Vgl. den Beitrag von Niels Werber in diesem Band; Stöber 2000, Wilke 2000.

des 19. Jahrhunderts gibt es deshalb immer wieder Debatten über die Möglichkeiten und Notwendigkeiten so genannter realistischer Verfahrensweisen. (Vgl. Hartsock 2000: 21 ff.) Und es gibt im Bereich des Journalismus immer wieder die Debatten über die Vermischbarkeit von Fakten und Fiktionen, von literarischen und faktischen Schreibweisen.<sup>2</sup>

Dass diese Debatten über das Verhältnis von Literatur und Journalismus immer wieder geführt werden, ist aber gerade nicht Ausdruck der Tatsache, dass keine Trennung zwischen beiden möglich ist. Sie ist viel mehr Ausdruck davon, dass die deutliche Trennung zur Grundlage gesellschaftlicher Praxis geworden ist. Wer Zeitungen kauft, kauft in erster Linie sprachlich vermittelte Fakten. Wer Romane kauft, kauft sprachlich vermittelte Fiktionen. Beides kann sich gegenseitig reflektieren (und genau das wird seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der Literaturkritik und im Roman über das Zeitungswesen ausgiebig getan). Und beides kann auch als Schreibweise im jeweils anderen Medium auftauchen (der Feuilletonroman, Stories, Gedichte einerseits, sprachliche Anverwandlungen eher experimenteller Romane andererseits). Aber noch in den Reflexionen und noch in den Einfügungen ins jeweils andere Medium bleibt für die Produzenten und für die Leser im Großen und Ganzen klar, ob sie es mit Literatur in der Zeitung oder Zeitung in der Literatur zu tun haben und auf welcher Ebene sich damit jeweils auseinandergesetzt wird.

Erst wo diese deutliche Trennung vollzogen ist, können die Grenzen derart überschritten werden, dass es provokativ wirkt. Ohne Unterscheidung, keine Distinktion. Ohne Grenze, keine Provokation. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich zwar immer wieder Journalisten finden, die auch literarisch tätig sind. Und umgekehrt gibt es Literaten, die journalistisch arbeiten, um Geld zu verdienen. Aber das gehört im 19. Jahrhundert lange Zeit zum normalen Berufsbild.<sup>3</sup> Deshalb gibt es keine pro-

---

2 Vgl. Morgenthaler 2000. Ausgeschlossen sind auch nicht Irritationen, die von Seiten der Wissenschaft kommen. Bekannt dafür ist der Hinweis auf das philosophische Problem, Fakten und Fiktionen gar nicht richtig unterscheiden zu können, wenn sie medial vermittelt erscheinen. Nimmt man dieses Problem nur ernst genug, so lassen sich Unterschiede zwischen philosophischen, journalistischen und literarischen Schreibweisen letztlich gar nicht mehr definieren – womit dann auch die Definition ihrer Zuständigkeitsbereiche hinfällig wäre. (Vgl. Habermas 1985a)

3 Vgl. Requate 1995. Die Geschichte der *provokanten* Beziehung zwischen Literatur und Journalismus in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, womöglich bis ins 18. Jahrhundert zu verfolgen, ist daher wenig hilfreich.

vokativen Grenzüberschreiter, deren Texte die Wirkung von Manifesten haben und die Grenzen thematisieren – oder die für sich die Grenze für Null und Nichtig erklären, um sich von all den anderen Schreibweisen zu unterscheiden, die den einzelnen Bereichen zugeordnet werden.

Diese Grenze erklärt man aber nicht nur dadurch für Null und Nichtig, indem man anders schreibt. Man muss sich auch als Person neu inszenieren. Überprüft werden in solchen Fällen die Rollenbilder und Skripte, die sich innerhalb der einzelnen Bereiche gebildet haben. Und sie werden mit Bildern und Skripten aus anderen Bereichen derart aufgeladen, dass es provokativ wirken muss.

So lässt sich zur Unterscheidung von Journalisten, die sich eng an vorgegebene Rollenbilder und Skripte halten (und damit für das 'Normale' und 'Übliche' stehen), das Rollenbild und Skript des Literaten einführen. Oder das Rollenbild und Skript des Abenteurers. Oder des Wissenschaftlers. Oder des Philosophen... Das beginnt bei der Kleidung – die legerer sein kann, ästhetischer oder feiner. Und es hört bei der Gestik, Körperhaltung und der Art und Weise des Sprechens nicht auf. In all dem kann man zeigen, dass man anderen Zeitökonomien unterworfen ist und Erfahrungen in Bereichen macht, zu denen die 'normalen' Journalisten keinen Zugang haben: In der Unmittelbarkeit, in der exotischen Fremde, im Reich philosophischer Ideen oder in Bereichen der Gesellschaft, zu denen sonst kein Fremder Zugang bekommt. Mit dem ganzen Habitus kann man dann zeigen, dass man nicht nach den üblichen News sucht, sondern nach dem Anderen, dem Eigentlichen, dem Gefährlichen, dem Abseitigen. Denn man selbst bestimmt die Regeln, nach denen gespielt wird. Und das sind eben nicht die Regeln, die innerhalb des akzeptierten Grenzgebietes gelten, sondern die, die außerhalb entworfen werden. Eigenmächtig. Genial.

Wichtig dabei ist: Die eigenen Regeln müssen mit den bestehenden mehr oder weniger kompatibel sein. Sie müssen sich aufeinander beziehen oder einander ergänzen. Wirklich widersprechen dürfen sie sich nicht. Die eine Rolle und das eine Skript müssen ins jeweils andere noch übersetzbar sein.

Die Rollen des Künstlers und des Journalisten entstehen im 19. Jahrhundert in Bereichen, die, wenn auch unterschiedlich, das Neue zur Orientierungsgrundlage machen bzw. längst gemacht haben. (Vgl. Schmidt 1989; Luhmann 1995: 323 ff.; Luhmann 1996: 44 ff.; Luhmann 1997:

1001 ff.) Wie moderne Kunst auf die Schöpfung von Neuem oder auf die Neu-Kontextualisierung ausgerichtet ist, um Interessantes zu liefern, so geht es im Bereich des Journalismus um die Produktion neuer Informationen. Dafür müssen in beiden Bereichen permanent Grenzen überschritten werden. So wird nicht nur gesichert, dass Neues und News produziert werden können. Gesichert wird auch, dass sich die geschlossenen Bereiche von außen irritieren und provozieren lassen. Grenzüberschreiter fungieren dabei als Botschafter oder, kühler gesagt, als Informationsträger, die einerseits als Provokation wahrgenommen werden, andererseits aber eine Neuorientierung ermöglichen. In die Kunst speisen sie neues Material und neue Erfahrungswerte ein und ermöglichen neue Kontextualisierungen. Für den Journalismus erarbeiten sie neue Wahrnehmungsformen, neue Themen und neue Schreibweisen – und machen es für die Anbieter auf dem News-Markt möglich, sich von anderen Anbietern durch neuere und anders präsentierte Neuigkeiten zu unterscheiden. Der Erfolg der Kunst und des Journalismus in der Moderne liegt genau darin begründet: dass sie per Definition auf Grenzüberschreitung aus sind und dass sie Rollen und Skripte für Grenzüberschreiter entwickeln.

Aus dieser Perspektive erscheint der New Journalism tatsächlich nicht mehr neu. Auch die Pflicht zur provokativen Selbstinszenierung wirkt ziemlich alt. Und doch lässt sich die Leistung des New Journalism gerade aus dieser Perspektive besser bestimmen. Denn von hier aus erscheint er als notwendige Provokation, die es für den Journalismus möglich macht, sich auf eine neue, angemessenere Weise mit dem Modernisierungsschub auseinander zu setzen, von dem die USA mit Beginn der sechziger Jahre erfasst werden. Die neuen Medien, die neue Musik, das neue Verständnis von Gesellschaft und Politik, die Neudefinition des Individuums – der New Journalism nimmt das alles als Grundlage für neue Erfahrungsweisen an, er entwickelt daraus neue Themen und erprobt daran neue Schreibweisen. Und um noch deutlicher herauszustellen, dass man es hier mit einer Art Avantgarde zu tun hat, die im Auftrag der Irritation und der Provokation unterwegs ist, darf eben die Selbstinszenierung nicht fehlen. Die Truppe der Neuen Journalisten – sie treten deshalb ganz folgerichtig als Allegorien des Neuen auf. Jeder einzelne will das ganz Andere verkörpern. Das sieht narzisstisch und überheblich aus. Und es mag provozieren. Aber gerade weil es so individualistisch

wirkt, kann es eine um so stärkere Wirkung auf der Systemebene entfalten.

Wer die Texte und die Inszenierungen der New Journalists vor diesem Hintergrund liest – und wer die Texte und Inszenierungen jener Journalisten liest, die in einer Reihe mit Wolfe & Co standen, stehen und stehen wollen – muss sie nicht für ihren Narzissmus und für ihre Überheblichkeit bestrafen. Ihre Inszenierungen lassen sich dann als kulturelle Lockerungsübungen verstehen, die auf Modernisierungsschübe einstellen. Will man etwas über ihre Qualität sagen, dann muss man schauen, ob ihnen diese Lockerung gelingt. Ob sie eine Schreibweise und ein Image kreieren, an dem die geltenden Regeln überprüft und neu ausgerichtet werden können – das ist die Frage, die den je Neuen Journalisten zu stellen ist.

### 3. Die leidende Diva: Joan Didion

Wenn Tom Wolfe sich zur Allegorie des Neuen macht, indem er sein vollständig kontrolliertes, durchästhetisiertes Ich nach vorne bringt, so inszeniert sich die Journalistin Joan Didion als hochempfindliches Medium, das wie kein zweites die Strahlen des Kommenden empfängt. Ihre Texte sind Offenbarungen dieser Empfindlichkeit, durch die noch die feinsten Ereignisse schwere Erschütterungen im Kopf der Autorin und folglich in ihrer Schreibhand auslösen können. Ihre Existenz wird auf diese Weise – ähnlich dem von Wolfe – zu einem modernen Existenzentwurf par excellence, der bis in die feinsten Fasern den eigenen ästhetischen Prinzipien folgt. „When I am asked why I do not find Joan Didion appealing“, schreibt eine Kritikerin über Didion, als wäre sie die Schwester von Tom Wolfe,

I am tempted to answer – not entirely facetiously – that my charity does not naturally extend itself to someone whose lavender love seats match exactly the potted orchids on her mantel, someone who has porcelain elephant end tables, someone who has chosen to burden her daughter with the name Quintana Roo; I am disinclined to find endearing a chronicler of the 1960s who is beset by migraines that can be triggered by her decorator's having pleated instead of gathered her new dining room curtain. (Grizzutti 1980)

Folgt Joan Didion Tom Wolfe darin, dass auch sie ihren Lebensentwurf ästhetischen Prinzipien unterwirft, so unterscheidet sie sich von ihm dort, wo sie gar nicht erst versucht, die Sprache der neuen Medien und die mit ihnen verbundenen Veränderungen der Weltwahrnehmung einzufangen. Für sie ist es die eigene Befindlichkeit, die garantieren soll, dass hier authentisch geschrieben wird. „There you have three short unambiguous words that share a sound, and the sound they share is this“, schreibt Didion in ihrem berühmten Essay „Why I Write“:

I, I, I. In many ways writing is the act of saying I, of imposing oneself upon other people, of saying listen to me, see it my way, change your mind. It's an aggressive, even a hostile act. You can disguise its aggressiveness all you want with veils of subordinate clauses and qualifiers and tentative subjunctives, with ellipses and evasions, with the whole manner of intimating rather than claiming, of alluding rather than stating, but there's no getting around the fact that setting words on paper is the tactic of a secret bully, an invasion, an imposition of the writer's sensibility on the reader's most private space. (Didion 1976: 50)

Auf den Klappenfotos ihrer ersten Bücher ist Didion als zerbrechliche, fröstelnde Person mit großen, fragenden Augen zu sehen. Später zeigt sie sich gerne am Strand, mit Hüten, Sonnenbrille oder einer Blume im Haar. Nie lacht sie, sie lächelt nicht einmal. Kein Wunder. Didions Thema ist das Leiden an sich selbst, das Leiden an der Welt, das Leiden am Schreiben. „Three, four, sometimes five times a month, I spend a day in bed with a migraine headache“, bekennt sie, „insensible to the world around me. (...). That in fact I spent one or two days a week almost unconscious with pain seemed a shameful secret, evidence not merely of some chemical inferiority but of all my bad attitudes, unpleasant tempers, wrongthink...“ (Didion 1979: 167 f.).

Joan Didion inszeniert die Krankheit als Schicksal – „the physiological error called migraine is, in brief, central to the given of my life“ (Didion 1979: 167) –, und sie kann deshalb gar nicht anders, als Zeitgeschichte immer als eigene Krankengeschichte zu schreiben, an der sie auf heroische Weise erwachsen und gewachsen ist – „and once it comes, now that I am wise in its ways, I no longer fight it. I lay down and let it happen. (...). Right there is the usefulness of migraine, there in that imposed yoga, the concentration on the pain“ (ebd.). Diese Selbstbezüglichkeit,

die als Leiden an der eigenen Existenz in Szene gesetzt und fortwährend als Coming Out inszeniert wird, hat Didions Ruf als Bekenntnisliteratin begründet, der sie nicht zuletzt zur Ikone der schwul-lesbischen Szene werden ließ. Dort wird sie als überlebensgroße Diva gefeiert, die den Anfechtungen der Welt erfolgreich widersteht.<sup>4</sup>

Kein Wunder, dass Joan Didion ihren Erfolg als Journalistin an dieses Welt- und Selbstverhältnis gebunden hat. Der Krankenbericht, den sie im Vorwort zur ihrer Essay-Sammlung *The White Album* (1979) zitiert, zeigt deutlich, wie unmittelbar für sie Leiden und Anerkennung miteinander verbunden sind. Und er führt zugleich, klinisch-kühl und exhibitionistisch, ein Stück ihrer Poetologie vor. „In June of this year“, so zitiert sie aus der Akte,

'patient experienced an attack of vertigo, nausea, and a feeling that she was going to pass out. (...). In her view she lives in a world of people moved by strange, conflicted, poorly comprehended, and, above all, devious motivations which commit them inevitably to conflict and failure...' The patient to whom this psychiatric report refers is me (...) in the summer of 1968, shortly after I suffered the 'attack of vertigo and nausea' mentioned in the first sentence and shortly before I was named a *Los Angeles Times* 'Woman of the Year.' (Didion 1979: 14 f.)

Tatsächlich beziehen Joan Didions Texte gerade durch die mit fremden Augen vollzogene Selbstpathologisierung ihre Energie. Indem sie sich als Psychopatin inszeniert, die mit Preisen geehrt wird, erklärt sie die Welt zur Irrenanstalt und unterstellt in einem zweiten Umkehrschluss, dass nur eine Irre diese Welt noch erklären kann. Mit derlei trauntänzerischen Pirouetten gelingt es, die Leser wohligh zu verwirren. Und zugleich wird es ihr möglich, ein Alleinstellungsmerkmal auf dem umkämpften Reportage- und Essaymarkt zu behaupten. Denn niemand verfügt über ein derartig überzüchtetes Sensorium wie die Migräne-Diva. Niemand bewegt sich so nah am Abgrund wie sie. Und niemand hat dadurch so sehr Recht,

---

4 „She is larger-than-life, the complete antithesis of living in the closet“, huldigt ihr der offen homosexuelle Autor Bill Hayes über sie. „She is oversexed. Yet the diva is all too human: a frequent victim of good drugs, bad taste and indifferent men. The closet's perspective is critical: The diva lifts us from it. She is an icon through whom gay men can live vicariously, projecting upon her their own extravagant desires and revenge fantasies“ (Hayes 1997).

vom eigenen Ich zu reden und es zum Maßstab der Beobachtung von Welt zu machen.

Joan Didions Selbstinszenierung ist aber mehr als nur eine Verkaufsstrategie. Sie ermöglicht ein Schreibverfahren, das gerade durch den Einsatz des leidenden Ichs aus sachlicher Distanz erscheint. Ähnlich wie Didion sich selbst durch die Krankenakte beobachtet, wenn sie ihr Leiden am extremsten Punkt beschreibt, so beobachtet sie auch die Welt. „Kurze Texte, Miniaturen, mit präzise überarbeiteten, reduzierten Sätzen mit großem Regieaufwand“, so hat es Hannes Haas zusammengefasst (1999: 354).

Didions vorsichtige Annäherungen bedienen sich häufig einer filmischen Ästhetik, die äußere Beschreibungen mit inneren Zuständen korreliert. Gemeinsam mit ihrem Mann hat sie etliche Drehbücher geschrieben. In der zitierten Eingangsszene des Features *Some Dreamers of the Golden Dream* ist es vor allem der Wind, der als heimliche Hauptfigur auftritt, nervös macht, der Migräne auslöst und Hausfrauen ihre Ehemänner ermorden lässt. So werden selbst eher schmierige Boulevard-Räuberpistolen durch die Didion'sche Poetik der Passivität zu Meditationen über Liebe, und Tod, über zärtliche Träumereien, die sich unmerklich in Mordfantasien verwandeln. Im Gegensatz zu Tom Wolfe arbeitet Joan Didion nicht mit den Mitteln von Karikatur, Überspitzung und Stil-Akrobatik. Im Zentrum ihrer Poetik steht vor allem die meditativ überhöhte Aporie. Während Wolfe den griffigen Terminus liebt, verschreibt sich Didion dem Aufschub von vorschnellen Zuschreibungen, Festlegungen, Schlagworten. Während Wolfe eine hyperbolische Überbietungsstrategie verfolgt, setzt Didion auf den Verfremdungseffekt des Oxymorons – „stalinist couch“, „doomed children“, „the slut on Easter morning“, „Alcatraz Island is covered with flowers now“ (vgl. Grizzutti 1980). Mit derlei surreal flirrenden Formulierungen bringt Didion ihre unentscheidbaren Geschichten zum Schweben und verleiht ihnen gleichzeitig eine innere Grundspannung, die schon allein deshalb notwendig ist, weil sie in ihren Essays, Reportagen, Romanen und Filmen den Plot meist so lange dekonstruiert, unterminiert und aufschiebt, bis der Didion-Sound gleichsam als Protagonist in den Vordergrund tritt. Dass die Didioneske Poetik von Kritikern als „bag of tricks“ denunziert wird, macht das Verfahren jedoch nicht weniger wirksam. Im Gegenteil. Gerade die Formelhaftigkeit der Didionismen verwandelt die pessimistische Verweigerungshal-

tung in ein leicht wiedererkennbares, replizierbares Markenzeichen. Gerade diese Vorhersagbarkeit macht ihren „bag of tricks“ zu einer perfekten Vorlage für Schreibseminare – was wiederum zur weiteren Kanonisierung führt.

Doch Joan Didions Textstrategie ist Teil eines umfassenden Gesamtkunstwerks aus Biografie, Habitus und Recherchetechnik. Sanft und beharrlich belagert Didion ihre Themen, bis ihre glatte Oberfläche mürbe wird. Auch im Umgang mit ihren Gesprächspartnern wendet Didion dieses Verfahren an. Sie wartet einfach ab, bis ihrem Gegenüber die Phrasen ausgehen. Und beobachtet, was dann passiert. „She considers herself too shy to be a good reporter“, schreibt Tom Wolfe in seiner New-Journalism-Anthologie, „but photographers she has worked with say her shyness sometimes makes her subjects so nervous they blurt out extraordinary things in their eagerness to fill up the conversational vacuum“ (Wolfe 1973: 304). Doch die Hauptrolle spielt dabei nicht Didions Gegenüber. Im Mittelpunkt steht die Schreibende selbst, die vor allem notiert, wie sie selbst als hochsensibles Empfangsgerät funktioniert. „I write entirely to find out what I'm thinking, what I'm looking at, what I see and what it means. What I want and what I fear“, heißt es in „Why I Write“ (Didion 1976: 50).

Narzisstischer als hier, so scheint es, geht es kaum. Wenn der Vorwurf an den New Journalism lautet, ein „Me-Journalism“ zu sein, der nur am eigenen Ich des Autors Interesse hat, dann scheint er auf Joan Didion am genauesten zuzutreffen. Doch tatsächlich operiert sie nicht nur am wärmsten Punkt der Literatur, an dem das Ich skurrile Blüten treibt. Sie bewegt sich zugleich am kältesten Punkt des Journalismus. Denn gerade weil sie ihr Ich in den Mittelpunkt setzt, dieses Ich aber durch ihre Erfahrung von Schmerz in einen bloßen Empfangsapparat verwandelt, erprobt sie Schreibweisen, die beides reflektierbar machen: die Erzählerin und das Erzählte. Beides wird offengelegt, anstatt durch eins von beiden verdeckt zu werden.

Wenn Joan Didion sich die Rolle auf den Leib geschrieben hat, die grenzüberschreitende Einzelgängerin zu sein, die den Schmerz erfahren muss wie niemand sonst und die deshalb Welt wahrnehmen kann wie niemand sonst, dann irritiert sie also nicht durch bloße Subjektivität. Vielmehr irritiert sie mit konstruktivistischen Experimenten, in denen alle Voraussetzungen und Einstellungen aus Seriositätsgründen benannt wer-

den. Wenn der New Journalism auf den Modernisierungsschub reagiert, der die USA mit Beginn der sechziger Jahre erreicht, dann ist Didions Reaktionsvorschlag, den sie mit ihrer Person und ihrer Schreibweise zugleich verkörpert: Über die eigene Wahrnehmungsweise – und das heißt über die eigene Befindlichkeit – Rechenschaft ablegen. Und Rechenschaft ablegen über die Welt, die mit dieser Befindlichkeit beobachtet wird. Das mag an literarische Verfahrensweisen erinnern. Und tatsächlich bedient sich Didion mit ihrer fortwährend mitlaufenden Introspektion des literarischen Rollenmodells und des literarischen Skripts. Aber angewandt in ihren journalistischen Texten, verwandeln sie sich in kritische Erkenntnisinstrumente, die Einstellungen überprüfen, bevor das Neue wahrgenommen wird.

Dass dieses Neue selbst mittlerweile wieder alt geworden ist, kann nicht verwundern. Als Joan Didion im Januar 2003 einen Aufsatz gegen die Verdummungskampagnen der Bush-Regierung formulierte, fehlten ihr die scharfen Worte und die klaren Argumente. Stattdessen klang die „first lady of American journalism“, wie sie längst vom britischen *Observer* genannt wurde (*The Observer* vom 12. 01. 2003: 3), wieder und immer noch wie die junge, verlorene Frau, die in den sechziger Jahren durch eine kalte, feindselige Welt stolperte, fremdbestimmt, krank, und an Welt- und Ichschmerz leidend: „I was in a kind of protective coma, sleepwalking through a schedule made when planning had still seemed possible.“ (Didion 2003: 20) Die Diva, so scheint es, hat sich in ihrer Selbstinszenierung so weit eingesponnen, dass die Welt, die sie einst so fein wahrnehmen konnte, nur noch Staffage ist. Doch wahrscheinlich hat sich auch die Welt mittlerweile so verändert, dass sie genau das und nichts anderes von der Diva erwartet.

#### 4. Der Outlaw: Dr. Gonzo

Man muss nicht unbedingt die feinsten Anzüge tragen, um ein Dandy zu sein. Und nicht allein die feine Empfindlichkeit qualifiziert zur Diva. Man kann auch die Vorzeichen herumdrehen und sich abgerissen, grob und unkontrolliert inszenieren, um Dandy und Diva in einem zu sein – Hauptsache *dirty*. Wenn die anderen Plätze schon vergeben sind, dann eignet sich diese Inszenierung am besten, um zu zeigen, dass man zwar

dieselben Strategien ausprobiert, aber doch noch ganz anders ist als die anderen. Genau darum geht es.

Zum Beispiel Dr. Gonzo. Er recherchiert nicht mehr, er deliriert. Er braucht die Welt nicht mehr zu bereisen. Sie kommt zu ihm. Dr. Gonzo alias Hunter S. Thompson ist ganz oben angekommen. Und ganz oben, das ist, folgt man seiner eigenen paradoxen Ästhetik, ganz unten. Als lebende Legende gibt er den Outlaw, den dauerbetrunkenen Rüpel, den frauenfeindlichen Waffennarr, unter dessen schmutziger Lederjacke das Herz eines Sozialromantikers schlägt.

Hunter S. Thompsons Residenz liegt in den Rocky Mountains, die Owl Farm, eine heruntergekommene Ranch unweit des Skiorts Aspen, im Bundesstaat Colorado. Hier widmet er sich seit Jahren der Zucht von Truthähnen und Hunden, er experimentiert mit Sprengstoff und halluzinogenen Drogen, schießt mit großkalibrigen Waffen auf Tontauben und Bücher, schreibt hin und wieder einen seiner legendären Artikel und empfängt ehrfürchtige Gäste aus der ganzen Welt. Sie müssen sich alle demselben Ritual unterwerfen: Die guten alten Geschichten aus den wilden Sechzigern erzählt bekommen, dazu Wild Turkey Whiskey in Mengen trinken, schließlich, spät in der Nacht, schießen – oder beschossen werden. „Earlier that day I'd stopped at the Woody Creek Tavern, in Woody Creek, Colorado“, berichtet Mathew Hahn im *Atlantic Monthly* von einer solchen Pilgerfahrt, bei der das volle Programm geboten wurde, „to order a drink and steady my nerves before heading up the hill to the house of the Gonzo Journalist and self-proclaimed King of Fun. I'd heard the last reporter who went up the hill looking for a story had to mow the lawn before the man would talk to him.“ (Hahn 1997)

Die Owl Farm ist das Allerheiligste in Hunter S. Thompsons Personenkult. Die Formulierung „heading up the hill“ erinnert fast schon an das Weihevollte des Wagner-Kults „auf dem Hügel“ in Bayreuth. Thompson inszeniert sich dabei nicht als Journalist. Er hält sich an eine andere Rolle und ein anderes Skript, das ihm einen solchen Distinktionsgewinn verspricht, dass er weit über allen Kollegen schwebt. Wenn Tom Wolfe sich unbehäftbar macht durch seine Kleidung, dann Thompson durch sein Abheben in ein skurriles Reich aus Genie und Wahn. Sein Auftritt ist der des weisen Narren, des Irren, dessen Wahn an Wahrheit grenzt: „Doctor of Divinity, a certified Minister of the Church of the New Truth“ (Thompson 1989: 203). In seinen Selbstauskünften verschwimmt die Grenze zwischen Satire und Megalomanie. Hochstapelei wird zur

Grenze zwischen Satire und Megalomanie. Hochstapelei wird zur Kunstform erhoben. Der falsche Dokortitel und der angebliche Priesterstand sind dabei nur Fingerübungen für die eigentliche Berufung: ein Gott sein im polytheistischen Medienhimmel. „It may be that every culture needs an Outlaw god of some kind,“ schreibt Thompson über Thompson in *Kingdom of Fear*, „and maybe this time around I'm it.“ (Thompson 2003: 203)

Hunter S. Thompson hat seine Rolle als journalistischer Outlaw im Laufe der Recherchen zu *Hell's Angels* erfunden, einem Text, dessen Erscheinen den 28-Jährigen 1968 schlagartig berühmt gemacht hat. Auch wenn es ihm nie wieder gelang, die einmal erreichte journalistische Qualität und sprachliche Präzision zu wiederholen oder zu aktualisieren – Thompsons Lebensweg und Selbstbild sollte es entscheidend prägen. Begonnen hatte die Recherche zu *Hell's Angels* als ernsthaftes Projekt der journalistischen Wahrheitsfindung. Die ersten Kapitel referieren die bis dahin längst gut dokumentierte Vorgeschichte der Motorrad-Gang. Doch werden die Zeitungsartikel und Dokumente nicht nur zitiert, sie werden auch einer intensiven Medienkritik unterzogen. „The daily press is the evil principle of the modern world“, wird etwa Sören Kierkegaard zitiert (Thompson 1978: 35) und der Selbstaussage eines Hell's Angel gegenübergestellt: „The best thing about the Angels is that we don't lie to each other. Of course that don't go for outsiders because we have to fight fire with fire“ (ebd.: 40). Irgendwo im Niemandsland zwischen hysterischen Presseberichten und lügenden Rockern vermutet Hunter S. Thompson die Wahrheit. Deshalb entschließt er sich zur radikalen Grenzüberschreitung. Er lässt die Rolle des distanzierten Beobachters hinter sich, legt sich Motorrad und Waffe zu und schließt sich der Rockerbande an. Damit ist der Grundstein für sein neues Image als Outlaw gelegt. Wer nicht nur vom Schreibtisch aus die Welt erklären will, sondern der brutalen Wirklichkeit selbst auf der Spur ist, so Thompson, braucht andere Waffen als nur Worte. „Press cards are nice things to have“, resümiert er in Cowboy-Manier, „but in riot situations a pistol is the best kind of safe conduct pass“ (Thompson 1978: 144).

Um das Vertrauen der Bandenmitglieder zu gewinnen, lädt er sie zu sich nach Hause ein. Dort will er sie mit lauter Überbietungsgesten von seinem Image überzeugen und lässt dafür nicht zuletzt die Waffen spre-

chen. „One of the worst incidents of that era caused no complaints at all“, berichtet er.

This was a sort of good-nature firepower demonstration, which occurred on a Sunday morning about three-thirty. For reasons that were never made clear, I blew out my back windows with five blasts of a 12-gauge shotgun, followed moments later by six rounds from a .44 Magnum. It was a prolonged outburst of heavy firing, drunken laughter and crashing glass. (Thompson 1978: 68)

Trinken, lachen, schießen, Glas zerbrechen lassen. Die Tatsache, dass Thompson gerade diese betrunkene Schießwut bis heute auf seiner Ranch vor Gästen in Szene setzt, zeigt nicht nur, dass sie ihm als Ur-Szene, als Gründungslegende gilt. Es zeigt auch, dass die Geschichte wahrscheinlich nur zur Hälfte wahr ist und zur anderen Hälfte immer wieder nachgespielt werden muss, um den Anspruch auf Authentizität zu untermauern. Klopft man *Hell's Angels* auf diese Doppelbödigkeit hin ab, erkennt man, dass es sich auch als Metatext über die journalistische Selbstinszenierungen lesen lässt. Je deutlicher die Reise zu den *Hell's Angels* als Höllenfahrt beschrieben ist, die kein Zurück mehr kennt, um so deutlicher wird, wie sich hier der Autor eine extreme Rolle auf den Leib schreiben muss, um sich auf einem hart umkämpften Markt zu platzieren. Hunter S. Thompson will einer wie keiner sein. Und dafür sucht er sich das Härteste und Gefährlichste aus.

Gerade aber weil er so dicht an der Wahrheit sein will, muss er den Inszenierungsaufwand verdoppeln und verdreifachen. Auf diese Weise wird das gnadenlose Selbstexperiment eines teilnehmenden Beobachters auf paradoxe Weise zu einem Traktat über die Unmöglichkeit, eine Realität hinter der Inszenierung zu finden. „By the middle of summer I had become so involved in the outlaw scene“, schreibt Thompson, „that I was no longer sure whether I was doing research on the *Hell's Angels* or being slowly absorbed by them.“ (Thompson 1978: 66) Tatsächlich weiß auch der Leser am Ende nicht mehr, ob nicht auch das Aufrichtigste nur gespielt war.

Es ist das unbestimmte Gefühl der Aggression, der Isolation, des Außenseiters, das Hunter S. Thompson mit den *Hell's Angels* verbindet. Deshalb startet er mit der Recherche vor allem um einen Selbstfin-

dungstrip, auf dem der Reporter ein Rollenmodell für sich selbst finden will.

Hunter Stockton Thompson galt schon in seiner Heimatstadt Louisville im Whiskeystaat Kentucky als widerspenstig. Ständig war er in Schlägereien verwickelt. Mit 17 landete er ohne Schulabschluss im Gefängnis. Dort entdeckte er das Schreiben für sich. Dann ging er als Freiwilliger zur Armee und begann, für eine Truppenzeitung als Sportreporter zu arbeiten. Er quittierte den Dienst und wurde Auslandskorrespondent in Lateinamerika, bevor er als freier Journalist dorthin zog, wo die Jugendkultur Mitte der Sechziger am intensivsten brodelte: nach San Francisco. Von dort aus war der Schritt zu den Rocker-Banden nur einer, der konsequent zu dem Extrem führte, das Thompson in sich selbst aufgespürt hatte. Denn sie waren die Außenseiter, zu denen er sich zählen wollte, obwohl er den bürgerlichen Karriereweg als Journalist gewählt hatte. „Far from being freaks, the *Hell's Angels* are a logical product of the culture that now claims to be shocked at their existence“, schreibt Thompson anklagend gegen das Establishment (Thompson 1978: 331).

The generation represented by the editors of *TIME* has lived so long in a world full of Celluloid outlaws hustling toothpaste and hair oil that it is no longer capable of confronting the real thing. (...) Now, looking for labels, it is hard to call the *Hell's Angels* anything but mutants. They are urban outlaws with a rural ethic and a new, improvised style of self-preservation. Their image of themselves derives mainly from Celluloid (...) their formal education ended at fifteen or sixteen. (...) They are the sons of poor men and drifters, losers and the sons of losers. (Thompson 1978: 331 f.)

Und war Thompson das nicht auch? War es deshalb nicht doppelt richtig, wenn er sich in einen von ihnen verwandelte? Und war es nicht die Lösung seines eigenen Widerspruches schlechthin – den bürgerlichen Karriereweg zu wählen, um Journalist zu sein, und gleichzeitig ein Rocker, der abseits des bürgerlichen Lebens steht?

Die Freisetzung des Anti-Bürgers, der Auftritt des Mr. Hyde wird von Thompson mit voller Wucht als Selbstfindung in Szene gesetzt. Jetzt bricht das Ich durch. „So it was at night, like a werewolf, that I would take the thing out for an honest run down the coast.“ (Thompson 1978: 343) Derart verwandelt gibt er richtig Gas.

The Edge – There is no honest way to explain it because the only people who really know where it is are the ones who have gone over. The others – the living – are those who pushed their control as far as they felt they could handle it, and then pulled back... (Thompson 1978: 345 f.)

Für den halb assimilierten Höllenengel Thompson gilt Vernunft als Feigheit und das Zurückschrecken vor Grenzen als Teil eben jener Welt, aus der er und die Bande sich ausgeschlossen fühlen.

Dass Hunter S. Thompson dann doch kein vollwertiger Rocker geworden ist, mag daran liegen, dass ihm die echten hinter die Maske geschaut haben. Nicht zuletzt aber liegt es daran, dass Thompson mit der festen Zugehörigkeit zu einer Gruppe nicht mehr Außenseiter gewesen wäre und sein Image zerstört hätte. Wenn Thompson schließlich, in einer der bekanntesten Szenen der Reportagegeschichte, von den Hell's Angels zusammengeschlagen und ausgestoßen wird, dann blitzt ein heroischer Masochismus des Outlaws auf, der nirgendwo zuhause sein will und darf. „The horror! The horror!“, stammelt er, „exterminate all the brutes!“ (Thompson 1978: 348). Gleichzeitig meldet der sogar von den Outlaws ausgestoßene Outlaw mit obigem Zitat seine eigenen literarischen Ambitionen an, denn schließlich entstammt es Joseph Conrads Klassiker *Heart of Darkness* (1899).

Die Rechnung ging auf. Der sensationelle Horrortrip ins kalifornische und ins eigene Herz der Finsternis bedeutete für Thompson einen kometenhaften Aufstieg. Doch – als hätte er seine gültige Geschichte erlebt und als hätte er sein ein für allemal gültiges Image bei den *Hell's Angels* geprägt – außer seinem Buch *Fear and Loathing in Las Vegas* (1989), einem hastig hingeschriebenen Gedächtnisprotokoll, das zum Klassiker der Drogenliteratur avancierte, hat er nicht mehr viel Lesenswertes zustande gebracht.

Doch würde man seine Rolle und sein Skript nicht ganz verstehen, wollte man ihn an der Produktivität der großen New Journalists oder der üblichen journalistischen Praxis messen. Hunter S. Thompson ist als Werwolf das Gegenteil von Tom Wolfe, dem Dandy. Ein Outlaw zu sein heißt, sich nicht an die Produktionsvorgaben des Establishment zu halten. Es heißt, nicht den Gesetzen zu folgen, durch die man ein noch größerer und noch berühmterer Journalist und ein gefeierter Schriftsteller werden kann. Der Outlaw hält sich raus. Er kommentiert im abgebrühten Philip-

Marlowe-Ton von draußen. Zuweilen kommt er über die Grenze, um noch einmal seine alten Tricks mit den alten Waffen zu zeigen. Dann kritzelt er etwas in seine Notizbücher und schreibt es eins zu eins ab, um damit zu zeigen, wie dicht und unverstellt er am Erlebnis bleibt und wie wenig er auf geleckte Formulierungen und kontrollierende Überarbeitungen gibt. Ambitionen, sich mit den journalistischen Control-Freaks zu messen, die auf der Seite des Normalen und des Üblichen arbeiten, hat er nicht. Wenn er etwas für sie übrig hat, dann Spott. „The wrecked and reckless Dr Thompson“, schreibt der britische Journalist Andrew Anthony, „is one of the great satirical inventions of twentieth-century letters. Satire changes with the times, though, and Thompson has come to resemble a movie character suspended in a Seventies timewarp only to be reanimated in a world he no longer understands.“ (Anthony 2003)

Die Selbstinszenierung hat Thompson dahin gebracht, wo er heute ist: ganz oben und ganz unten. Unfähig, Neues oder Klares zu formulieren, von dreißig Jahre zurückliegenden Erfolgen zehrend, aber als eine lebende Legende kanonisiert, aufgenommen in die *Modern Library* zwischen Thackeray und Tolstoi, ein Opfer seiner eigenen Inszenierung, eine Parodie auf sich selbst. „Things have changed – again“, schreibt Sven Birkerts in einem Nachruf zu Lebzeiten:

That is, Thompson and the culture have changed, and somehow the tension, the chemistry of edge, are missing. For his part, Thompson has let what were at first his eccentric protrusions – his weirdnesses – become his whole persona. Over time everything has come to feel less like the expression of a self than of ordinariness fueled by public expectation. Thompson is only Thompson now if he's doing the Thompson *thing*. This is deadly. (Birkerts 1997)

## 5. Neubesetzung

Vielleicht ist der Outlaw die heimliche Zentralfigur des New Journalism. Und vielleicht kommt ihm die geheime Führungsrolle und das geheime Hauptkript im modernen Journalismus zu, der seine Beobachtungsformen und Schreibweisen verselbständigt und seine Informationsverarbeitungsprozesse weitgehend von anderen Funktionssystemen der Gesellschaft und ihren Vorgaben und Regeln abgekoppelt hat. Denn der Outlaw

ist der Gesetzesbrecher. Er ignoriert die bestehenden Regeln. Er setzt die eigenen Regeln durch – bis die dann schließlich auch verkrusten. So werden Hunter S. Thompsons Gonzostil, Joan Didions reflexive Sensibilität und Tom Wolfes expressive Experimente heute nicht mehr als Irritation wahrgenommen, sondern als Schreibweisen anerkannt, die sich zu Recht zwischen Literatur, Essayistik und Journalismus etabliert und die Creative-Writing-Kurse erobert haben.

Das Doppeldeutige des Dandys verleiht dabei allen drei Rollenmustern ihre eigenartige Dynamik – für den Umschlag von ganz unten in ganz oben bei Hunter S. Thompson, dem Umschlag von Schwäche in Deutungsmacht bei Joan Didion, dem Umschlag von Experimentierlust in Kanonisierungswut bei Tom Wolfe. Auch wenn diese drei Selbstzuschreibungen konträr erscheinen, sie sind erfolgreich durch eine einzige Strategie: durch die radikale Personalisierung innerhalb einer Welt, die zunehmend komplexer wird und in der das aufgelöst wird, was die „Großen Erzählungen“ genannt worden ist. Thompson, Didion und Wolfe geben auf ihre Weise anonymen, überkomplexen Systemprozessen ihr Gesicht. Und alle drei führen vor, wie durch einen dezisionistischen Akt, der sich radikal auf das eigene Ich beruft, zumindest zeitweise *eine* große Ich-Erzählung wieder etabliert werden kann, um das Auseinanderstrebende zusammenzuhalten und Komplexität zu reduzieren.

Neu war diese Strategie nicht. Aber im New Journalism wird sie zum ersten Mal, ähnlich wie zu gleicher Zeit in der Pop Art, mit einem hohen Grad an Selbstreflexion durchgesetzt. Wie hervorragend das gelungen ist, lässt sich nicht nur am Erfolg dieser Schreibweisen erkennen, sondern auch an ihrer heutigen Harmlosigkeit, mit der sie in Volkshochschulkursen, Schülerzeitungen und Internetredaktionen gehandelt werden.

Mit der Verwandlung der literarisch-journalistischen Gesetzlosigkeit von der Systemirritation zum Fundament beginnt die Geschichte wieder von vorn. Die neue Ausschreibung läuft bereits. Grenzgänger, Dandys, Diven, Outlaws werden gesucht. Rollen wären vorhanden. Skripte müssten erfunden werden.

**Literatur**

- Andrew Anthony (2003): Loath to Go There Again. In: The Guardian. (June 22, 2003) <http://books.guardian.co.uk/reviews/biography/0,6121,982284,00.html>. (Stand November 2003)
- Binder, Elisabeth (1999): Ein notorischer Dandy im Tacheles. Tom Wolfe führt seine Leidenschaft für süffisanten Small Talk vor. In: Die Welt vom 14. 10. 1999. S. 12.
- Birkerts, Sven (1997): Strange Pollen. In: The Atlantic Monthly. (August 26, 1997) <http://www.theatlantic.com/unbound/graffiti/pollen.htm>. (Stand November 2003)
- Blöbaum, Bernd (2003): Literatur und Journalismus. Zur Struktur und zum Verhältnis von zwei Systemen. In: Blöbaum/Neuhaus (2003): 23-52.
- Blöbaum, Bernd/Stefan Neuhaus (Hrsg.) (2003): Literatur und Journalismus. Opladen.
- Conrad, Joseph (1994): Heart of Darkness. (1899) London.
- Didion, Joan (1976): „Why I Write“. In: New York Times Magazine. (December 5, 1976) S. 50.
- Didion, Joan (1979): The White Album. New York.
- Didion, Joan (2003): Fixed Opinions, or The Hinge of History. In: New York Review of Books. Jg. 50. No. 1. (January 16, 2003) S. 20.
- Erbe, Günter (2002): Dandys. Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens. Köln/Weimar/Wien.
- Grizzutti, Barbara (1980): Only Disconnect. In: Off Center. New York 1980. Zit. nach <http://dept.english.upenn.edu/~afilreis/103/didion-per-harrison.html>. (Stand November 2003)
- Haas, Hannes (1999): Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien/Köln/Weimar.
- Habermas, Jürgen (1985): Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt/M.
- Habermas, Jürgen (1985a): Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur. In: Habermas (1985): 219-247.
- Hahn, Mathew (1997): Writing on the Wall. In: The Atlantic Monthly unbound. <http://www.theatlantic.com/unbound/graffiti/hunter.htm>. (Stand November 2003)
- Hartsock, John C. (2000): A History of American Literary Journalism. Amherst.
- Hayes, Bill (1997): Why is Didion a Diva? In: Salon. April 1997. <http://www.salon.com/april97/didion970407.html>. (Stand November 2003)
- Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M.
- Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl. Opladen.
- Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M.
- Mailer, Norman (2003): The Spooky Art. New York.
- Morgenthaler, Julia (2000): Facts oder Fiction. Eine Kommunikatorstudie zu den Determinanten für Fakes in Fernseh-Boulevardmagazinen. Bochum.
- Prutz, Robert E. (1845): Geschichte des deutschen Journalismus. Halle.

- Requate, Jörg (1995): Journalismus als Beruf. Entstehung und Entwicklung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert. Göttingen.
- Schmidt, Siegfried J. (1989): Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt/M.
- Stöber, Rudolf (2000): Deutsche Pressegeschichte. Einführung, Systematik, Glossar. Konstanz.
- Stöckmann, Ingo (2001): Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas. Tübingen.
- Thompson, Hunter S. (1978): Hell's Angels. New York.
- Thompson, Hunter S. (1989): Fear and Loathing in Las Vegas. New York.
- Thompson, Hunter S. (2003): Kingdom of Fear. New York.
- Wilke, Jürgen (2000): Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien.
- Wolfe, Tom (1973): The New Journalism. New York.
- Wolfe, Tom (1999): A Man in Full. New York.