

## 5. Während des Schreibens: Bei den Sachen und in der Sprache sein

Es wäre ein Widerspruch in sich, sagen zu wollen, wie man eine Reportage schreibt: Die Subjektivität dieser Darstellungsform kommt gerade in der individuellen *Erschließung* und *Umsetzung* des Themas zum Vorschein. Und beides findet seinen Ausdruck im *individuellen* Sprachstil des Reporters.

Gleichwohl kann man ein bisschen mehr sagen als nur die Aufforderung: »Gebrauche *deine* Sprache und ahme keinen anderen nach« (vorausgesetzt, man hat eine eigene Sprache). Man kann sich nämlich fragen, was genau einen Text zu einem gelungenen Text macht. Vergleicht man viele gelungene Texte und stellt sich jedes Mal diese Frage, dann wird man bald Übereinstimmungen und durchgängige Merkmale entdecken. Und über solche Merkmale kann man sich verständigen, wie die Arbeit der Fachjurys hochkarätiger Preisstiftungen zeigt.

Allerdings sind auch solche Übereinkünfte von Moden und Vorlieben geprägt (eine bestimmte Schreibe zu favorisieren, dies wird zum Beispiel der Jury des Egon Erwin Kisch-Preises seit Jahren nachgesagt). Sie können gleichwohl als Anregungen verstanden werden, am eigenen Schreibstil zu arbeiten und auch Ungewohntes auszuprobieren.

Unsere Kapitelüberschrift beginnt indessen nicht mit der Sprache, sondern mit den Sachen. Und die kommen im Journalismus, auch bei der Reportage, tatsächlich zuerst. Was aber soll das heißen: bei den Sachen sein?

### 5.1 Der Kampf (und Krampf) mit der Wahrheit

Mit »Sachen« meinen wir alles, was außerhalb unseres Kopfes liegt und mit unseren Sinnesorganen wahrgenommen werden kann: die Geschichten, die uns andere Menschen erzählt haben; die in Dokumenten festgestellten Sachverhalte, die Geschehnisse, die wir beobachtet, gehört, gerochen, geschmeckt und bestastet haben, kurz: die Objekte unserer Arbeit.

Dass bereits die je individuelle Art der Wahrnehmung die Rolle des Augenzeugen aufs Subjektive verkürzt, haben wir zuvor diskutiert. Ein Fazit lautete: Wir müssen uns Rechenschaft darüber ablegen, wie weit wir die Sachen so sehen, *wie wir sie sehen wollen*. In diesem Abschnitt geht es zudem um die Frage, wie wir, die Reporter, diese Wahrnehmungen *sprachlich gestalten*. Denn für den Modus des Erzählens gilt, dass wir unsere Subjektivität zulassen und auch mal die Sachen so darstellen, wie sie vermutlich niemand sonst erlebt hat. Aber Hand aufs Herz: Erzählt unsere Geschichte, die wir gerade formulieren, wirklich genau das, was wir wahrgenommen hatten? Vielleicht schmückt sie unsere Beobachtungen und macht sie interessanter. Vielleicht erzählt sie mehr als wir wissen.

Viele Journalisten – und ich habe den Verdacht: es sind nicht die redlichsten – tun so, als gäbe es da gar keine Probleme: Wir schreiben alles nur so, wie wir es gesehen und gehört haben. Ausschmückungen? Okay, vielleicht mal eine Blume im Reversknopfloch oder ein rosa statt braun gefärbtes Kleidchen bei der Freundin unserer Hauptperson, es hätte ihr sowieso besser gestanden. Aber erfinden? Niemals! Heerscharen imaginerter Bahnschaffner, Barkeeper und Obdachloser würden jetzt schallend lachen. Doch auch dieses höhnische Lachen existiert ja nur in meiner Reporterphantasie. Wirklich? Wir besitzen doch genügend Erfahrungswissen über das Verhalten solcher Menschen, die andere beim Flunkern ertappt haben ... Ist also gestattet, dass man Details hinzudichten darf, sofern sie naheliegend sind und der Stimmigkeit der Geschichte dienen?

An Zeugen wäre kein Mangel. Der aus Galizien stammende Journalist Joseph Roth, ein Zeitgenosse Egon Erwin Kischs und bis zu seiner Emigration 1933 ein großer Reporter der berühmten »Frankfurter Zeitung«, unternahm im Frühjahr 1926, fast gleichzeitig wie Kollege Kisch, eine Wolgareise durch das junge Sowjet-Russland. Am 5. Oktober 1926 erschien in der »Frankfurter« seine fulminante Reisereportage, Überschrift: »Auf der Wolga bis Astrachahn«. Liebenvoll und mit sozialistischem Pathos schildert er, wie das Passagierschiff noch immer in vier Klassen unterteilt ist, wobei das echte, unverstellte Leben in der vierten Klasse ganz unten im Schiffsbauch stattfindet: »Männer bergen ihre Köpfe in den Haaren der Frauen, Bauern umklammern die heiligen Sensen, Kinder ihre schäbigen Puppen. Die Lampen schaukeln im Takt der stampfenden Maschinen. Rotbackige Mädchen entblößen lächelnd ihr weißes, starkes Gebiss. Ein großer Friede ist über der armen Welt (...).« Anschließend erläutert Roth, dass der russische Bauer lieber vierte Klasse fahre, zumal die Revolution ihn »von der Demut gegenüber dem ›Herrn‹ befreit, aber noch lange nicht von der Demut gegenüber dem Objekt«. Zum Beleg erzählt er: »Ein paar Monate lang fuhren alle in allen Klassen. Dann schieden sie sich, beinahe freiwillig.«

Dies alles sind sehr genaue Beobachtungen und feinsinnige Deutungen. Doch unmittelbar darauf folgt ein schrecklich plumpes Zitat: »Sehen Sie, sagte mir ein Amerikaner auf dem Schiff, ›was hat die Revolution erreicht? Die armen Leute drängen sich unten und die reichen spielen Sechsundsechzig!«

Nein, wir erfahren sonst nichts über diesen Mann aus Amerika, keinen Namen, kein Aussehen, keine Kleidung, keine Lebensgeschichte. Wie bestellt steht er da und redet so, wie in dieser Situation »der« Amerikaner als Antithese zur sozialistischen Revolution zu reden hat. Der nächste Satz macht klar, warum sich der Ami auf dem Schiff befindet. Er lautet nämlich: »Das ist auch die einzige Tätigkeit, sagte ich, ›der sie sich ohne Sorgen hingeben können!‹ (...).« Die wörtliche Rede Roths überflutet nun den Amerikaner mit einer langen Belehrung über die psychosozialen Konsequenzen der Revolution.

Wir werden es nie erfahren (Joseph Roth starb 1939 in Paris), aber es scheint, als habe unser Reporter den Amerikaner als Stichwortgeber und Zuhörer seiner, der Roth'schen Reflexionen gebraucht. Und nur deshalb fuhr er mit Roth auf dem Schiff bis nach Astrachan.

War es also nur ein kleiner rhetorischer Trick, um sich selbst ins Spiel zu bringen? Wie aber ist Egon Erwin Kischs Verhältnis zu den Realitäten zu sehen, der 1942 (»Marktplatz der Sensationen«) schilderte, wie er als junger Reporter der »Bohemia« aus Angst und Ehrgeiz die Unwahrheit geschrieben und daraus die Lehre gezogen habe: »Wenn die Begebenheit erfunden ist, mag es der Leser merken oder nicht, ist ihre Darstellung kein Bericht.« Kischs unzweideutiges Fazit: Romanschriftsteller und Anekdotenerzähler dürften zwar flunkern, »aber ein Chronist, der lügt, ist erledigt«. Und da ergaben die Recherchen eines Landsmannes von Kisch, dass just diese autobiographische Episode ihrerseits erfunden war (Josef Poláček in: *Philologica Pragensia* 1968, S. 248ff.; Verweis bei Erhard Schütz 1978, S. 324). Durfte Kisch seine Biographie fälschen zugunsten der »tieferen Wahrheit«, »dass es der Fiktion bedarf, um festzuhalten, was wahr ist«, wie Erhard Schütz verständnisinnig vermutete (S. 325)? Was aber ist dann von Kischs beißender Kritik an anderen zu halten, wenn er ihnen Flunkerei nachsagen konnte wie etwa im Fall Opper von Blowitz? Wie kommt es, dass Kisch am Internationalen Schriftstellerkongress den Dichtern entgegenhielt, für ihn, den Reporter, dürfe es »Wahrheit, nichts als die Wahrheit geben«, womit er den hohen »Anspruch auf wissenschaftliche, überprüfbarer Wahrheit« meinte – und er zur selben Zeit seinen Reportagenbericht »Landung in Australien« veröffentlichte, der von dichterischen Freiheiten nur so strotzte? (vgl. Hans-Albert Walter, Nachwort zu: Egon Erwin Kisch: *Landung in Australien*, Neuauflage Büchergilde Gutenberg 1985).

Es ist nachweislich, dass Kisch nicht nur sprachlich seine Texte geshmückt und geschönt, sondern inhaltlich seine Stoffe umgebogen hat zur dramaturgisch wie *weltanschaulich* stimmigen Reportage. Dass ihm das, was er zeigen wollte, stets wichtiger war als das, was er über die Sachen zu sagen wusste. Dass seine Wahrnehmungen hinter dem zurückblieben, was er sprachlich zum Vorschein bringen wollte. Dass er ergriffen war von der Idee der perfekt-realistischen Reportage als Gegenstück zur Dichtung – und zu dichterischen Freiheiten griff wie zur Drogie, um gegen die blassen Realitäten den schönen Schein seiner Kunstform zu setzen. Kisch war sicherlich ein Virtuose. Aber ein Spieler war er auch.

Wo also beginnt die dichterische Freiheit? Die Schriftstellerin Christa Wolf recherchierte die vielen Begebenheiten an jenem gewöhnlichen Werktag im April 1986, als die Meldung von dem AKW-»Zwischenfall« in Tschernobyl diesen Ort in Mecklenburg erreichte. Viele der befragten Personen tauchen mit ihren Geschichten und Episödchen in ihrem erzählenden Bericht »Störfall« (1987) auf, eine *literarische* Reportage par excellence. Doch vor allem anderen schreibt sie: »Keine der Figuren dieses Textes ist mit einer lebenden Person identisch. Sie sind alle von mir erfunden.« Also kein journalistischer Text, sondern Dichtung. Das soll heißen: Neben dem Quellschutz wollte sich die Autorin die Möglichkeit der fiktionalen Überhöhung und Erweiterung offen halten. Indirekt bekräftigt sie damit ihre Überzeugung, dass sich *journalistische* Texte am tatsächlich Geschehenen zu orientieren und keine Dichtungen zu sein haben.

Bei aller Wertschätzung Kischs bleibt sein Umgang mit der Wahrheit nebulös. Was aber ist mit Joseph Roths Amerikaner? Halten wir fest: Der Unterschied zwischen erlaubter Schmückung und unerlaubter Dichtung orientiert sich an den *Sachen* und nicht an den *Absichten*. Für den Fall Roth wäre daraus zu folgern: Der Reporter muss sicher sein, dass derzeit (in diesen Tagen) tatsächlich kapitalistisch denkende amerikanische Staatsbürger auf russischen Wolgadampfern reisen. Weiß er von mehreren Fällen, dann darf er dem Zufall ein wenig nachhelfen und sich mit diesem Amerikaner auf demselben Schiff einquartieren. Er darf es, weil er die *derzeitigen Realitäten* auf Wolga-Dampfern nicht entstellt. Falls er aber nicht gewusst hat, ob es dort Amerikaner gab, dann war die Schmückung eine freie und unzulässige Erfüllung (abgesehen davon stört der Amerikaner in Roths Reportage eher deshalb, weil sich Roth selbst als Kommentator in den Vordergrund schieben möchte – eine für einen Reporter eher peinliche Attitüde).

Das *journalistische Realitätsprinzip* besagt also, dass die zur Zeit anzutreffenden Verhältnisse gestalterisch ausgeschöpft, aber nicht entstellt werden dürfen. Und

dieses Prinzip sollte für die ganz großen Künstler ebenso selbstverständlich sein wie für die kleine Tageszeitungsreportage auf der Lokalseite.

Am *siebten Übungstext* (Zocker) lässt sich dieses modellhaft diskutieren: Der Verfasser hatte im Verlauf jenes Nachmittags auf der Trabrennbahn mehrere Zocker angesprochen und kennen gelernt, darunter auch einen im Zuschnitt des Eddy. Allerdings absolvierte er den Rest des Nachmittags und die Heimfahrt in Begleitung anderer Helfer und Ratgeber. Um nun das Geschehen nicht kompliziert und den roten Faden unübersichtlich werden zu lassen, verschmolz der Autor beim Schreiben der Reportage zwei Zocker-Gestalten zu dem einen »Eddy«, wie er auch wieder am Ende der Reportage auftaucht – eine gefietscherte *Montage*, die ihre Schilderung aufs Wesentliche verdichtet, aber die Realitäten nicht verbiegt. Tatsächlich traf der Autor Figuren nach Art seines Eddy. Und wie viele er im Verlauf eines Nachmittags kennen lernen wollte, konnte er weitgehend selbst bestimmen; es war eine beliebige Größe und sagt *inhaltlich* nichts über das Thema aus (vgl. den Abschnitt über Featuretechniken).

Ähnliche Manipulationen wurden im engen Rahmen des Zulässigen auch bei einigen anderen Übungstexten vorgenommen. Indem sie aber dieses Realitätsprinzip respektierten, flippete Michael Haller, *Die Reportage* Fiktionale, sondern verarbeiteten ihre Beobachtungen, sie blieben bspw. Sachen.