

LITERATUR ALS ERMITTLUNG?

INVESTIGATIVE VERFAHREN IN OTMAR JENNERS *SARAJEVO SAFARI* (1998)
UND NORBERT GSTREINS *DAS HANDWERK DES TÖTENS* (2003)

Tobias Lebens

Heutige Diskussionen um ‚Artistic Research‘ oder ‚Investigative Aesthetics‘ reaktivieren die alte Frage nach den Wissens- und Erkenntnisdimensionen von künstlerischer Praxis. Auch in parallel entstehenden literarischen Texten kommt es zu verstärkten Auseinandersetzungen mit Praktiken und Begriffen außerliterarischer Wissensfelder wie den Medien, dem Recht oder den Wissenschaften. Ebenso lassen sich erhöhte Ansprüche ausmachen, mit dem eigenen literarischen Schreiben eine Art Wissen zu erzeugen. Der Beitrag stellt dies beispielhaft an deutschsprachigen Texten zum Jugoslawien-Krieg in den 1990er Jahren dar und diskutiert die literarische Hinwendung zu Formen des Wissens und Ermitteln als ein den forschenden oder investigativen Künsten verwandtes Phänomen.

In jüngeren Diskussionen um Stichworte wie ‚Artistic Research‘ (Haarmann 2019), ‚Investigative Aesthetics‘ (Fuller und Weizman 2021) oder ‚Kunst ist Wissensproduktion‘¹ wird erneut die Frage gestellt, inwiefern künstlerische als „wissensgenerierende“ oder „epistemische Praxis“ (Badura, Dubach und Haarmann 2015, S. 10) verstanden werden kann. Ihnen liegen Beobachtungen neuer „Konstellationen von Kunst und Episteme“ (Busch 2016, S. 12) in künstlerischer Praxis und Kunsttheorie zugrunde, innerhalb derer Kunst zusehends „nicht mehr nur im Hinblick auf die Möglichkeiten einer ästhetischen Erfahrung, sondern vermehrt im Hinblick auf ihren Erkenntnisgehalt, ihr kritisches Vermögen und die Bereitstellung eines anderen Wissens beurteilt“ (S. 13) wird. Ähnliche Phänomene lassen sich auch im Feld der Literatur, das in den zitierten Diskussionskontexten oft nicht auftaucht, beobachten. Exemplarisch soll hier gezeigt werden, wie deutschsprachige Texte zum Jugoslawien-Krieg in den 1990er Jahren in vielfältiger Weise das Verhältnis von literarischem Schreiben zu Wissens- und „Wahrheitspraktiken“ (Koschorke 2015, S. 25) in Bereichen wie den Medien, dem Recht oder den Wissenschaften thematisieren.

¹ So lautete das Motto der von Okwui Enwezor geleiteten *documenta 11* (2002): <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta11>. Aufgerufen am 22.02.2024.

Grundlegend für den vorliegenden Beitrag ist die These, dass die auffällig häufige Auseinandersetzung mit Verfahren der Ermittlung und solchen der Investigation in deutschsprachigen literarischen Texten zum Jugoslawien-Krieg mit einer Problematisierung der Realitäts- und Wissensbegriffe anderer Systeme einhergeht. In manchen Fällen wird hierbei gar der Anspruch erhoben, in der eigenen literarischen Darstellung einen „wesentlicheren Blick“ (Baßler 2011, S. 98) auf die Realität² oder ein „anderes Wissen“ (Busch 2016) zu erzeugen. Anders als z.B. im philosophischen *Neuen Realismus* (siehe z.B. Gabriel 2014), der mit einer Kritik an postmodernen Realitätskonzepten einsetzt, bezieht sich diese Problematisierung auf keinen spezifischen Realitäts- oder Wissensbegriff. Es lassen sich stattdessen unübersichtliche „reziproke Relationen zu philosophischen, wissenschaftlichen und Common-Sense Konzepten von Realität“ (Knaller 2015, S. 11) und Wissen beobachten, die in Summe zur skizzierten Problemdiagnose führen.

I LITERARISCHE TEXTE ZWISCHEN BEOBACHTUNG UND WISSENSFORM

Die Problematisierung anderer Wissens- und „Wahrheitspraktiken“ (Koschorke 2015, S. 25) vollzieht sich in zwei Varianten. In der ersten Variante, die hier an zwei Beispielen näher ausgefaltet wird, lassen sich Texte als Formen der „Beobachtung“ fassen, „die ihrerseits auf Beobachtungen, also Realitätsbegriffe, reagieren“ (Knaller 2010, S. 177). Wissens- und Wahrheitspraktiken anderer Systeme werden aus ihren gewohnten, oft eher pragmatisch bestimmten Kontexten in einen literarischen Kontext zitiert, werden Teil eines literarischen Verfahrens, durch das sie neu wahrnehmbar gemacht werden. In dieser Variante lässt sich gemäß Yvonne Wübbens Vorschlag im interdisziplinären Handbuch *Literatur und Wissen* von einer Verhandlung von Wissens- und Wahrheitspraktiken in literarischen Texten sprechen, die darin als Element des Plots, des Handlungssettings oder auch als Element der Form erscheinen (Wübben 2013, S. 5).

Die Romane Otmar Jenners (*Sarajevo Safari*, 1998), Gerhard Roths (*Der Berg*, 2000), Norbert Gstreins (*Das Handwerk des Tötens*, 2003; *Die Winter im Süden*, 2008) und Michel Bozikovics (*Drift*, 2011) stellen beispielsweise Journalisten ins Zentrum ihrer Texte zum Jugoslawien-Krieg. Peter Handke (*Rund um das Große Tribunal*, 2003; *Die Tablas von Daimiel*, 2006), Nicol Ljubić

² Zur begrifflichen Unterscheidung von Wirklichkeit und Realität und ihren Etymologien und Genealogien mitsamt den jeweiligen Akzenten, die die ein oder andere Variante setzt, siehe Knaller 2015, S. 21 ff. Hier ist von ‚Wirklichkeit‘ die Rede, wenn es um Wirklichkeit als Produkt, Anspruch oder angestrebte Wirkung von Prozessen und Vorgängen geht. Der Ausdruck ‚Realität‘ wird verwendet, wenn eine „Entität, Sachheit bzw. Sachverhaltschaft“ (Knaller 2015, S. 21) bezeichnet werden soll.

(*Meeresstille*, 2008) und Ludwig Laher (*Verfahren*, 2011) fokussieren Rechtsprozesse, die Ereignisse des Krieges aufarbeiten. Doron Rabinovici's *Ohnehin* (2004) und Anna Kims *Die gefrorene Zeit* (2008) bringen den Krieg im Rahmen von Erzählungen ins Spiel, die von wissenschaftlichen Verfahren der forensischen Anthropologie und der neurologischen Erinnerungsforschung strukturiert werden.

In einer zweiten Variante erscheinen literarische Texte zum Jugoslawien-Krieg als Darstellungen mit erhöhtem Wirklichkeitsanspruch bzw. mit dem Anspruch, selbst eine Art Wissen zu generieren, das oft als ein „anderes Wissen“ (Busch 2016) oder „anderes Verstehen“ (Semprún 1995) qualifiziert wird. Beurteilungen oder Erklärungen des Krieges aus anderen Systemen sollen von derartigen Schreibprojekten ergänzt, wenn nicht gar überboten werden. Das geschieht etwa dann, wenn sich die Erzählstimme in Peter Handkes *Die Tablas von Daimiel* (2006) selbst als „Umwegszeugen“ (S. 60) inszeniert. Juli Zeh (2004) geht in ihrer Poetologie in eine ähnliche Richtung, wenn sie behauptet, dass Literatur die „Verantwortung“ hat, „die Lücken zu schließen, die der Journalismus aufreißt“. Zu dieser Variante gehören außerdem die teilweise autofiktionalen Texte Marica Bodrožićs *Mein weißer Frieden* (2014), Melinda Nadj Abonjis *Schildkrötensoldat* (2017) und Saša Stanišićs *Herkunft* (2019), in denen vom Krieg gezeichneten familiären Schicksalen nachgespürt und an der eigenen Familienbiografie die jüngere Geschichte der Region reflektiert wird. In dieser Variante bringen Texte dasjenige ins Spiel, das Wübben als das „Wissen der Literatur“ (2013, S. 14) bezeichnet oder was an anderer Stelle u.a. als ihr „epistemologischer Zug“ (Horn, B. Menke und C. Menke 2006, S. 10), als „Anderes gegenüber dem Verstehen“ (Campe: *Verfahren der Literatur*) oder als eine Form von Zeugenschaft (Felman und Laub 1992) gefasst wurde.

Gerade für diese zweite Variante gilt, dass literarische Texte das Ästhetische als ‚Mittel der Investigation‘ („aesthetic sensibilities as investigation resources“, Weizman 2014, S. 3) in ganz ähnlicher Weise wie investigative Ästhetiken und forschende Künste nutzen. Auch bei ihnen hängt dieser Einsatz eindeutig zusammen mit Transformationen in der „medialen und visuellen Kultur der Gegenwart“, wie es Anke Haarmann (2019, S. 85) bezogen auf Formen von Artistic Research formuliert. „Literatur heute erzählt *nach* dem Fernsehen. Ihr Stoff ist gesendet, selbst dort, wo er einfach nur auf der Straße zu liegen scheint. Und ihre Mittel sind längst durch einen intensiven Austausch mit den wahrnehmungsleitenden Darstellungsformen anderer Medien geprägt“ (Winkels 1997, S. 13).

Trotz dieser verbindenden Prägung durch medienkulturelle Veränderungen vollziehen die literarischen Texte in beiden Varianten aber auch geradezu gegenläufige Bewegungen zu ‚investigativen Ästhetiken‘ (Fuller und Weizman 2021),

die auf ästhetische Erzeugnisse mit besonders hohem „truth claim“ (Weizman 2017, S. 94) verweisen und die teilweise sogar den Rang eines in Strafrechtsprozessen zulässigen Beweismittels (S. 9) anstreben. Ihr Verhältnis zu den von Haarmann angesprochenen technologischen und medienkulturellen Veränderungen, die in Formen von Artistic Research und investigativer Ästhetik produktiv aufgenommen werden, zeigt sich als ein vergleichsweise pessimistisches. Es dominiert ein Grundtenor, in dem im Kontext der 1990er relevante kulturpessimistische Positionen von z.B. Virilio (*Die Sehmaschine*, 1989), Baudrillard (*La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, 1991) oder Enzensberger (*Aussichten auf den Bürgerkrieg*, 1993³) als Echo vernehmbar sind. So wird z.B. die zunehmende Mediatisierung auch vermeintlich ferner Kriege und die so suggerierte größere Nähe und Präsenz des Krieges im Alltag überwiegend kritisch aufgenommen. Informationsmedialen Bildern und Narrativen wie politischen Deutungsrahmen wird von zentralen Figuren und Erzählstimmen vieler Texte ebenfalls misstraut.

Diese Gegenbewegung zeigt sich aber auch in den Schreib- und Erzählverfahren der Texte selbst und das in beiden Varianten: In der ersten Variante führen sie Kriegsdarstellungen anderer Systeme oft nicht in einer neutralen, sondern gerade in einer kritisch ausstellenden Art und Weise vor. In der anderen Variante, z.B. bei Handke, Zeh oder Waterhouse, setzen sich Texte bewusst von Darstellungsweisen des Krieges in Medien oder Politik ab. Stattdessen werden unter Aufbietung der eigenen Augenzeugenschaft und im Rahmen von Reisen in die Region eine umfassendere „gesamtkörperliche Wahrnehmung“ (Finzi 2013, S. 199), „gesteigerte *aisthesis*“ (Baßler 2011, S. 100) oder Formen des „Nicht-Wissens“ (Waterhouse 2006, S. 356; 538) ins Feld geführt. Sie richten den Fokus häufig auf das Alltägliche, die der medial erzeugten Überdetermination der Region entgegenstehenden Dinge, die aus den politischen Rahmen fallenden Nebensächlichkeiten oder das „Undarstellbare, Ausgeschlossene oder Liegegebliebene“ (Mersch 2012, S. 39). Aufgerufen werden also eher klassische Topoi literarischen Schreibens.⁴ Um erneut Winkels zu bemühen: „Je schneller und

³ Darin konstatiert Enzensberger (1993) unter anderem, dass „wir alle zu Zuschauern geworden sind“, zu „Augenzeugen“ oder „Voyeuren“ globaler Bürgerkriege, sowohl „die Regierungen, aber auch die Frau in der U-Bahn, [...] die großen Mächte ebenso wie die kleinen Leute.“ Der Schrecken wird so „zum Gewöhnlichen“, sodass sich „jeder von uns auf diese Weise einer moralischen Erpressung ausgesetzt“ sieht (S. 174).

⁴ Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke weisen auf die verschieden etymologischen Stränge und damit verbundenen Konnotationen hin, die bis heute zur Literatur gehören: „Um die eine Literatur und die andere, grundlegende, unter die auch Philosophie als Schreibweise fiel, voneinander zu unterscheiden, mag man von ‚schöner Literatur‘ (was eher den sinnlichen Eindruck) oder von ‚Dichtung‘ (was eher das Erfinden, die Fiction und Inventio) oder von ‚Poesie‘ (was eher das Machen unterstreicht) sprechen“ (2006, S. 8).

umfassender die globale Realitätskonstruktion der technischen Medien um sich greift, desto intensiver wendet sich die literarische Nischenkultur den historischen Leistungen des eigenen Mediums zu“ (Winkels, S. 17). Medienkulturelle Transformationen werden in den literarischen Texten nicht „Bestandteil der eigenen (poetischen) Arbeit“ (Winkels 1997, S. 13); ihnen wird geradezu entgegengearbeitet⁵, sodass sie aber als Bezugspunkt des literarischen Schreibens signifikant sind. Der Einsatz eher klassischer literarischer Topoi und Formen ist als ein aktualisierender zu fassen, der als Gegenprogramm zu medialen und politischen Darstellungskonventionen im Kontext des Jugoslawien-Kriegs und seiner Nachbereitung verstanden werden muss.

2 ERMITTLUNG ALS LITERARISCHES VERFAHREN

An den beiden Romanen *Sarajevo Safari* (1998) von Otmar Jenner und *Das Handwerk des Tötens* (2003) von Norbert Gstrein lässt sich das exemplarisch demonstrieren. Beide Texte erzählen von journalistischen Investigationen und damit verbundenen Reisen in die Region. Journalistische Schreibformen werden formal zitiert und beide Texte erzeugen Effekte der *mise en abyme*, die „unendliche Wiederholung des Gegenstands im Gegenstand“ (Geulen und Geimer 2015, S. 523), sodass die Romane selbst als Produkt der erzählten Recherchen erscheinen können. In beiden Texten entsteht so eine nicht eindeutig aufzulösende Spannung zwischen dem Prozess der Verfertigung eines Textes und fertigem Text, sowohl auf inhaltlicher Ebene, auf der in beiden Fällen unklar bleibt, ob das geplante Schreibprojekt der fokalizierten Hauptfiguren je fertig gestellt wird, wie auf einer Ebene der Romanform selbst, die in beiden Fällen als Ergebnis der im Roman erzählten Geschichte über das Schreiben eines Textes erscheinen kann.

Beide Texte lassen sich somit als literarische *Verfahren* des Recherchierens fassen. Die Rede von den literarischen Verfahren ruft einen Verfahrensbegriff auf, den Viktor Šklovskij in seiner literaturtheoretischen Schrift *Iskusstvo, kak*

⁵ Eine Ausnahme unter den Texten zum Thema Jugoslawien-Krieg bildet Walter Gronds Roman *Old Danube House* (2000), der zum Gründungstext des netzliterarischen Experiments *house* wurde. Deren Gründer Martin Krusche, Klaus Zeyringer und Walter Grond selbst sahen im digitalen Netzwerk die Möglichkeit eines demokratischeren Verhältnisses von Text/Verfasser und Lesenden. „Der künstlerische Akt soll in das reale Leben zurück überführt werden“, so Krusche (2021). Das Netzwerk ist bis heute abrufbar unter: <http://www.kultur.at/van/alt/house/3house/index.html>. Aufgerufen am 03.12.2023.

priem (*Die Kunst als Verfahren*, 1917/1929)⁶ geprägt und Rüdiger Campe, dessen Arbeiten immer wieder nach „dem Wissen der Literatur“ (Campe 2009, S. 193) fragen, weitergedacht hat. Bei Šklovskij erhalten Kunst und Literatur bekanntlich die Qualität eines Sinnlichen, das aus den vertrauten Zusammenhängen gelöst ist und an das sich ein verlangsamtes, entautomatisiertes Wahrnehmen anschließt: „[D]as Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert [...]; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben“ (Šklovskij 1994, S. 15).

Kunst und Literatur stehen in Šklovskijs Ansatz für die Erfahrung einer Sache, bei der diese zunächst gerade nicht verstanden, sondern in einem ungewöhnlichen Licht wahrgenommen wird:

Durch Kunst als Verfahren fassen wir darum (jedenfalls zunächst) Dinge nicht anders auf oder verstehen sie anders. Das war ja genau der Sinn der Figur in der herkömmlichen Poetik gewesen: Durch Metaphern entdecken wir dort etwas Neues und Anderes in unserem Verstehen und Auffassen der Dinge. Figuren erweiterten und erneuerten das Verstehen. Bei Šklovskij dagegen verstehen wir zunächst gerade nicht; sondern nehmen nur wahr, dass jeder Zugang zu dem Ding und Sachverhalt einschließlich der Möglichkeit es zu erkennen und zu verstehen, sich einem Verfahren verdankt. [...] Die Änderung, die das Verfahren Šklovskijs [...] ist, mündet nicht in ein neues, anderes Verstehen; sondern in die Wahrnehmung des Verfahrens als eines Anderen gegenüber dem Verstehen der Bedeutung (Campe: *Verfahren der Literatur*, S. 3 f.).

Campe reformuliert Šklovskij und argumentiert, dass literarische Texte⁷ „disziplinäre Verfahren – politisch-rechtliche Verfahren und wissenschaftlich-technische Verfahren zum Beispiel – als latente Verfahren (Haverkamp) ins Spiel“ bringen und die „Wirkung rechtlicher oder wissenschaftlicher Verfahren sichtbar“ (Campe: *Verfahren der Literatur*, S. 5) machen.

Campes Verfahrensbegriff setzt sich damit von einer weit verbreiteten Verwendung von Verfahren der Literatur ab: „Es gibt kein Reservoir der Verfahren, in denen die Kunst sich als Kunstgriff zeigt. Das wäre genau traditionelle Poetologie; bzw. Kunst ihrerseits als eine bestimmte Region des Verstehens, die von Kunst als Verfahren erst zu unterbrechen wäre“ (S. 4). Kunst und Literatur unter

⁶ Auf Deutsch erstmals 1966 in Šklovskij: *Theorie der Prosa* erschienen. Grundlage dieser Übersetzung ist die zweite Auflage aus dem Jahr 1929. Während Šklovskijs Formulierung ‚*priem*‘ in dieser ersten Übersetzung von Drohla noch mit ‚Kunstgriff‘ wiedergegeben wurde, erfuhr sie in der von Jurij Striedter herausgegebenen Anthologie *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (1969) die heute gängigere Übersetzung ‚Verfahren‘.

⁷ Campe nennt als Beispiele für in diesem Sinne verfahrenende literarische Texte Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), Büchners *Lenz* (1839) sowie Kafkas *Der Process* (1925).

dieser Perspektive in den Blick zu nehmen heißt, sie als Verfahren zu denken, die auf andere Verfahren reagieren. Literarische Texte werden als verfahrenende heteronom bestimmt (ebd.) und haben zur Bedingung die Existenz eines „Universums“ (ebd.) von existierenden stärker formalisierten Verfahren, die Wirklichkeit und Wissen konstituieren, etwa aus dem juristischen, technischen oder wissenschaftlichen Bereich.

Der Bezug zu Wirklichkeits- und Wissenspraktiken anderer Systeme, hier Modelle der journalistischen Investigation, wird in den beiden im Folgenden näher beleuchteten Texten im Sinne Šklovskijs und Campes im Modus des Verfahrens ausgespielt. Sie simulieren derartige Praktiken und kalkulieren auf ein Lesen, in dem ihr „Machen [...] (neu) erlebt“ (Šklovskij 1994, S. 15) wird. Dieses vorführende Verfahren steht in beiden hier analysierten Texten im Zeichen der Problematisierung der so erzeugten Bilder und Narrative von der Kriegsrealität.

3 OTMAR JENNERS *SARAJEVO SAFARI* (1998)

Otmar Jenners *Sarajevo Safari* (1998) erzählt von den Recherchen eines deutschen Investigativjournalisten in Sarajevo zur Zeit der Belagerung (1992–1996). Der Text stellt weniger das Kriegsgeschehen selbst dar, sondern ist primär ein Text über das journalistische Recherchieren und Schreiben darüber. Im Zentrum stehen vor allem zwei Kriegsjournalist:innen, Robert und Sheela, die von Krieg zu Krieg um die Welt ziehen und in längeren Reportagen über die besonders tief im ‚Fog of War‘ verborgenen Geschichten des Krieges schreiben. Robert ist zwei nur als Gerüchte kursierenden Sensationsgeschichten hinterher: Zum einen einer Form von „Dark Tourism“ (Bajohr 2021), den „Safaris“ (Jenner 2002, S. 128), für die Menschen nach Sarajevo kommen, um organisiert über paramilitärische Netzwerke und gegen Geld auf Menschen in Sarajevo zu schießen. Zum anderen ist er dem mysteriösen deutschen Soldaten Pracht auf der Spur, der sich freiwillig bei der kroatischen Armee gemeldet haben soll.

Im Erzählen von diesen Recherchen setzt der Text zwar auf der Oberfläche auf einen eingängigen, Spannung anstrebenden Stil, in den Worten Joan Kristin Bleichers: „Sex, Drugs und Bücher schreiben“ (2004). Der Krieg und Sarajevo sind hier jedoch nicht allein Kulisse für eine spannende Geschichte. So stellt der Text nicht nur schwerwiegende Fragen nach journalistischer Ethik, der Repräsentierbarkeit von Gewalt oder der Ähnlichkeit des Krieges zu Drogen und Rauscherfahrungen. Auch seine Schreibweise entfaltet sich als literarisches Durchspielen einer journalistischen Recherche für eine geplante Reportage. Es bleibt offen, ob diese je fertig gestellt wird, aber je nach Lesart können dabei sogar

Effekte der *mise en abyme* entstehen, sodass der Roman selbst als jener Text erscheinen kann, den die Erzählinstanz die ganze Zeit über zu schreiben plant.

Unter anderem weil Jenner zeitweise als Journalist für das Magazin *Tempo*⁸ schrieb, wurde *Sarajevo Safari* in einen Zusammenhang mit dem *New Journalism* gebracht. Unter dem Label *New Journalism*, ein von Tom Wolfe (1973) geprägtes Konzept, werden im deutschsprachigen Raum insbesondere seit den 1990er Jahren entstandene Schreibweisen diskutiert, die sich durch eine „Symbiose aus klassischer journalistischer Recherche und literarischen Schreibtechniken“ (Pörksen 2004a, S. 19) auszeichnen, in denen „das erzählende Element [...], das in jeder, auch objektiven, Reportage enthalten ist“ (ebd.) herausgestellt wird. Schreibweisen des *New Journalism* versuchen „durch subjektives dramaturgisches Erzählen wahrer Ereignisse der Wahrheit näher zu kommen als der zur Unvoreingenommenheit gezwungene Journalist des Established Journalism“ (Wallisch 2000, zit. nach. Klaus 2004, S. 104). Sie sind außerdem gekennzeichnet durch einen „individual imprint on the material of facts“ (Weber 1974, S. 24 f.) durch die Schreibenden und das selbstbewusste Hervorkehren „des immanenten literarischen Wesenszugs des Journalismus“ (Reus 2004, S. 258).

Für das Magazin *Tempo* schrieb er gleich mehrere Reportagen im Kontext des Jugoslawien-Kriegs, darunter u.a. die beiden Reportagen „Jugoslawien vor dem Brudermord“ (08/1991) über den Zerfall einer Einheit der Jugoslawischen Volksarmee im Zuge des *Zehn-Tage-Krieges* im Juni 1991 und „Das Dorf der toten Seelen“ (04/1993) über das kriegsgezeichnete kosovarische Dorf Pollate. Dass sich diese Reportagen als Formen von *New Journalism* auffassen lassen, leuchtet schnell ein. Die Texte sind meist im szenischen Modus und somit mit großer Nähe zu den porträtierten Figuren geschrieben und reale Geschichte wird in ihnen zu einem spannungsvollen Narrativ. Beispielhaft lassen sich die Gedanken der porträtierten Mirella in der Reportage „Mörderischer Druck“ (1994) anführen:

Aber wenn sie erwachte, war sie sofort ganz da. Die Gegenwart war aberwitzig, grotesk, monströs und mächtig, nicht auszudenken, was in Zukunft noch alles geschah, nicht auszudenken und vor allem nicht auszuhalten. Die Explosion, die man gerade hörte, war schlimm, aber bei weitem nicht so furchtbar wie der Knall, der noch bevorstand. Die Angst vor dem, was kommt, tötete die Vorstellungskraft. Dabei vergaßen viele, daß es eine Zukunft gibt und verbarrikadierten

⁸ Zur Zeitschrift *Tempo* (1986–1996) im Kontext der Debatten um den *New Journalism* siehe Pörksen 2004b.

sich in der Gegenwart. Wenn man jeden Moment feiert, wird die Party des Lebens daraus. In diesem Moment war man sicher, im nächsten vielleicht tot. Bloß nicht dran denken, dann konnte Krieg komisch sein. (Jenner 1995 [1994], S. 65)

Joan Kristin Bleicher liest aber auch Jenners Roman *Sarajevo Safari* als eine Variante von *New Journalism*. Ihr zufolge werden darin „Auszüge aus der Wirklichkeit als Fiktion vermittelt, für die keine Recherchebelege als journalistische Wahrheitsbeweise vorliegen“ (Bleicher 2004, S. 130). Für Bleicher funktioniert Jenners Roman als eine Art „anderes Wissen“ (Busch 2016, S. 13). Dieses bezieht sich auf die gleiche, nämlich als Gegebenheit gedachte Realität wie die des Journalismus. Literatur tritt auf den Plan, um Realität an den Stellen, wo „journalistische Wahrheitsbeweise“ (Bleicher 2004, S. 130) für sie fehlen, fiktiv zu ergänzen. Sie soll für Realität eintreten, wo es für diese keine „Recherchebelege“ (ebd.) gibt. Die fiktionalen Elemente sind für Bleicher nicht das Gegenteil von faktualen Elementen, sondern prinzipiell auf der gleichen Ebene. Folgt man dieser Auffassung, so ist es dann auch nicht relevant, dass man an Jenners Text selbst nicht klar entscheiden kann, welche Stellen als fiktiv und welche als faktual zu lesen sind, da sich letztlich alles auf der gleichen Ebene abspielt. In Bleichers Lesart ist der Text an einem journalistischen Anspruch auf Wirklichkeit zu messen. Ein literarischer Text soll hier das leisten, was üblicherweise der Journalismus leistet, und sogar mehr als ‚alte‘ journalistische Formate, da in Jenners ‚neujournalistischem‘ Text Dimensionen und Auszüge aus der Realität eine Form bekommen, die diese nicht zulassen konnten.

Diese Auffassung wird im Beitrag um eine Ansicht ergänzt, die den vorführenden, zeigenden Charakter des Textes stärker betont. Statt in einer journalistisch bestimmten Weise investigativ zu sein und mit anderen Mitteln das gleiche Versprechen bezogen auf Wirklichkeit abzugeben, das journalistische Texte kennzeichnet, ist Jenners Verfahren nicht journalistisch, sondern literarisch. Und zwar nicht literarisch im Sinne der Theorien des *New Journalism*, der Texte umfasst, die „ihr [...] erzählendes Element“ (Pörksen 2004a, S. 19) oder „ihren immanent literarischen Wesenszug“ (Reus 2004, S. 258) zwar stärker als alte journalistische Formen zeigen, aber letztlich immer noch Funktionen des Journalismus anstreben und entsprechende Signale senden. Gemeint ist stattdessen ein Verfahren im Sinne Šklovskijs und Campes: Wenn der Text gelingt, so wird nicht Wirklichkeit eine Spur klarer gesehen oder besser gewusst, sondern die bestehenden Weisen ihrer Herstellung – hier solche des Journalismus.

Bereits anhand des ersten Textabschnittes lässt sich zeigen, dass die Auseinandersetzung mit journalistischen Darstellungsweisen des Krieges über die Dimension des Themas hinausgeht und auch in der Schreibweise des Textes selbst stattfindet. Im Unterschied zum Rest des Textes wird in der ersten Passage nicht

der Investigativjournalist Robert, sondern eine an der Stelle anonym bleibende Figur auf der „Jagd“ nach Menschen fokalisiert, deren Gedanken geschildert werden, während sie durch das Zielfernrohr ihrer Waffe schaut.

Die Erfahrung: Das ist der Treffer, der durch die Blutschranke in einen fremden Schädel schlägt. Die Erfahrung: Das ist die Kugel, die sich als verlängerte Faust in das Gesicht des Gegenübers gräbt. [...] Und was der Erfahrung vorausgeht, ist das Vorspiel, ist die Jagd. [...] Warten konnte er. Seit dem Morgengrauen wartete er. Und manchmal, wenn ihm das Warten lange wurde, brachte er das Gewehr in Anschlag, blickte durch das Zielfernrohr auf den Platz, der sich nicht beleben wollte, legte den Zeigefinger der rechten Hand auf den Abzug und flüsterte: „Peng! Du bist tot.“ (Jenner 2002, S. 12)

Nach der Lektüre des Romans lässt sich rückwirkend mutmaßen, dass es sich um eine von Robert geschriebene Reportage über einen deutschen Kriegsteilnehmer handelt, nämlich den von Robert aufgesuchten Ferdinand Pracht. Durch seinen unmittelbaren Erzählstil und seine Typographie, die ihn vom Rest des Textes absetzt, lenkt der erste Abschnitt die Aufmerksamkeit der Lesenden von Beginn an auf die sprachliche Form und kündigt einen Text an, der nicht einfach nur darstellt, sondern Darstellung auch reflexiv macht.

Im darauffolgenden Text werden die verschiedenen Akteure des Krieges, von denen der Text erzählt, über ihre Art des Sprechens einander angenähert. Der Text beschreibt sie mit Worten aus einem sehr ähnlichen Wortfeld oder lässt sie selbst damit zu Wort kommen:

Ich wußte, heute würde ich ihn treffen, und würde ihn löchern, mit Fragen bombardieren, Antworten erzwingen (Jenner 2002, S. 76).

Sein Leben (Pracht) war schon eine irre Geschichte, ein Verbrechen am Leser, wenn so spannender Stoff irgendwo begraben wurde, an einer feindlichen Linie vielleicht, im schlimmsten Fall anonym (ebd.).

Ein Fotograf hatte ihn vor seine Linse gekriegt und abgeschossen. An der Front beim Flughafen war das gewesen, wenige Wochen zuvor (S. 77).

Jeder Treffer ist ein Stück Magie und sollte einen zum Staunen bringen. Ja, Scharfschützen sind Künstler (S. 376).

Wir sind eben Journalisten. Hyänen des Krieges. Geier des Elends. Wir kreisen über dem Abgrund und warten, dass jemand hinunterstürzt. [...] wenn es uns in den Kram paßt, schlachten wir die Leiche für unsere Zwecke aus und schreiben eine Nachricht, todesfrisch, und sollte das Aas ergiebig sein, noch eine schöne lange Geschichte hintendran (S. 384).

Stellen wie diese, an denen die journalistische Tätigkeit als Schießen, Jagen und Retten formuliert wird, finden sich zuhauf. Die Sprache der Erzählung fragt nicht nur nach diesen Grenzen, sondern suggeriert eine Ähnlichkeit zwischen den verschiedenen Akteur:innen. Die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen,

die beteiligten Journalist:innen erscheinen mehr und mehr als eine Art Fraktion im Krieg selbst. Robert und Sheela lassen „sich treiben und hineinziehen in einen Strudel der Gewalt“ und „bleiben auch selbst nicht schuldlos“ (Hellwege 1998).

Besonders drastisch wird die Grenze zwischen Journalist:innen und dem von ihnen dokumentierten Geschehen an einer Stelle eingezogen, an der ein reales historisches Ereignis nachgestellt wird. Es geht um den Fall des bei der ominösen paramilitärischen Gruppe *Arkan Tigers* ‚eingebetteten‘ Journalisten Ron Haviv.⁹ Während ihrer gemeinsamen Recherchen treffen Robert und Sheela auf den fiktionalen Gangsterboss Cicero. Dieser zeigt ihnen schließlich zwei Filmaufnahmen von Gräueltaten serbischer paramilitärischer Einheiten. Diese Aufnahmen verweisen eindeutig auf reale historische Ereignisse wie z.B. in Bijeljina, wo Haviv seine bekanntesten Fotos von Arkans Einheit schoss. Am Ende der Aufnahme ist Ražnatović alias Arkan selbst auch zu sehen:

Die nächste Einstellung zeigte einen Kerl, den ich kannte. [...] Er hatte einen charmanten Ausdruck im Gesicht, während er redete, was unter anderem von den beiden Grübchen in seinen Wangen kam. „Arkan“, sagte Sheela mit angeekeltem Gesicht (Jenner 2002, S. 187).

Es folgt eine zweite Aufnahme und ein zweites, Robert bekanntes Gesicht erscheint:

Cicero antwortete nicht. Wieder wurde der Fernsehbildschirm dunkel. blieb dunkel, sekundenlang. Das Gesicht, das dann zu sehen war, kannte ich ebenfalls. Blasse Augen, die in dicken Tränensäcken schwammen. [...] Eselij machte ein grimmiges Gesicht [...]. (S. 188)

Eselij ist nun allerdings keine reale Person, sondern eine fiktive Konstruktion, auch wenn sie die realen Personen Ražnatović und den faschistischen serbischen Politiker Vojislav Šešelj anagrammatisch aufruft, gegen den ebenfalls in Den Haag Anklage erhoben wurde.¹⁰ In der zweiten Aufnahme erscheint jedoch nicht nur Eselij, sondern gegen Ende auch das Gesicht der Kamerafrau, das sich zu Roberts Schock als das Gesicht Sheelas entpuppt. Robert erfährt so, dass Sheela eine Zeit lang bei einer serbischen paramilitärischen Einheit ‚eingebettet‘ war

⁹ Für Hintergründe zu diesem Fall siehe: <https://investigation.rollingstone.com/dj-photo-war-crimes-bosnia/archive/the-photograph/>. Aufgerufen am 22.02.2024. Die Frage nach der Mitschuld von Journalist:innen im Zuge des Bosnienkrieges wird auch in Jasmilla Žbanićs Kurzfilm *Images from the Corner* (2003) aufgeworfen.

¹⁰ *United Nations International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, Vojislav Seselj Indicted by the ICTY for Crimes against Humanity and War Crimes* (2003). <https://www.icty.org/sid/8304>. Aufgerufen am 03.12.2023.

und wie Ron Haviv Kriegsverbrechen und Genozid live mitgefilmt hat. Im Mitschnitt wird Sheela von Eselij angesprochen, für den die Präsenz der Kamera das Geschehen in ein Schauspiel zu verwandeln scheint, was Robert folgendermaßen aufnimmt:

„Der verehrte Herr Kommandant will dich an seiner Seite haben.“ Ich fühlte mich angesprochen, obwohl doch Sheela gemeint war. Sie sagte nichts (Jenner 2002, S. 190).

Über mehrfache Verschiebungen und die absichtliche Irritation von Fakt und Fiktion lässt der Text Robert sich so auch als Mittäter angesprochen fühlen, der an der Seite des Kommandanten steht. Seine Rolle als Journalist, die nach seiner Auffassung zunächst die eines „professionellen Zeugen“ ist, der beobachtet „wie gefoltert, exekutiert, vergewaltigt wird“ (S. 123), gerät so in die Krise. Am Ende geraten Robert und Sheela auf ihrer Suche nach Pracht in Gefangenschaft bei serbischen Schützen im Viertel Grbavica. Robert wird gezwungen, auf das Holiday-Inn, in dem er und seine Kolleg:innen zu Beginn des Textes untergebracht sind, und einen dort arbeitenden Kellner zu schießen (S. 267).

So wie die Grenze zwischen den einzelnen Akteur:innen im Vorführen ihrer sich ähnelnden Sprechweisen befragt wird, wird durch die Sprache auch eine Ähnlichkeit der kriegsjournalistischen Arbeit zum Drogenrausch insinuiert. Im Laufe der Erzählung entsteht ein Porträt zweier Investigativjournalist:innen, deren Persönlichkeit, Motive und berufsethische Maßstäbe in einem mindestens zwielichtigen Licht erscheinen. Beiden, Robert und Sheela, erscheint der Krieg auch als Gelegenheit für ein Abenteuer und für eine rauschhafte Lust.

In seiner Essaysammlung *War Is A Force That Gives Us Meaning* (2003) beschreibt der ebenfalls lange Zeit als Kriegsjournalist in Ex-Jugoslawien tätig gewesene Chris Hedges die große Nähe zwischen Krieg und Drogenrausch. Er legt dar, wie die meisten der von ihm begleiteten Soldaten ständig unter Drogen standen und mit der Zeit perverse und oft brutale sexuelle Lustphantasien entwickelten (Hedges 2003, S. 3), und lässt erkennen, dass die Kampfhandlungen selbst auch Abhängigkeit begünstigten. „The rush of battle is a potent and often lethal addiction, for war is a drug, [...]“¹¹ Die Rückkehr in einen unspektakulären Alltag war für Soldaten wie die sie begleitenden Journalist:innen oftmals unmöglich. Getreu dieses Satzes und den Beobachtungen von Hedges werden auch die Erfahrungen Roberts und Sheelas, je gefährlicher und näher am Kriegsgeschehen, als erregend und drogenähnlich rauschhaft erzählt:

¹¹ „Sex in war is another variant of the drug of war“ (Hedges 2003, S. 101).

Dann ärgerte ich mich. Warum hatte ich auf Sheela gehört? Jetzt mußte ich eine halbe Stunde auf die Wirkung der Valium warten. Zu spät. Also schluckte ich jetzt nichts. Einen Moment kam ich mir schwerelos vor. Dann hatte ich diesen Einschlag. Ein Einschlag wie von Kokain. Kam wohl vom Adrenalin. Das knallte aufs Zwerchfell, drückte das Blut in die Herzschlagader und pumpte und wälzte sich ins Hirn, ein Wahnsinnsdruck, was für Bilder, die brannten sich ein und gingen nie wieder weg, und so was wie Freude stieg in mir hoch, aber dann dachte ich, daß es vielleicht Angst war, wegen der Intensität fühlten sich Angst und Freude vielleicht ähnlich an. Sheela kniete im Schnee und filmte. Frauen wie sie waren die Helden von Actionfilmen. Was auch passierte, sie sahen sexy aus (Jenner 2002, S. 108).

Auch das ambivalente Ende des Textes liest sich wie eine Mischung aus drogen-induzierter Halluzination und posttraumatischem Schock auf Seiten Roberts in Folge eines Bombardements, das Sheela und er mit Glück überleben und das ihr Entkommen ermöglicht. Es kommt zum Geschlechtsverkehr zwischen den beiden, der jedoch als brutale Kampfhandlung erzählt wird (S. 400 f.). Im Anschluss wirft Robert mehrere Tabletten Valium ein und gerät in einen halluzinatorischen Zustand, in dem Wirklichkeit, Fernsehbild und Einbildung verschwimmen. In seinem Wahn begegnet Robert u.a. Pracht und dem fiktionalisierten Peter Handke und es kommt erneut dazu, dass er auf jemanden schießt, diesmal einen der serbischen Schützen, ehe er unter mysteriösen Umständen verschwindet. Währenddessen werden Sheela und sein Kollege Nick tot aufgefunden wie man am in Form einer Tagesmeldung erzählten Schluss erfährt.

Von der zunehmenden Verrohung der von ihm fokalisierten Figuren, v.a. Roberts, wird erzählt, aber sie wird auch sprachlich inszeniert. Es lässt sich sogar sagen, dass insbesondere die kaum auszuhaltende Hyperbolik vieler Schilderungen von Gewalt und Leid¹² als narratives Mittel betrachtet werden kann, das den Blick der Lesenden auf die Sprache selbst richtet, und ein immersives Lesen, das sich in Roberts Perspektive einfühlt, unterbricht. Der Gestus des Textes ist letztlich der des Zeigens, des Vorführens und darin teilweise kritischen Ausstellens seiner fokalisierten Figuren. Insofern zeichnet er kein schonungsloses Bild der Kriegswirklichkeit, ist in dem Sinne auch keine Form von *New Journalism*, sondern ein schonungsloses Bild vom Herstellungsprozess journalistischer Bilder und Berichte des Krieges. Dieser Eindruck verstärkt sich auch im Vergleich mit Jenners Berichten für die *Tempo*, die trotz ihrer literarischen Züge im Stile des *New Journalism* deutlich informativer sind und etwa viel stärker unmittelbar vom Krieg betroffene Personen aus der Region zu Wort kommen lassen.

¹² Ein weiteres, besonders drastisches Beispiel ist die Schilderung einer Beerdigung, die in der Erzählinstanz jedoch eine kaum auszuhaltende perverse Lust auslöst (vgl. Jenner 2002, S. 57).

An Jenners Roman kann man aber auch gut die Gefahr dieses ausstellenden Verfahrens demonstrieren. Denn so, wie es bei Jenner ausgeführt wird, entsteht z.B. das Problem, dass Bewohner:innen Sarajevos anders als in seinen Reportagen selbst fast nie zu Wort kommen. Auch Soldaten sprechen selten. Es führt oft auch zur Reproduktion gängiger Balkanismen,¹³ wenn z.B. gleich die ersten Bewohnerinnen Sarajevos, die der Text nennt, zwei Prostituierte sind, denen der Text keine Individualität, geschweige denn eine eigene Stimme verleiht (Jenner 2002, S. 15). Es kommt ebenso wenig zu in vielen anderen deutschsprachigen Texten über den Krieg feststellbaren kulturellen Übersetzungsschwierigkeiten, Momenten des Verlernens oder Krisen, was die Erklärungs- und Wahrnehmungsmuster des Konflikts und der Region aufseiten Roberts angeht. Ob man das als Teil eines Erzählverfahrens, das einen fiktiven Investigativjournalisten vorführt, legitim finden mag oder nicht: Augenscheinlich ist, dass dieser Text Jenners über die örtliche Wirklichkeit anders als seine Reportagen für das Magazin *Tempo* wenig mehr zu sagen hat als das, was viele deutschsprachige Leser:innen ohnehin schon wissen dürften.

Auch wenn er die Abgründe des Kriegsjournalismus vorführen will, wird sein Verfahren auch auf dem Rücken einer im Kontext dieser Thematik besonders vulnerablen Gruppe und einer im Kontext deutschsprachiger Literatur lange marginalisierten und balkanisierten Region ausgetragen. So sehr sein ausstellendes Verfahren bestehende Muster der Repräsentation der Region und des Krieges selbst zum Gegenstand der Reflektion und Wahrnehmung machen will, wiederholt es in vielerlei Hinsicht trotzdem jene Machtgesten, die den Balkan seit mehreren Jahrhunderten und bis heute als „the other within Europe“ (Todorova 1997, S. 188) produzieren. Das wird, so die hier vertretene Ansicht, auch nicht dadurch entschärft, dass Jenner Berufserfahrung in der Region hat, er an anderen Stellen ganz anders über den Krieg geschrieben hat und sein Text wie Stefan Krulle in der *Welt* meint, „viel zu akribisch“ ist, „als daß ihm Voyeurismus zu unterstellen wäre“ (Krulle 1999).

¹³ Entscheidende Wegmarken, die das Balkan-Bild im deutschsprachigen Raum geprägt haben, beschreibt Boris Previšić in *Literatur topografiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens* (2014). Siehe zum Stichwort ‚Balkanismus‘ und seinem Verhältnis zum Orientalismus auch Todorova 1997.

4 NORBERT GSTREINS *DAS HANDWERK DES TÖTENS* (2003)

Auch Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* (2003) dreht sich um einen fiktiven Investigativjournalisten, Christian Allmayer, der jedoch stark an den realen *Stern*-Kriegsreporter Gabriel Grüner angelehnt ist. Dieser wurde am 13. Juni 1999 kurz nach dem Ende des Kosovokrieges im Duljepass im Kosovo erschossen. So lautet das Motto des Textes, das laut Gstrein „in kürzester Form (dessen) Poetik“ (2004, S. 11) zum Ausdruck bringt: „[Z]ur Erinnerung an / Gabriel Grüner (1963–1999) / über dessen Leben und Tod / ich zu wenig weiß / als daß ich / davon erzählen könnte“ (2003, S. 7). Wie dieses Motto andeutet und wie Gstrein auch an anderen Stellen immer wieder unterstrichen hat, ist sein Text von einem Interesse an der Möglichkeit bzw. Problematik der Erzähl- und Darstellbarkeit des Krieges geleitet. Seinem Text ging es, so Gstrein, „um die Kriege in Jugoslawien und wie man darüber schreiben oder nicht schreiben kann“ (S. 48). In poetologischen Schriften verhandelt Gstrein das eigene Schreiben immer wieder im Zusammenhang mit Diskussionen um den (Un-)Darstellbarkeits-topos, wie sie im Kontext der Nachkriegs- und Shoah-Literatur geführt wurden (siehe dazu u.a. Gstrein 2004, S. 53 ff.).

Im Zentrum steht der im Zuge des Kosovo-Krieges verstorbene deutsche Kriegsjournalist Allmayer, dessen mysteriöser Tötung die anonym bleibende personale Erzählinstanz und deren freiberuflicher Journalisten- und Schriftstellerkollege Paul mit dem Ziel nachspüren, einen Text darüber zu schreiben. Bei beiden soll es zunächst ein Roman werden. Der Text erzählt davon, wie sie sich auf die Spuren Allmayers begeben und in die Region reisen, wie sie dessen Texte lesen und interpretieren, wie sie Angehörige und ehemalige Gesprächspartner des Verstorbenen interviewen, also letztlich vom Rechercheprozess für zwei geplante, in der Handlung aber nie fertiggestellte Romane.

Während die Erzählinstanz ihren Roman am Ende des Textes vermeintlich zu schreiben beginnt, sodass auch hier wie bei Jenner *mise en abyme* ein naheliegender Leseeffekt sein und der Roman als Resultat der Erzählung erscheinen kann, stellt Paul seinen Roman nie fertig. Er publiziert im Anschluss an seine Recherchen stattdessen eine Reihe von Reisereportagen, die jedoch mit dem Tod Allmayers nichts zu tun haben.

Auch *Das Handwerk des Tötens* richtet damit seinen Fokus auf Prozesse der Herstellung von Wirklichkeit im Kontext des Krieges. Es stellt keinen unmittelbaren Protagonisten des Krieges ins Zentrum, sondern mit einem verstorbenen Kriegsjournalisten eine Instanz seiner Vermittlung. Auch dieser Text spielt die Recherche, diesmal zu einem Roman über einen Journalisten, von Be-

ginn bis Ende durch, baut sogar noch eine weitere Ebene ein, denn strenggenommen erzählt er von der Beobachtung der Recherchen Pauls für dessen Roman über Allmayer durch die Erzählinstanz.

Im Spiel sind drei Recherchen und drei Recherchierende, deren Perspektiven und Stimmen komplex ineinander verschränkt sind, teilweise im Modus homodiegetisch-metadiegetischen Erzählens (Martínez und Scheffel 2003, S. 93). Zumeist stehen die Perspektiven in folgendem Verhältnis der Beobachtung: Die personale, homodiegetische Erzählinstanz beobachtet Paul, der wiederum Allmayer und die von ihm zurückgelassenen Spuren oder Personen aus dessen näherem Umfeld beobachtet. Mitunter entfällt die Perspektive Pauls und die Erzählinstanz beobachtet unmittelbar Allmayer oder dessen Umfeld. Die Erzählinstanz markiert die dominante Perspektive, die die anderen wahrnimmt und selbst von keiner innerdiegetischen Perspektive beobachtet wird.

Dieser dominanten Perspektive der Erzählinstanz wurden in der Forschung unterschiedliche Konnotationen zugeschrieben. Für Wolfgang Müller-Funk fungiert sie beispielsweise als privilegierte, zuverlässige Instanz, die zugleich eine Kritik des Romans verbürgt, „nämlich die eines kritischen Kommentars zur mediatisierten Welt von heute“ (Müller-Funk 2009, S. 261). Die Erzählinstanz formuliert laut Müller-Funk gleich mehrere Pointen, die zugleich als „Pointen des Romans“ (S. 257) verstanden werden können. Stellvertretend für den Roman formuliert sie etwa eine Kritik an einer Ästhetik der Authentizität und des Kitsches, die die Erzählinstanz den anderen beiden Figuren unterstellt: „Das Authentische existiert, so könnte man die Argumentationslinie des Rahmenerzählers folgend annehmen, nur als eine Ästhetik des Kitsches [...], eine Dummheit des Erzählens, die die zentrale Reflexion über die symbolische Konstruktion von Wirklichkeit durch die Erzählung unterschlägt“ (S. 256). Ihre Kritik bezieht sich weiterhin auf die uneingestandene Rolle des Jugoslawien(krieges) als „funktionales Element des eigenen Diskurses“ (ebd.) ebenso wie die verschwiegenen Selektions- und Konstruktionsprozesse im Schreiben Allmayers und Pauls: „In die narrative Matrix von Allmayers Kriegsberichten wie von Pauls Erzählungen, Vorstufen des geplanten Romans, ist eine Rhetorik eingeschrieben, die mit Zeugenschaft und Faktizität die unbequeme Frage nach der Verantwortung für das eigene Erzählen abschiebt bzw. umgeht und die eigene vorkritische Schreibweise zur einzig ‚wahren‘ macht“ (S. 257). Die Erzählinstanz vermag es, anders als die anderen beiden Figuren, das Verhältnis von Journalisten und den von ihnen interviewten Militärs und Paramilitärs als „ein strukturelles Verhältnis von Komplizen“ (ebd.) zu reflektieren. Die von ihr formulierte Kritik am Journalismus bezieht sich schließlich insgesamt darauf, dass der

„Journalismus [...] überkommene Formen des Erzählens“ favorisiert und „moderne Medien [...] ungeachtet ihrer technischen Modernität auf literarisch überholte, in der jeweiligen Kultur immer noch wirksame, weil konsensuale Matrices zurückgreifen“ (ebd.). So in etwa lautet die Kritik, die die Erzählinstanz stellvertretend für den Roman verkörpert, folgt man dieser Lesart.

Man kann dem Text aber, so der hier gemachte, durch die skizzierten Überlegungen zu literarischen Verfahren informierte Vorschlag, neben dem kritischen noch einen weiteren Zug ablesen, der diesen ersten relativiert. Diese Lesart entspricht der von Gstrein in seiner poetologischen Schrift *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens* (2004) gegebenen Beschreibung des eigenen Schreibverfahrens. In dieser an Danilo Kišs *Anatomiestunde* (1976) angelehnten Streit- und Verteidigungsschrift gegen Vorwürfe der Verleumdung an der Realperson Gabriel Grüner beschreibt Gstrein sein Schreiben als eines, „das die Konstruiertheit aller Realität“ (Gstrein 2004, S. 10) betonen will. Gstreins Texte, oft beschrieben als ein „faktographischen“ (Lachmann 2004) Schreibweisen wie denen von Jorge Luis Borges, Danilo Kiš, W.G. Sebald oder jüngst Aleksandar Hemon ähnelndes „Verwirrspiel von Fakt und Fiktion“ (Hammermeister 2011), wollen den Konstruktionscharakter von Wirklichkeit gerade dort spürbar machen, wo mit Krieg Reales in besonders drastischer Weise auf dem Spiel steht.

Anders als gängige Beschreibungen, die dieses von Text zu Text variierte Schreibprogramm Gstreins als „postmodern“ (Breitenstein 2004, S. 36) beschreiben, möchte Gstrein selbst es aber nicht als grundsätzliche Infragestellung des Realen, sondern als einen Dienst daran verstanden haben. Sein Schreibverfahren will „die Kluft zwischen Fakten und Fiktion nicht zukleistern, sondern sichtbar machen“ (Kritische Ausgabe 2005, S. 62). Was auf der Oberfläche wie ein „lustvolles postmodernes Spiel“ (Breitenstein 2004, S. 36) aussehen mag, hat damit in Gstreins Selbstverständnis¹⁴ einen zutiefst realistischen Zug, was seinen Text zu einem Grenzfall der beiden eingehend skizzierten Varianten macht: 1) Literarische Texte als Formen der Beobachtung von Wissen und Wirklichkeitspraktiken/-begriffen; 2) literarische Texte als Verfahren mit eigenem Wissens- und Wirklichkeitsanspruch. Gstreins Schreibweise, so sehr sie die Prozesse ihrer Herstellung fokussiert und sichtbar macht, steht nach eigenem Verständnis im Zeichen einer „Rettung“ (Söffner und Van den Berg 2018, S. 3) von Realität. Gerettet werden soll sie hier, wie auch Müller-Funk argumentiert hat, vor einem falschen Realismus journalistischer Art.

¹⁴ Kritisch befragt wird dieser Anspruch allerdings beispielsweise in Düwell 2014.

In der hier vorgeschlagenen Lesart erscheint die Erzählinstanz auch nur als eine weitere durch spezifische Interessen bestimmte, aber auch eingeschränkte Perspektive im Streit mit den beiden anderen. Trotz der sie kennzeichnenden, scheinbar vorbildlichen Vorsicht und „Skepsis“ (Gstrein 2003, S. 193) bleibt sie eine unzuverlässige Erzählinstanz und ist nur eine weitere durch nicht nur lautere Interessen angetriebene Perspektive im Spiel des Romans. Sie qualifiziert sich somit nicht uneingeschränkt als Fürsprecherin des gesamten Romans. Die Erzählinstanz mag den Vorzug genießen, dass Lesende weitestgehend ihrer Version zu den Ereignissen und zu den beiden anderen Figuren folgen müssen. Aber so sehr der Text diese Perspektive deutlich sympathischer zeichnet als die anderen beiden, sein vielleicht interessantester Kunstgriff ist, dass er auch diese Perspektive an wenigen, aber wirkmächtigen Stellen in ein dubioses Licht stellt und an ihrer Redlichkeit und Zuverlässigkeit zweifeln lässt. Besonders der ambivalente Schluss des Textes trägt dazu bei:

Wahrscheinlich lag sie mit ihrer Vermutung richtig, er habe alles vernichtet, und als ich das hörte, spielte es auf einmal keine Rolle mehr, wie weit ich mich schon von dem Gedanken entfernt hatte, selbst etwas über Allmayer zu machen, und ich dachte, ich muß es an seiner Stelle versuchen, bin es ihm schuldig, endlich richtig anzufangen, ihm und seinem Ende (S. 381).

Die Erzählinstanz, die im Text trotz vieler Differenzen und viel Kritik vorgab, Pauls Freund zu sein, beschließt am Schluss, einen Roman zu schreiben. Sie formuliert das als eine Art Dienst am Verstorbenen, aber als unmittelbare Reaktion auf dessen Tod und Schlusswort des Textes hat das mindestens etwas Seltsames und reiht sich in eine ganze Kette von Momenten ein, in denen das Verhältnis der einzelnen Figuren als ein wortwörtlich todernster Streit oder Wettbewerb erscheint, wie der Suizid Pauls unterstreicht.

Auch ihr Verhältnis zur allegorisch aufgeladenen Figur Helena lässt die Erzählinstanz in einem dubiosen Licht erscheinen. Helena ist in der jüngeren Vergangenheit und auch der Gegenwart der Erzählung noch die Freundin Pauls und auch Allmayer hatte ihr in der Vergangenheit Avancen gemacht. Die Erzählinstanz verliebt sich nun ebenfalls in sie und versucht hinter Pauls Rücken, Nähe zu ihr aufzubauen. Gleich auf mehreren Ebenen des Begehrens – in Sachen Liebe zu Helena, in Sachen Arbeit oder Selbstrealisierung als Verfasser eines Romans über den Jugoslawien-Krieg – erscheint die Erzählinstanz also durchaus als ein Gegenspieler mit Zügen eines Intriganten, der die anderen teilweise eiskalt täuscht und am Ende als Sieger dasteht. Das Verhältnis der drei männlichen

Hauptfiguren erscheint so auch als ein überaus antagonistisches. Indem der Roman diese unredlicheren, diese belastenden Züge der Erzählinstanz zeigt, zieht er eine Differenz zu ihr ein.

Andersherum gehen Paul und Allmayer, die ausschließlich aus der Perspektive der Erzählinstanz wahrgenommen werden, nicht allein in ihren zweifelsfrei dominanten Rollen als negative Gegenfolien auf. In das Verhältnis der Figuren mischen sich bisweilen auch freundschaftliche oder zumindest ambivalentere Töne. Ebenso sind es manchmal auch Paul und Allmayer, die die von Müller-Funk angesprochenen kritischen Pointen des Romans vorbringen. So klingt Allmayer nach seiner Rückkehr aus dem Kriegsgebiet beispielsweise ähnlich skeptisch wie die Erzählinstanz, wenn er seinen Zustand als einen der „Demut, viel zu viel zu wissen und gleichzeitig gar nichts, zumindest nichts über die Ursachen von allem, das nicht über die üblichen Banalitäten hinausging“ (Gstrein 2003, S. 61) fasst. Auch Paul bekommt am Ende, so sehr dessen Suizid als ein Scheitern seiner Art, über Krieg zu schreiben, gelesen werden kann, eine interessante Wendung. Denn ausgerechnet er ist es, der den im Titel des Romans angedeuteten Bezug zu Cesare Pavese's *Das Handwerk des Lebens* (1952) explizit macht, indem er in seiner Abschiedsnotiz daraus zitiert.

Zweieinhalb Wochen später war er tot, und weder sie noch ich hatten vorher ein weiteres Mal mit ihm gesprochen. Er war in einem Zagreber Hotelzimmer aufgefunden worden, Schlaftabletten und kein Abschiedsbrief, keine Papiere außer einem einzelnen Blatt mit dem Satz *Ich werde nicht mehr schreiben* und darunter *Cesare Pavese, Das Handwerk des Lebens*, keine Spur von seinem Roman [...] (S. 380).

Die „hohe Kunst der Perspektive“ (Weigel 2003) des Romans privilegiert damit keine Perspektive im Roman endgültig. Sie gibt „kaum Gelegenheit [...], sich in irgendeine der Figuren hineinzusetzen“ (Ceuppens 2008, S. 306), auch nicht in die der Erzählinstanz. Der Text fügt immer wieder Stellen ein, an denen die referentielle Illusion „in der Disfiguration der Darstellung wiederum durchbrochen“ (Horn, B. Menke und C. Menke 2006, S. 12) oder schlicht das Vertrauen in die Erzählinstanz gebrochen wird. Der Text spielt mit den Lesenden, verführt sie zu einem immersiven oder einführenden Lesen, erinnert zugleich immer wieder daran, dass die Ereignisse durch eine selektiv wahrnehmende und durch nicht nur lautere Interessen markierte Perspektive gegeben werden. Das bedeutet für Lesende in der Konsequenz auch, dass sie daran erinnert werden, dass vieles nicht gesagt wird, dass sie strenggenommen zwischen den Zeilen lesen müssen, auf sich selbst gestellt sind und dass sie selbst über die Motive und Abläufe entscheiden müssen.

Es sind vor allem die Stellen, die die Erzählinstanz als unzuverlässig erscheinen lassen, an denen der Text „seinen eigenen Zug ins Autoritäre und Rechthaberische kritisiert“ (Menke 2018, S. 47), indem er die vermeintlich vorbildliche Perspektive selbst in ein zweifelhaftes Licht rückt. In dieser Lesart lässt sich daher nicht von einer Kritik des Textes sprechen, sondern nur davon, dass Kritik von einer in ihm auftretenden Figur verübt wird. Die Performanz des Textes selbst ist nicht Kritik oder Wissen. Auch sein Gestus ist der des Verfahrens, ein Zeigen oder Vorführen von Schreibweisen über Krieg und deren Recherchen. Gezeigt werden einerseits mit den Figuren Paul und Allmayer Versuche, Kriegsereignisse im Modus einer problematischen „Ästhetik der Authentizität“ sowie „einer Rhetorik [...] der Zeugenschaft und Faktizität“ (Müller-Funk 2009, S. 256) darzustellen, andererseits durch die Erzählinstanz auch Formen der Kritik an ebendiesen. Das vom Text vollzogene Vorführen dieser miteinander in Konflikt stehenden Praktiken ist dabei eines, das zwar eine der Perspektiven (die der Erzählinstanz) als überlegen und sympathisch inszeniert und ihr somit scheinbar über weite Strecken Recht gibt, sich aber an entscheidenden Stellen doch selbst ausstellt und damit „seinen Zug [...] ins Rechthaberische“ (Menke 2018, S. 47) unterbricht. Das Sich-Selbst-Ausstellen des Textes funktioniert hier wie dargestellt so, dass er Zweifel an der dominanten, alles beobachtenden und damit die Ereignisse und die anderen Figuren inszenierenden Perspektive der Erzählinstanz aufkommen lässt. Auch sie wird nur als eine weitere von spezifischen Interessen geleitete Perspektive mit eigenen blinden Flecken offengelegt. Auch ihre Schilderung ist nur ein weiteres Verfahren, das die Ereignisse in spezifischer Weise erzeugt. Vorgebeugt oder antizipiert wird damit ein Lesen, das dieser Perspektive uneingeschränkt folgt. Das vom Text figurierte Lesen mündet nicht in einem besseren oder anderen Verstehen oder in Kritik, sondern in einem Sichtbarmachen von „Verfahrenhaftigkeit“ (Campe: *Verfahren der Literatur*, S. 4) als Bedingung von Wissen und Kritik bzw. in Gstreins eigenen Worten im Sichtbarmachen der „Konstruiertheit aller Realität“ (2004, S. 10).

LITERATURVERZEICHNIS

- Badura, Jens, Selma Dubach und Anke Haarmann. 2015. „Warum ein Handbuch zur künstlerischen Forschung?“. In *Künstlerische Forschung – ein Handbuch*, hrsg. von dens. et al., 9–16. Zürich: Diaphanes.
- Baßler, Moritz. 2011. „Populärer Realismus“. In *Kommunikation im Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, hrsg. von Roger Lüdeke, 91–104. Bielefeld: transcript.

- Bajohr, Frank. „Dark Tourism: Überlegungen zu Tourismus, Gewalt und Erinnerung“. In *APuZ* (50/2021): 40–45. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/344469/dark-tourism/>. Aufgerufen am 06.02.2024.
- Baudrillard, Jean. „La Guerre du Golfe n’a pas eu lieu“. In *Libération* 29.03.1991.
- Bleicher, Joan Kristin. 2004. „Sex, Drugs & Bücher schreiben“. *New Journalism im Spannungsfeld von medialem und literarischem Erzählen*. In *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, hrsg. von Bernhard Pörksen und Joan Kristin Bleicher, 126–159. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Breitenstein, Andreas. „Zur Verteidigung der Poesie. Norbert Gstrein verfasst eine Streitschrift in eigener Sache“. In *Neue Zürcher Zeitung* (14.09.2004).
- Busch, Kathrin. 2016. „Wissen anders denken“. In *Anderes Wissen*, hrsg. von ders., 10–33. München: Wilhelm Fink.
- Campe, Rüdiger. *Verfahren der Literatur. Eine Skizze* (noch unveröffentlicht; freundlicherweise von Rüdiger Campe zur Verfügung gestellt und als Referenztext genehmigt).
- Campe, Rüdiger. 2009. „Form und Leben in der Theorie des Romans“. In *Vita aethetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hrsg. von Jan Viker, Armen Avenessian und Winfried Menninghaus, 193–211. Zürich: Diaphanes.
- Ceuppens, Jan. 2008. „Falsche Geschichten: Recherchen bei Sebald und Gstrein“. In *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, hrsg. von Arne De Winde und Anke Gilleir, 299–317. Amsterdam/New York: Brill.
- Düwell, Susanne. 2014. „Ästhetische Reflexion von Exil und Krieg im Werk Norbert Gstreins“. In *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Torben Fischer, Philipp Hammermeister und Sven Kramer, 197–217. Amsterdam: Rodopi.
- Enzensberger, Hans-Magnus. 1993. „Aussichten auf den Bürgerkrieg“. In *Der Spiegel* (25): 171–175.
- Felman, Shoshana und Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Finzi, Daniela. 2013. *Unterwegs zum Anderen? Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Aullösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*. Tübingen: Narr Francke.
- Fuller, Matthew und Eyal Weizman. 2021. *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. London: Verso.
- Gabriel, Markus. 2014. *Der neue Realismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Geulen, Eva und Peter Geimer. 2015. „Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften?“. In *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (89): 521–533.

- Gstrein, Norbert. 2003. *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gstrein, Norbert. 2004. *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gstrein, Norbert. 2005. „Die Grenze des Sagbaren verschieben‘. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein“. In *Kritische Ausgabe* (1): 61–67.
- Hammermeister, Phillip. 2011. „Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht...“. In *literaturkritik.de* (02.02.2011). <https://literaturkritik.de/id/15251>. Aufgerufen am 05.02.2024).
- Haarmann, Anke. 2019. *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Hedges, Chris. 2003. *War Is A Force That Gives Us Meaning*. New York: Anchor Books.
- Hellwege, Christiane. „Otmar Jenner beschreibt in ‚Sarajevo Safari‘ Journalisten auf der Suche nach Sensationen“. In *Leipziger Volkszeitung* (15.10.1998).
- Horn, Eva, Menke, Bettine und Menke, Christoph. 2006. *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Paderborn: Fink.
- Jenner, Otmar. 1995. „Mörderischer Druck“. In *Berichte vom Ende der Welt*, hrsg. von dems., 47–76. Berlin: BasisDruck.
- Jenner, Otmar. 2002. *Sarajevo Safari*. München: Kiepenheuer & Witsch.
- Klaus, Elisabeth. 2004. „Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion“. In *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, hrsg. von Bernhard Pörksen und Joan Kristin Bleicher, 100–125. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Knaller, Susanne. 2010. „Realismus und Dokumentarismus. Überlegungen zu einer aktuellen Realismustheorie“. In *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, hrsg. von Dirck Linck et al., 175–189. Zürich: Diaphanes.
- Knaller, Susanne. 2015. *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Koschorke, Albrecht. 2015. „Das Mysterium des Realen in der Moderne“. In *Auf die Wirklichkeit zeigen: Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, hrsg. von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke, 13–38. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- Krulle, Stefan. „Das Grauen, das alle Vorstellungen übertrifft“. In *DIE WELT* (04.06.1999). <https://www.welt.de/print-welt/article572893/Das-Grauen-das-alle-Vorstellungen-uebertrifft.html>. Aufgerufen am 05.12.2023.
- Krusche, Martin. „Zwei Jahrzehnte“. In *austria-forum.org* (14.10.2021). [https://austria-forum.org/af/Kunst und Kultur/Volkskultur und Mythen/prisma003](https://austria-forum.org/af/Kunst%20und%20Kultur/Volkskultur%20und%20Mythen/prisma003). Aufgerufen am 09.02.2024.
- Lachmann, Renate. 2004. „Faktographie und Thanatographie in Psalm 44 und ‚Peščanik‘ von Danilo Kiš“. In *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar*

- Burkhardt zum 65. Geburtstag, hrsg. von Renate Hansen-Kokoruš und Angela Richter, 277–291. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Martínez, Matias und Michael Scheffel. 2003. *Einführung in die Erzähltheorie*. München. C.H. Beck.
- Menke, Christoph. 2018. „Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt“. In *Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, hrsg. von Olivia Ebert et al., 37–48. Bielefeld: transcript.
- Mersch, Dieter. 2012. „Kunst als epistemische Praxis“. In *Kunst des Fortschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, hrsg. von Elke Bippus, 27–47. Zürich: diaphanes.
- Müller-Funk, Wolfgang. 2009. „Die Dummheiten des Erzählens. Anmerkungen zu Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* und zum Kommentar des Romans *Wem gehört eine Geschichte?*“. In *Narration und Ethik*, hrsg. von Claudia Öhlschläger, 241–261. München: Brill.
- Pörksen, Bernhard. 2004a. „Das Problem der Grenze“. In *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, hrsg. von dems. und Kristin Joan Bleicher, 15–28. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Pörksen, Bernhard. 2004b. „Die Tempojahre: Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo“. In *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, hrsg. von Bernhard Pörksen und Joan Kristin Bleicher, 307–336. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reus, Günther. 2004. „Mit doppelter Zunge. Tom Kummer und der New Journalism“. In *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, hrsg. von Bernhard Pörksen und Kristin Joan Bleicher, 249–266. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Semprún, Jorge. 1995. *Schreiben oder Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Šklovskij, Victor. 1994. „Die Kunst als Verfahren“. In *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, 13–35. München: UTB.
- Söffner, Jan und Karen van den Berg. 2018. „Krisen der Realität. Zur Einleitung“. In *Berliner Debatte Initial: Krisen der Realität 29(4)*, hrsg. von dens., 3–5. Potsdam: WeltTrends.
- Todorova, Maria. 1997. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford UP.
- Virilio, Paul. 1989. *Die Sehmaschine*. Berlin: Merve.
- Wallisch, Gianluca. 2000. „Kreative Wirklichkeit“. In *message. Internationale Fachzeitschrift für Journalismus* (2): 84–89.
- Waterhouse, Peter. 2006. *(Krieg und Welt)*. Salzburg: Jung und Jung.
- Weber, Ronald. 1974. *The Reporter as Artist. A Look at the New Journalism Controversy*. New York: Hastings House.
- Weigel, Sigrid. 2003. „Norbert Gstreins hohe Kunst der Perspektive: Fiktion auf dem Schauplatz der Recherchen“. In *Manuskripte* (162): 107–110.

- Weizman, Eyal. 2014. *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg press.
- Weizman, Eyal. 2017. *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books.
- Wolfe, Tom. 1973. *The New Journalism*. London: Harper & Row.
- Winkels, Hubert. 1997. *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- Wübben, Yvonne. 2013. „Forschungsskizze: Literatur und Wissen nach 1945“. In *Literatur und Wissen: ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Roland Borgards et al., 5–16. Stuttgart: Metzler.
- Zeh, Juli. „Wir trauen uns nicht. Rede zum Ernst Toller Preis“. In *DIE ZEIT* (04.03.2004). <https://www.zeit.de/2004/11/L-Preisverleihung/seite-2>. Aufgerufen am 05.12.2023.

Tobias Lebens (2024): Literatur als Ermittlung? Investigative Verfahren in Otmar Jenners *Sarajevo Safari* (1998) und Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens* (2003). In: Joachim Harst unter Mitwirkung von Nursan Celik und Rahel Jendges (Hg.). *Virtuelle Investigationen. Revisionen des Indizienparadigmas in Literatur und Kunst*. USB Monographs. <https://doi.org/10.18716/omp.35> Lizenz CC BY-NC-SA 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).

