

Die Nüstern der Kühe, das Knistern der Nähe

David Foster Wallace' Reportagen aus dem Mittleren Westen

Christoph Ribbat

Er ist einer der renommiertesten Autoren der amerikanischen Gegenwartsliteratur, auf Augenhöhe mit Thomas Pynchon und Don DeLillo. Doch in diesem Moment schaut er Kühen in die Nüstern. Der Autor sagt, er habe stets Schweine für die Nutztiere mit den größten Nasenlöchern gehalten. Jetzt, im Stall, bemerkt er, wie weit offen »and wet and pink or black« eben die Nüstern von Kühen sind.¹ Ihre Zungen sind breit. Ihre Augen rollen. Kuhdung riecht wunderbar, »warm and herbal and blameless«, die Tiere selbst aber noch einmal anders, eher nach feuchtem Schuhwerk.² Der Autor betrachtet, wie sie geputzt werden, was sie nicht mögen, so sehr nicht mögen, dass sie zittern und wanken und ihre Beine einknicken und ihnen weißer Schaum aus dem Maul läuft und die Männer, die sie putzen, sie zur Disziplinierung treten und in die Rippen schlagen. Der Autor und seine Begleiterin winden sich angesichts der Gewalt und machen leise empörte Geräusche. Das Gesicht des Mannes, der die Beine einer Kuh tritt, so erfährt der Leser, sei gespannt, aber ausdruckslos.³

¹ Wallace 2001, 93

² Wallace 2001, 93

³ Wallace 2001, 94

Der Autor im Kuhstall heißt David Foster Wallace. Sein Roman *Infinite Jest*, mehr als 1.000 Seiten stark und von 388 Fußnoten abgeschlossen, etablierte ihn 1996 als hoffnungsvollsten Vertreter einer neuen Form amerikanischen Erzählens. Trotz aller formalen Experimente, trotz wuchernder Ideenschichten bemühte sich Wallace in diesem Roman um eine Rückkehr zur kulturellen und psychologischen Analyse, wie sie die Klassiker der Postmoderne oftmals für irrelevant hielten. Auch Wallace'

– lange – Kurzgeschichten trieben dieses Projekt voran. Eine Schlüssel-
erzählung, *The Depressed Person*, ergründet in hyperpräziser Terminolo-
gie (und wieder mit Hilfe von Fußnoten) die Depression und den Nar-
zissmus der Hauptfigur bis in die kleinste psychologische Regung. Die
Kurzgeschichte *Mister Squishy* (aus Wallace' Erzählungsband *Oblivion*
von 2004) erzählt ähnlich enzyklopädisch von der Sitzung einer »Focus
Group«, die im Auftrag eines Süßwarenkonzerns über einen neu ent-
wickelten Schokoladenriegel zu befinden hat. Der Text belässt es nicht
bei der sarkastischen Beschreibung des banalen kommerziellen Rituals.
Sie wird überlagert von den zweifelnden Gedankengängen des »Focus
Group«-Moderators. Wallace erzählt durchaus vom Alltag, aber er macht
ihn extrem kompliziert. Er reizt die Möglichkeiten des amerikanischen
Englisch und seiner Syntax bis über die Grenzen der Aufnahmefähigkeit
aus. Ulrich Blumenbach, deutscher Übersetzer von *Infinite Jest*, vermutet
hinter dem Roman das Motto: »Schreib nie einen kurzen Satz, wenn's
auch ein langer tut.«⁴

⁴ Blumenbach
2007, 71

Über das Milchvieh des Mittleren Westens aber schreibt der Autor
recht anschaulich und in teils durchaus kurzen Sätzen. Denn Wallace
ist als Reporter vor Ort. Für das Magazin *Harper's* verfasst er einen Be-
richt über den »Illinois State Fair«, einer Mischung aus Landwirtschafts-
ausstellung, Kirmes und Konsumentenmesse. Das wirkt wie eine unge-
wöhnliche Aufgabe für einen gefeierten Romancier. Der Text steht aber
in einer ganzen Reihe von journalistischen Reportagen, die David Foster
Wallace in amerikanischen Mainstream-Zeitschriften publiziert hat. Für
das Feinschmeckermagazin *Gourmet* schrieb er über ein Hummerfesti-
val im Staate Maine (»Consider the Lobster«); im Filmmagazin *Premiere*
erschien sein Bericht über die jährliche Preisverleihungszeremonie der
pornographischen Filmindustrie (»Big Red Son«). Im Magazin *Harper's*
veröffentlichte er ein ausuferndes Protokoll einer einwöchigen Kreuz-
fahrt durch die Karibik; sein Porträt des republikanischen Präsident-
schaftskandidaten John McCain las man auf den Seiten des *Rolling Stone*.
Die Sensibilität, die in Wallace' Fiktionen das menschliche Bewusstsein
ausmisst, ermöglicht in seinen Reportagen eine hyperrealistische Darstel-
lungskraft. So ist mit seinen nichtfiktionalen Texten ein zweites Œuvre
entstanden, scheinbar ganz nah am Alltag.

Es lohnt sich, diesem Widerspruch zwischen höchst komplexer Prosa
und vorgeblich simplem Journalismus nachzugehen. Besonders interes-

sant sind Wallace' Reportagen über den Mittleren Westen, dem amerikanischen Terrain also, das stereotyp als einfaches, unschuldiges Herz Amerikas gilt, weitab von den zynischen Küsten.⁵ Sich der Gegenwart dieser Region journalistisch zu nähern wirkt auf den ersten Blick wie ein dreifacher Vereinfachungsvorgang für den selbst im Mittleren Westen aufgewachsenen Wallace. *Infinite Jest* erfindet u. a. das Leben in einer Drogenentzugsanstalt eines heruntergekommenen Stadtteils Bostons in der nicht so fernen Zukunft. Das Motto der Reportagen könnte sein: zurück ins Präsens, zurück zu den Fakten, zurück nach Hause.

Zwei Berichte aus dem Staat Illinois rahmen Wallace' nichtfiktionalles Werk ein. Der jüngere Essay, *The View from Mrs. Thompson's*, befasst sich mit der Kleinstadt Bloomington am 11. September 2001 und fasst den Kontrast zwischen postmodernem Zynismus und dem vermeintlich unschuldigen Alltag auf dem Lande in größter Knappheit zusammen. Die Nüstern der Kühe blickt Wallace in dem Text an, der die Reihe seiner literarischen Reportagen insgesamt eröffnet. Als *Getting Away from Already Being Pretty Much Away from It All* erschien der Text in einer späteren Essaysammlung – die Reportage in *Harper's* hieß 1993 schlicht *Ticket to the Fair*.

Der Reporter betritt die Anlagen am 5. August des Jahres 1993 und nochmals am 13., 14. und 15. August. Er verfasst einen mehr als fünfzig Seiten langen Bericht, tagebuchhaft strukturiert. Enzyklopädisch katalogisiert der Text seine Eindrücke. Wallace wird nach dem Aufenthalt im Kuhstall noch seinen Besuch im Schweine- und Schafgebäude schildern, den Gottesdienst einer Pfingstgemeinde, den Brauereipferdewettbewer, den Wettbewerb im Stabwirbeln, Verkaufsstände, an denen eine »Full-Immersion Body Fat Analysis« für 8,50 Dollar angeboten wird bzw. eine computerisierte Persönlichkeitsanalyse für 1,50 Dollar sowie rotierende Nasenhaarschneider, T-Shirts mit der Aufschrift »We'd Get Along Better... If You Were A BEER« und ein computerisiertes Bibelquiz. Er wird sich die Staatsmeisterschaften im Klotschentanz anschauen, ein Autorennen namens »William ›Wild Bill‹ Oldani Memorial 100 Sprint Car Race of the Valvoline-U.S.A.C. Silver Crown Series Tru-Value Championship Circuit«, wird einen 17,6 amerikanischen Pfund schweren Zucchini bewundern, ein Boxturnier für 10-16jährige, und er wird den Besuch auf dem ausführlich beschriebenen Rummelplatz des State Fair beschließen.

Doch Wallace' Essay dient nicht nur als touristisches Protokoll. Bevor der State Fair beginnt, meditiert der Reporter über eine Vorstellung aus seiner Kindheit. Er habe als Kind das Gefühl gekannt, dass alles um ihn herum stets nur für ihn existiere (»that all things were somehow [...] arranged for my benefit«⁶). Ein Raum, den er als Kind verlassen habe, löste sich in seiner Vorstellung auf, bis sein Wiedereintritt ihn wieder habe entstehen lassen. Im Einklang mit diesem Konzept habe er die Idee kultiviert, dass allein das Schließen seiner Augen die ganze Welt zum Verschwinden bringen könne (»if the whole of the world dissolved and resolved each time I blinked, what if my eyes didn't open?«⁷). Der Reporter reflektiert durchaus die enorme Egozentrik, die aus dieser Phantasie spricht. Er bezeichnet die Vorstellung als einen »regally innocent solipsism«. Für diesen Solipsismus allerdings könne ein Ereignis wie der State Fair als komplette, ekstatische Erfüllung gelten. Das Großereignis samt Rummelplatz, Wettbewerben, Autorennen würde von der kindlichen Einbildungskraft als »For-Him alone« gelesen, für das Kind, »unique at the absolute center«.⁸

Getting Away ordnet sich dieser Phantasie unter. Als würde der Reporter tatsächlich nie blinzeln, entsteht eine Hyperreportage auch noch des kleinsten Details, Bildfetzens und Subphänomens, das der Illinois State Fair anzubieten hat. Es gibt auch nur einen Weg, die Reportage zu beenden: in der kindlichen, egozentrischen Art, die in Wallace' Reflexionen über den Solipsismus angedeutet wird. Inmitten der lärmenden, gleißenden Welt des Rummelplatzes schließt der Reporter in den letzten Zeilen seines Texts tatsächlich die Augen. Er wählt »the only sure way to obliterate all« und endet in dem Halbsatz: »and the sun and sky [...] go out like a light«⁹. *Getting Away* zeigt: Das Ziel ist weder klassisch-journalistische Objektivität noch ein ausgewogenes Porträt des State Fair. Alle Wahrnehmungen, alle Skizzen sprechen allein von David Foster Wallace, dem Ich im Zentrum.

Diese literarische Egozentrik erscheint nur auf den ersten Blick als Fremdkörper im journalistischen Text. Schon der New Journalism der 1960er und 70er Jahre machte den Reporter zum wichtigsten Protagonisten der Reportage. Längst wird dies als stilbildende Transformation von Journalismus und Literatur beschrieben, nicht nur in Nordamerika, sondern auch im deutschsprachigen Raum.¹⁰ Mit unverwechselbar experimenteller Sprache, mit Freude an visuellen Details und Tabubrüchen

lösten Autoren wie Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Norman Mailer und Joan Didion die angenommene Neutralität des journalistischen Texts auf. Durch die »Offenlegung der Subjektivität des Beobachters«, so formuliert es Hannes Haas, wurde eine »andere Qualität von Objektivität« erreicht, die dann erst die politischen und kulturellen Umbrüche der 60er und 70er Jahre adäquat erfassen konnte.¹¹

¹¹ Haas 2004, 58

Kritische Leser des klassischen New Journalism haben die Selbstbezogenheit der Autoren oft mit einigem Unbehagen registriert.¹² Über große Bescheidenheit ist den New Journalists kaum zu attestieren. Aber in ihren gelungenen Reportagen wird die Selbstbezogenheit zu einer Darstellungsstrategie, die den fragmentierten Alltag erst adäquat erfassen kann. Michael Herrs ausgiebige Reflektionen der eigenen Rolle als Vietnam-Berichterstatter etwa erlauben erst die strenge Analyse des perversen Kriegs in seinem Bericht *Dispatches*. Hunter S. Thompsons Reportagen sind zuallererst autobiographische Studien, die Thompsons Drogenexperimente und Paranoia in den Vordergrund stellen – aber wie anders sollte die Drogenkultur der Epoche dargestellt werden als durch einen Konsumenten selbst? Durch Joan Didions Journalismus schließlich zieht sich das Gefühl der Entfremdung vom Alltag, eine modernistische Müdigkeit, die journalistische Beobachtung nicht behindert, sondern die Wahrnehmung einer ebenfalls fragilen Gesellschaft ermöglicht.

¹² Porombka 2004; Schmudt 2004

Didions Reportagen wirken eher skizziert als enzyklopädisch, eher gehaucht als atemlos. Das unterscheidet sie grundlegend von David Foster Wallace' journalistischen Texten. In der Inszenierung des Reporter-Ichs allerdings ist Didion die Vertreterin des New Journalism, die Wallace am ähnlichsten ist. Ihr Essay *On Keeping a Notebook*, ein Schlüsseltext ihres nichtfiktionalen Werks, bindet wie Wallace' *Getting Away* die Darstellung von Alltagsdetails an die suchende Subjektivität des Schreibenden. Nicht auszudrücken, wie sie Ereignisse gesehen habe, sondern wie sie sich anfühlten (»How it felt to me«¹³) – das, so Didion, sei das Prinzip ihrer journalistischen Notizen. Eine Frau, die in einer Hotelbar über ihre Trennung spricht; eine Frau, die aus einem Taxi steigt und einen Koffer mit dem Schild »MRS LOU FOX / HOTEL SAHARA / VEGAS« trägt; eine Supermarktkassiererin, die einem Kunden von dem Kind erzählt, das ihr Mann mit einer anderen Frau gezeugt hat: Diese Aufzeichnungen, so argumentiert der Essay, hätten keine Funktion, keine Wahrheit – außer eben die, sie selbst, Joan Didion, daran zu erinnern, wer sie selbst

¹³ Didion 1981, 138

- einmal gewesen sei. Beobachtungen im Alltag aufzuschreiben sei lediglich eine Art, mit sich selbst in Kontakt zu bleiben (»*Remember what it was to be me: that is always the point*«¹⁴). So wie David Foster Wallace den kindlichen Traum von der Welt-nur-für-mich an den Anfang seines journalistischen Arbeitens stellt, so unterstreicht auch Didions programmatischer Text den Ursprung der Reportage im kindlichen Geist. Journalistische Professionalität lässt sie so als bloßes Konstrukt erscheinen (»I have felt compelled to write things down«, notiert Didion, »since I was five years old«¹⁵).

Thematisch allerdings bestehen deutliche Unterschiede zwischen den klassischen New Journalists und den Reportagen des David Foster Wallace. Durch die Arbeiten Wolfes, Thompsons und Didions zieht sich das Missvergnügen mit dem amerikanischen Mainstream. Reportagen berichten immer wieder von Außenseitern, Rebellen, Outcasts (die Hell's Angels etwa sind eine beliebte Protagonistengruppe). Aber das breite kulturelle und soziale Mittelfeld Amerikas bleibt oft fremd. Wenn es auftaucht, wie in Hunter S. Thompsons Texten, wird amerikanische Normalität durch die paranoide Perspektive des Reporters als extrem bedrohlich wahrgenommen; Thompson etwa sieht Reptilienherden in den Casinos von Las Vegas.

Der Reporter Wallace dagegen widmet sich in erster Linie Protagonisten und Phänomenen aus der vermeintlichen Mitte der Gesellschaft. Er nähert sich ihnen weniger mit Abscheu als mit freundlicher Neugier. Seine Texte porträtieren Tennisspieler (Roger Federer, Tracy Austin, Michael Joyce, sich selbst als jungen Amateur), den Republikaner John McCain (mit äußerst differenzierter Sympathie), Touristen auf Kreuzfahrt, Illinois im *heartland* der USA. (Seine Skizze der pornographischen Filmindustrie mag als Ausnahme gelten oder nicht.)

Wallace' Reportagen lassen sich einer breiteren gegenwärtigen Tendenz im amerikanischen literarischen Journalismus zuordnen. Zwar sind die Stilmittel des New Journalism längst zu akzeptierten Instrumenten ambitionierter Reportagen geworden. Aber der New New Journalism (ein Begriff Robert Boyntons) arbeitet sich nicht an den schrillen Rändern der amerikanischen Kultur ab. Er gilt im Gegenteil als charakteristische Ausdrucksform einer demokratischen Ästhetik, die sich den »einfachen Leuten« verschrieben hat. Boynton betrachtet den erzählenden Journalismus der Gegenwart – von Autoren wie Susan Orlean, William

Langewiesche, Ted Conover – als Versuche, amerikanische Protagonisten nicht zu exotisieren, sondern ihre Probleme als Symptome für allgemeine amerikanische Krisen und Befindlichkeiten zu beschreiben.¹⁶ Die »new new journalists« interessieren sich, so Boynton, für die minutiösen Details des Gewöhnlichen. Statt sich wie Tom Wolfe nur an der Oberfläche, etwa an Statusunterschieden aufzuhalten, bohrten sie sich »into the bedrock of ordinary experience«.¹⁷ Ähnlich bezeichnet Mark Kramer die Zielrichtung des literarischen Journalismus per se als »anti-elite«. Die Reporter verschrieben sich dem Stil des Informellen, der durch die verwirrenden Allgemeinplätze von Firmen, Bürokratien und Experten hindurch schneiden könne. Die Erzählungen aus dem Leben von Alltagsmenschen könnten Idealisierungen mit den Tatsachen abgleichen. Kramers Motto: »Truth is in the details of real lives«.¹⁸

¹⁶ Boynton 2005, xv

¹⁷ Boynton 2005, xv

¹⁸ Kramer 1995, 34

Wenn eine solche Ästhetik vertreten wird und Empathie dominiert, nicht Egozentrik, scheinen ältere Traditionen amerikanischer nichtfiktionaler Literatur wieder in den Vordergrund zu rücken. Relevanter als Wolfe und Thompson wirken nun die literarischen Journalisten des späten 19. Jahrhunderts: Figuren wie der Sozialreporter und Romancier Stephen Crane, literarische Texte aus jener Hauptströmung amerikanischen Schreibens, die sich aus der Kultur der Erfahrung speist und dem Bedürfnis, jedes Berichten von der Welt noch einmal ganz von vorn zu beginnen, »from scratch«, wie es die Amerikanistin Shelley Fisher Fishkin formuliert.¹⁹ Zu dieser Tradition zählt auch E.B. White, einer der bedeutendsten Journalisten vor dem New Journalism (er prägte die nichtfiktionale Prosa des *New Yorker* in den 1940er und 50er Jahren). White sah den Essayisten kokett in der »Rolle als [literarischer] Bürger zweiter Klasse«²⁰, nicht als Philosophen also, sondern als schlichten Beobachter. Whites Konzept von der »Eloquenz des Vertrauten«²¹ ist ein zentrales Moment amerikanischer Prosa. Und der erzählende Journalismus scheint es im frühen 21. Jahrhundert neu zu beleben, mit egalitärem Anspruch, mit demokratischer Programmatik.

¹⁹ Fishkin 1985, 5

²⁰ Zitiert in: Atwan 2005, ix
²¹ Atwan 2005, xi

In dieses Bild quasi-populistischer Prosa fügt sich ein literaturtheoretischer Text von David Foster Wallace scheinbar nahtlos ein. *E Unibus Pluram*, Wallace' Diskussion der Literatur im Fernsehzeitalter, beschreibt die ironisch-postmoderne Rebellion als gescheitert. Wie Peter Schneck es formuliert, sieht Wallace das Vergnügen, das sich aus der postmodernen ironischen Distanz ergibt, als eine »form of utter loneliness«.²² Selbst

²² Wallace 2001, 426

Burger King-Werbespots, argumentiert Wallace, würden ihre Betrachter inzwischen dazu auffordern, die Regeln zu brechen. Der müde Zynismus der Postmoderne könne den Zynismus des Fernsehens nicht übertreffen und habe nun etwas Giftiges.²³ Als Antwort auf diesen Zustand stellt sich Wallace eine neue, unironische Rebellengeneration der Literatur vor. Diese Autoren würden von »plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life« erzählen, nicht mit Sarkasmus, sondern »with reverence and conviction«. Sie würden es riskieren, verlacht zu werden, parodiert, der Banalität, der Sentimentalität, des Melodramas angeklagt und überführt zu werden.²⁴

Es macht Sinn, sich Wallace' Texten über den Mittleren Westen von dieser Warte aus zu nähern. Hier könnte ja ein Schriftsteller bewusst diese »plain old untrendy human troubles« des amerikanischen Alltags suchen. Der Mittlere Westen wäre als unentdecktes Terrain zu verstehen, das weit weg von den ironischen Ostküsten-Intellektuellen Möglichkeiten böte, das eigene Schreiben im Alltag zu erden: auf dem flachen Land, das in amerikanischen Debatten gern als unpräzise, unironisch, bescheiden wahrgenommen wird.²⁵ Da im literarischen Journalismus das Ich des Reporters unübersehbar filtert und sortiert, würden die Expeditionen in den Mittleren Westen auch zentrale Bedeutung für die Selbstdefinitionen des Schriftstellers Wallace haben. In *Getting Away From Already Pretty Much Being Away From It All* scheint sich auch der Reporter neu entwerfen zu wollen – als Reisender in ein Territorium jenseits der Ironie.

Die literarische Persona, die David Foster Wallace in seinem Essay präsentiert, ist folgerichtig eine unschuldige Figur. Er nähert sich dem »Press Day« des Illinois State Fair im Auto, eine Woche vor der Eröffnung, um seine »Press Credentials« zu erhalten. Er stellt sich diese als kleine weiße Karte im Band eines Fedora-Huts vor. Noch nie sei er vorher als »Press« eingestuft worden, sagt er. Seine hauptsächliche Absicht sei es, Eintritte gratis zu bekommen.²⁶ Diese kindlich anmutende Motivation wird im Verlauf des Essays mehrfach unterstrichen. Das journalistische Arbeitsgerät des Reporters ist ein kleiner Kinderschreibblock mit einem violetten Dinosaurier namens Barney auf dem Cover.²⁷ Ganz am Ende des Artikels fährt der Reporter in einem Kinderkarussell namens »Kiddie Kopter« (er wird daraus verjagt, weil die Maschine in Schräglage kommt – der Autor wiegt erheblich mehr als die zugelassenen 100 amerikanischen Pfund²⁸). »You're so fucking *innocent*«, sagt seine Begleiterin

zu ihm.²⁹ Sie bringt die Prämisse des Texts auf den Punkt. Unschuld ermöglicht die ungewöhnliche Darstellungsform des Aufsatzes. Nicht nur beschreibt Wallace eine Kuh, als würde er zum ersten Mal eine Kuh sehen (und einen die Kuh tretenden Bauern, als würde er zum ersten Mal einen Bauern sehen). Die gesamte Katalogisierung der Ereignisse auf der Landwirtschaftsausstellung könnte sich als Versuch zusammenfassen lassen, sich ohne Distanz, ohne Ironie der Weltwahrnehmung zu widmen.

So gelingt es dem Berichterstatte auch, im Gegensatz zu seinen Reporterkollegen der Eröffnungsansprache des Gouverneurs von Illinois etwas abzugewinnen. »He radiates sincerity«, findet Wallace, »and speaks plainly and sanely and I think well«. Das Thema des Gouverneurs könnte auch das des Reporters sein: Der Politiker sieht – wie Wallace? – den State Fair als Bestätigung echter Gemeinschaft, als Ausdruck von Solidarität, Zusammengehörigkeitsgefühl und Stolz auf einen Staat, der kurz zuvor von einer Überschwemmungskatastrophe heimgesucht worden war.³⁰ Der Reporter übernimmt die Idee und sinniert über die kulturelle Bedeutung des Ereignisses. Im ländlichen Illinois würden das Überangebot an Fläche und deren landwirtschaftlich-industrielle Nutzung zu einem Gefühl von Entfremdung führen. Der State Fair biete, so Wallace: »the offer of a vacation from alienation, a chance for a moment to love what real life out here can't let you love«. Möglicherweise sucht auch der eingeflogene Reporter diese Ferien von der Entfremdung – und eine Gelegenheit, das echte Leben zu lieben. Dies würde den naiven Gestus der Erzählung ebenso erklären wie die hyperpräzise Darstellungsform.

Tatsächlich aber handelt es sich bei *Getting Away From Already Pretty Much Being Away From It All* um ein bitteres Protokoll stets zunehmender Entfremdung zwischen dem Reporter und dieser mentalen Mitte Amerikas. Schon die Autofahrt durch Illinois, deren Beschreibung den Essay eröffnet, gleicht der Fahrt durch ein ödes Land modernistischer Dichtkunst. Die Heuschrecken im Feld machen einen blechernen »electric sound«³¹, die Straße ist »dull and pale«, die Autos »ghostly«, die Gesichter ihrer Fahrer »humidity-stunned«.³² Die Leere des Landes, so erinnert sich der Reporter, sei ihm als »creepy« erschienen, »empty, lonely«, eine Landschaft der Isolation, die die seelische Balance untergräbt.³³

Kühe sind zwar kein Problem in dieser hypersensitiven Landpartie, Hühner aber durchaus. Der Geflügelschau des State Fair kann sich der Reporter nicht nähern. Als Kind, so erwähnt er kurz zu Beginn des Texts,

³⁴ Wallace 2001, 87 sei er »[t]raumatically pecked« worden und habe seitdem eine langwierige Geflügelphobie.³⁴ Viel später kommt er zu dem Ereignis zurück und erinnert sich nun ausführlicher – unter Verwendung von Joyce'schem Vokabular:

[...] the noise of the Poultry Bldg is cacophonous and scrotum-tightening and totally horrible. I think it's what insanity must sound like. No wonder madmen clutch their heads and scream. There's also a thin stink, and lots of bits of feather are floating all over. And this is *outside* the Poultry Bldg. I hunch on the bench. When I was eight, at the Champaign County Fair, I was pecked without provocation, flown at and pecked by a renegade fowl, savagely, just under the right eye, the scar of which looks like a permanent zit.³⁵

³⁵ Wallace 2001, 109

Das Joyce'sche »scrotum-tightening« zeigt vor allem eins an: Die Perspektive des Reporters ist nun die eines müden, dem Wahnsinn nahen Modernisten. Er arbeitet sich nicht an der Postmoderne ab, am leeren Referenten, an den Simulakren, die die Inszenierung State Fair produziert. Sein Interesse gilt dem Organischen, dem Körper. Und die Körper der Tiere und der Menschen werden zu Grotesken in seinem Bericht, geschunden oder schindend (wie im Kuhstall), mal abnorm, mal aggressiv. Die grundlegende Distanz zwischen Wallace und dem Mittleren Westen ergibt sich schließlich aus dem Widerspruch zwischen dem organisch hyperpräsenten Land und einem Reporter als fragilem Modernisten, dessen körperliche Schwächung zu einer Leerstelle des Texts wird (im kürzesten Unterkapitel des Essays protokolliert der Reporter in knappsten Worten seinen Besuch in der Notaufnahme des örtlichen Spitals wegen eines vermuteten Darmbruchs; die Selbstdiagnose entpuppt sich als Fehlalarm³⁶). Essen, Ausscheidungen, Sexualität, Erbrochenes, Tierleiber, Menschenleiber: Intensiv registriert der Reporter all dies, oft mit einem präzisen Sinn für Komik, oft aber auch als pikierter Flaneur, der seinen Ekel vor dem allzu Körperlichen ritualistisch bekennt. In diesen Momenten, dem folgenden etwa, wird *Getting Away* zu einer Studie über den Abscheu vor der Masse:

³⁶ Wallace 2001, 111

The crowd moves at one slow pace, eating, dense-packed between the rows of booths. [...] The crowd's adults are either pale or with the pink tinge of a new burn, thin-haired and big-bellied in tight jeans, some downright fat and moving by sort of shifting their weight from side to side; boys minus shirts and girls in primary-colored halters; littler boys and girls in squads; parents

with strollers; terribly pale academics in Bermudas and sandals; big women in curlers; lots of people carrying shopping bags; absurd floppy hats; almost all with '80s-fashion sunglasses – all seemingly eating, crowded together, twenty abreast, moving slowly, packed in, sweating, shoulders rubbing, the air deep-fried and spicy with antiperspirant and Coppertone, jowl to jowl. [...] It's a rare grand mass of Midwest humanity, eating and shuffling and rubbing, moving toward the Coliseum and Grandstand and Expo Building and the Livestock shows beyond.³⁷

³⁷ Wallace 2001, 103

Die Aufzählung und das Partizip Präsens, hier von Wallace so effektiv eingesetzt, assoziieren Leser amerikanischer Literatur in erster Linie mit Walt Whitman und dessen enthusiastischer Feier des amerikanischen Alltags und der Alltagsamerikaner. Großstadtszenen und ländliche Impressionen verwandelte Whitman in Liebeslieder an die brüderliche amerikanische Demokratie des 19. Jahrhunderts. Aber Wallace' Aufzählung und die Bewegung symbolisch verstärkenden Verbformen (»eating and shuffling and rubbing, moving«) dienen hier ganz anderen Zielen. Die »rare grand mass« fügt sich mit den Beschreibungen der fettigen Lebensmittel auf dem State Fair zusammen. Sie lösen im Autor etwas weniger Panik aus als die gefiederten Bewohner des Geflügelgebäudes. Aber die grotesken Menschen laufen in engster Formation, essen, schwitzen, bilden so das polare Gegenstück zu einem Reporter, der kaum körperliche Präsenz zu haben scheint. Diese Distanz wird regionalistisch erklärt. Immer wieder thematisiert Wallace die Differenz zwischen der zynischen Ostküste und dem einfacheren mittleren Westen. Er selbst sei schließlich von der Ostküste gekommen, um für ein »swanky East-Coast magazine« zu schreiben.³⁸ Seine Ironie, schreibt Wallace, habe eine Ostküstenschärfe (»...[my sense of irony] has been honed East-Coast keen«³⁹). Es käme vor, gibt der Reporter zu, dass angesichts der kuhhaften, herdengleichen Eigenschaften der Menge etwas Ostküstenhaftes in ihm zu kribbeln begönne.⁴⁰

³⁸ Wallace 2001, 83

³⁹ Wallace 2001, 96

⁴⁰ Wallace 2001, 104

Die Abscheu vor dem Kollektiv steigert sich im Verlauf der Reportage. Dann bricht das Elitäre aus dem Reporter heraus, eingeleitet mit dem Verweis, dass seine Ausführungen nicht nur »East-Coastish«, sondern elitär und arrogant klingen würden, dass aber »facts« »facts« seien. Wallace spricht in biologistischer Begrifflichkeit von einem »subphylum« des Mittleren Westens, von Menschen, die als »Kmart people« bekannt seien – und weiter im Süden als »White Trash«⁴¹:

⁴¹ Wallace 2001, 120

⁴² Wallace 2001,
121

Kmart People tend to be overweight, polyestered, grim-faced, toting glazed unhappy children. Toupees are the movingly obvious shiny square-cut kind, and the women's makeup is garish and often asymmetrically applied, giving many of the female faces a kind of demented look. They are sharp-voiced and snap at their families. They're the type you see slapping their kids in supermarket checkouts. [...] I'm sorry, but this is all true. I went to high school with Kmart People. I know them. [...] One big girl with tattoos and a heavy-diapered infant wears a T-shirt that says »WARNING: I GO FROM 0 TO HORNEY [sic!] IN 2.5 BEERS.«⁴²

Wieder ist es das Körperliche, das für Distanz sorgt: das Übergewicht, die schweren Windeln eines Kindes, die Größe einer Frau, die groteske Kosmetik, die billigen Toupets, die aggressive Sexualität der T-Shirt-Botschaft. Der Reporter, der als Kind glaubte, alles Materielle durch ein Blinzeln zum Verschwinden bringen zu können, trifft hier auf eine Unterschicht, die sich über das Körperliche definiert (bzw. die Körper-Neurosen des Reporters nicht teilt).

Es ist nicht einfach, solche Passagen des Wallace'schen Essays mit seiner Philosophie des post-ironischen, engagiert-menschlichen Schreibens zusammenzubringen. Die von ihm aufgemachte Ostküste-Mittlerer Westen-Opposition, die in erster Linie soziale Unterschiede zwischen gebildeter oberer Mittelschicht und nicht gebildeter Unterschicht zu beschreiben scheint, wird zwar ständig durch Wallace selbst reflektiert und kritisiert. Letztlich aber ist es die vermeintliche Stupidität der Masse, die für die Entfremdung des Autors sorgt. Wieder und wieder trifft der eloquenteste aller Reporter auf Menschen, die fast nur Körper sind – und deren Sprechen vulgär klingt, bruchstückhaft, so wie ein Autoskooterarbeiter, der auf die neugierige Frage des Autors nur antworten kann: »The

⁴³ Wallace 2001,
134f

fuck you talking bout«.⁴³

An diesem Punkt ist die Distanz extrem. Sie führt in den Alptraum. Die letzte Wahrnehmung auf dem State Fair, bevor der Reporter die Augen schließt, um alles verschwinden zu lassen, ist die eines Mannes, vom Reporter angesichts seiner teuren Schuhe und Sonnenbrille als »East-Coaster« identifiziert, der an einer bungeeseilähnlichen Apparatur aufgehängt und mittels eines Flaschenzugs hoch über den Rummelplatz gezogen wird. Der Reporter beschreibt dies in hartem Detail, als würde hier ein Lynching vorbereitet. Die Menge, so bezeugt er, »mutters and points, shading eyes against the red sun«.⁴⁴ Er weiß, was passieren wird

⁴⁴ Wallace 2001,
137

(auch wenn er die Augen schließt, bevor es passiert). Der Mann wird, angeschnallt an das Seil, hin und her schwingen über dem Rummelplatz, »swinging [...] against a rare-meat sunset«. ⁴⁵ Wallace 2001, 137

Das ist die Vision, die der Reporter nicht aushält: sich als zynischer Ostküstenbesucher vor einem fleischroten Himmel der Vulgarität des Rummelplatzes ganz hinzugeben, nicht körperlos das Spektakel zu bestaunen, sondern als Körper zum Spektakel zu werden. Da kann er sich nur abwenden, die Augen schließen und wohl auch das Projekt von der Immersion in den moralischen Mittelwesten für beendet erklären.

Der Text schließt hier ab. Aber das Leben ging weiter. Kurze Zeit später zog David Foster Wallace von der Ostküste nach Bloomington, Illinois, um dort an einer staatlichen Universität Literatur zu unterrichten. ⁴⁶ Die Visionen vom pendelnden East Coast-Zyniker vor fleischrotem Abendhimmel mögen nichts als Meditationen einer Kunstfigur sein – und die Arroganz des Reporters, möglicherweise, eine rein rhetorische Volte. Als Gegenstück zu *Getting Away*, Studie des Abscheus, ließe sich dann auch Wallace' Essay *The View from Mrs. Thompson's* als Manifest des Gemeinschaftssinns lesen. Der Text behandelt die frühen Septembertage acht Jahre nach seinem State Fair-Besuch. Der Autor hat sich als Kleinstadtbewohner integriert, leidet unter Heuschnupfen wie nahezu all seine Mitbürger dort, ist Mitglied einer Kirche, was sein Text sehr unauffällig-auffällig andeutet. Bei Mrs. Thompson, einer Nachbarin des Schriftstellers, kommt eine kleine Gruppe am 11. September 2001 zusammen, um fernzusehen, zu weinen, zu reden. Der Reporter scheint so sehr Teil dieser Gemeinschaft, dass seine anfangs ironische Wahrnehmung der plötzlich omnipräsenten amerikanischen Flaggen sich ohne jeglichen Kommentar wandelt in das Bedürfnis nach einer eigenen Fahne. Als alle Sternenbanner eines KWIK-N-EZ-Geschäfts ausverkauft sind, bricht der Autor zusammen: »I'm standing in a fluorescent-lit KWIK-N-EZ afraid to go home. All those people dead, and I'm sent to the edge by a plastic flag«. ⁴⁷ Der Schriftsteller weint, andere Kunden fragen ihn nach seinem Befinden, er sagt, er habe nur eine Reaktion auf sein Heuschnupfenmedikament. Es ist ein Pakistani, der Inhaber des KWIK-N-EZ, der ihm ersten Trost anbietet (und ihn auf die – wiederum kindliche – Idee bringt, mit Buntstiften seine eigene Flagge zu malen). Und im Haus von Mrs. Thompson, so scheint es, ist der Reporter zwar schockiert und ratlos, aber vollends angekommen im amerikanischen Alltag.

⁴⁶ David Foster Wallace bei Wikipedia (26. Juni 2007)

⁴⁷ Wallace 2005, 131

Schon am Vormittag des 11. September 2001 aber hat auch das Gefühl von Fremdheit wieder eingesetzt. Nach und nach registriert Wallace die Unterschiede zwischen sich und den unschuldigen »Bloomington ladies«. In Mrs. Thompsons Wohnzimmer, das überrascht ihn, gibt es keinen Zynismus. Der Autor eines postpostmodernen Manifests über die Giftigkeit von Ironie im Fernsehzeitalter, erfährt hier, bezeichnenderweise vor dem Schirm, dass er sich genau durch seinen ironischen Blick von diesen Amerikanerinnen unterscheidet. Niemand bemerke, so Wallace, wie seltsam und wenig zufällig es sei, dass keiner der drei Moderatoren der größten Fernsehstationen ein Sakko trage. Niemand denke darüber nach, dass das Haar des einen Moderators vielleicht nicht unabsichtlich zerzaust wirke. Niemand dort, so Wallace, denke über die versteckten Motive hinter der Medienberichterstattung nach, niemand über die seltsamen Parallelen zwischen den Worten des Präsidenten und den Drehbüchern von Bruce-Willis-Filmen. Stattdessen, notiert der Reporter, beteten die »Bloomington ladies«. Sie tun es nicht laut, nicht gemeinsam, aber: Sie beten. Wallace, obschon Mitglied einer Kirche, kann sich hier nicht anschließen. Wallace weiß über Wallace, dass er ein böseres Amerika verkörpert als diese Damen – und nicht Teil der Partei der Unschuld ist. Es ist eine erschreckende Erkenntnis: »some part of the horror of the Horror was knowing, deep in my heart, that whatever America the men in those planes hated so much was far more my America [...] than it was these ladies'«⁴⁸. Wieder pendelt der Ostküsten-Zyniker vor der Kulisse des Mittleren Westens. Diesmal hängt er nicht am Bungeeseil auf dem vulgärsten aller Rummelplätze. Er schwingt vor einer mentalen Landschaft der Unschuld, ist auf sich allein gestellt als Ziel und Auslöser von Antiamerikanismus, ist isoliert, dann doch, durch seine bequeme postmoderne Ironie.

⁴⁸ Wallace 2005, 140

David Foster Wallace' Reportagen aus dem Mittleren Westen – das peripatetische *Getting Away* und das auf engstem Raum ausagierte *View from Mrs. Thompson's* – dokumentieren moralische und ästhetische Unentschlossenheit, machen sie konkret, situieren sie im amerikanischen Alltag. Die Darstellung des Mittleren Westens ist von Widersprüchen geprägt. Aufgelöst werden sie nicht. Die Nüstern der Kühe ziehen den Reporter an, das Knistern der Nähe stößt ihn ab. So entsteht Energie für das wuchernde, wandernde Schreiben des David Foster Wallace.

Eindeutig ist allerdings dies: Wallace' Oeuvre teilt sich eben nicht in differenzierte Fiktionen von Bewusstseinslandschaften einerseits (in Romanen, in Erzählungen) und schlicht addierende journalistische Beobachtungen andererseits. Auch die Reportagen des Autors sind im literarischen Feld angesiedelt. Das machen zuerst ihre metaliterarischen Bezüge deutlich: der modernistische Ekel in *Getting Away*, die postmoderne Medienreflektion in *The View from Mrs. Thompson's*. Zudem führen Wallace' scheinbar improvisierte Essays stets auf Initiationen, Epiphanien und Wendepunkte zu, auf Augenblicke, in denen das alltägliche Zweifeln in all seiner Vielschichtigkeit sichtbar wird. Es geht nicht um 17,6 Pfund schwere Zucchini und auch nur sekundär um im Vorgarten aufgestellte amerikanische Flaggen. Wallace' Essays interessieren sich für die Erzählungen, die Menschen über sich selbst entwerfen, und für die aufgeladensten Passagen dieser Geschichten. Sie konzentrieren sich auf Entscheidungsprozesse, auf Selbstanalysen, auf Neurosen.

Das hat David Foster Wallace in einem Interview als eine der »großen Herausforderungen für zeitgemäße Prosa« benannt: nicht schlicht die Welt, sondern die »Wahrnehmung der Welt« zu beschreiben, einen »Menschen, der über etwas nachdenkt«.⁴⁹ Auch in seinen nichtfiktionalen Texten scheint Wallace diese Herausforderung anzunehmen. Auch sie befassen sich genauso mit dem Atlas des menschlichen Bewusstseins wie mit konkreten amerikanischen Panoramen. So ist der Mittlere Westen als amerikanisches *heartland* in Wallace' Reportagen ein Knotenpunkt in dem »Gewebe der Gegenwart«, das ein Schriftsteller, wie Wallace meint, kaum »geradlinig« beschreiben kann (Diez). Der Reporter wiederum, diese kindliche, wachsamen Kunstfigur, dient als Fallbeispiel, Testperson, Versuchskaninchen für das Pendeln zwischen moralischen Werten und Relativismus, Entfremdung und Nähe, Zynismus und Naivität. Die Frage, ob ihm der Mittlere Westen ein Terrain des Stumpfsinns oder des Glaubens ist, zieht so viele andere Fragen nach sich, dass er sie wohl nie beantworten wird. Der Autor David Foster Wallace allerdings, »facts are facts«, wohnt seit 2002 in Los Angeles County, Kalifornien.⁵⁰

⁴⁹ Diez 2007

⁵⁰ David Foster Wallace bei Wikipedia (26. Juni 2007)

Literatur

- Atwan, Robert: Foreword. In: Atwan, Robert (Hg.): *The Best American Essays*. Boston 2005, ix-xiv.
- Blumenbach, Ulrich: Am Fuß vom Text oder: Wie ich David Foster Wallace' *Infinite Jest* lieben und trotzdem übersetzen lernte. Ein vorläufiger Werkstattbericht. In: *Schreibheft: Zeitschrift für Literatur* 68 (2007), 169-177.
- Boynton, Robert: Introduction. In: Boynton, Robert: *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. New York 2005, xi-xxxiv.
- [Verschiedene Autoren:] David Foster Wallace. In: *Wikipedia. The free encyclopedia*.
http://en.wikipedia.org/wiki/David_Foster_Wallace [26. Juni 2007]
- Didion, Joan: On Keeping a Notebook. In: Didion, Joan: *Slouching towards Bethlehem*. New York 1981, 135-144.
- Diez, Georg: Der Klang der Gedanken. Ein Gespräch mit David Foster Wallace. In: *Die Zeit*. 25. Januar 2007, Nr. 05
<http://www.zeit.de/2007/05/L-Interview> [29.01.2008].
- Fishkin, Shelly Fisher: *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*. Oxford 1985.
- Frank, Thomas: *What's the Matter with Kansas? How Conservatives Won the Heart of America*. New York 2004.
- Haas, Hannes: Fiktion, Fakt & Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New Journalism in den USA. In: Bleicher, Joan Kristin / Pörksen, Bernhard (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden 2004, 43-73.
- Kramer, Mark: Breakable Rules for Literary Journalists. In: Sims, Norman / Kramer, Mark (Hg.): *Literary Journalism: A New Collection of Best American Nonfiction*. New York 1995, 21-34.
- Pörksen, Bernhard: Die Tempojahre: Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift *Tempo*. In: Bleicher, Joan Kristin / Pörksen, Bernhard (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden 2004, 307-336.
- Porombka, Stephan / Schmundt, Hilmar: Dandy, Diva & Outlaw: Die Inszenierung des New Journalism. In: Bleicher, Joan Kristin /

- Pörksen, Bernhard (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden 2004, 222-248.
- Schneck, Peter: Image Fictions: Literature, Television, and the End(s) of Irony. In: *Amerikastudien / American Studies* 46:3 (2001), 408-428.
- Wallace, David Foster: The Depressed Person. In: Wallace, David Foster: *Brief Interviews with Hideous Men*. New York 1999, 37-69.
- Wallace, David Foster: E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. In: Wallace, David Foster: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. London 2001, 21-82.
- Wallace, David Foster: Getting Away From Pretty Much Being Away From It All. In: Wallace, David Foster: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. London 2001, 83-137.
- Wallace, David Foster: The View from Mrs. Thompson's. In: Wallace, David Foster: *Consider the Lobster and Other Essays*. New York 2005, 128-140.
- Wallace, David Foster: Mr. Squishy. In: Wallace, David Foster: *Oblivion*. London 2004, 3-66.
- Weingarten, Mark: *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Mailer, Didion and the New Journalism Revolution*. New York 2005.