TDP

Transformationen des Populären.
Working Paper Series des SFB 1472

28.10.2025

Working Paper 21

„Es wird passiert sein werden“

Juan S. Guses *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* als Aktualisierung des New Journalism im Zeitalter der ‚Factions‘

Undine Fuchs

Zitierweise:

Fuchs, Undine (2025): „‚Es wird passiert sein werden‘. Juan S. Guses *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* als Aktualisierung des New Journalism im Zeitalter der ‚Factions‘“. *Working Paper SFB 1472*, no. 21. DOI: https://doi.org/10.25819/ubsi/10805.

Abstract

Das 2025 erschienene Buch *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* des Schriftstellers Juan S. Guse gibt Rätsel auf: Einerseits suggerieren die paratextuellen Hinweise, dass es sich um einen recherche- und faktenbasierten Text handelt, andererseits läuft das Buch in der Vorschau des S. Fischer-Verlages unter der Kategorie Belletristik. Der vorliegende Beitrag folgt vor dem Hintergrund des in den 1960er Jahren in den USA aufkommenden Phänomens des New Journalism diesen Spuren von Fakt und Fiktion im Text selbst. Wie schon in seinen bisher veröffentlichten Romanen *Lärm und Wälder* und *Miami Punk* spielt Guse auch in seiner neuesten Veröffentlichung mit unterschiedlichen Gattungstraditionen: Mittels Techniken der Literarisierung ermöglicht Guse in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* über das Referieren von Fakten hinaus das intensive Eintauchen in die Welt seiner Protagonisten und versucht sich an einer ‚Authentizitätsinszenierung'. Gleichzeitig entwickelt er mit diesem Schreibverfahren zwischen den Gattungstraditionen ein gegenwartsdiagnostisches Instrument: Exemplarisch versucht er anhand der Kryptobranche eine Welt greifbar zu machen, in der zwischen Fakt und Fiktion nicht mehr zu unterscheiden ist – wobei diese Ununterscheidbarkeit wiederum als Erzählverfahren in Guses Text selbst lesbar gemacht werden kann.

Schlagwörter: Juan S. Guse, Postdigitale Erzählverfahren, Factions, New Journalism, literarischer Journalismus

Juan S. Guse's *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* (2025) presents a striking paradox: while its paratextual elements suggest a research-based text, the publisher S. Fischer categorizes it as fiction. Read against the backdrop of the *New Journalism* movement that emerged in the United States in the 1960s, the work blurs the boundaries between fact and fiction. As in his previous novels *Lärm und Wälder* and *Miami Punk,* Guse draws on and disrupts established genre traditions. Through literary techniques that immerse readers in the worlds of his protagonists, he seeks not merely to present facts but to "stage authenticity." At the same time, this mode of writing functions as a diagnostic tool for our present: through the example of the crypto industry, Guse renders perceptible a world in which fact and fiction can no longer be clearly separated – an indistinction that itself becomes legible as a narrative principle within the text.

Keywords: Juan S. Guse, Postdigital Narrative Techniques, Factions, New Journalism, Literary Journalism

Wenn ein Verlag ein Buch mit dem finanziellen Misserfolg seines Autors während der Recherche bewirbt, so ist das überraschend. Handelt es sich dabei auch noch um einen Text, in dem eigentlich das Verdienen von Geld im Mittelpunkt steht, so ist es bemerkenswert. 2000 Euro hat der Schriftsteller Juan S. Guse beim Investment in ein Krypto-Token namens OHM „verloren“ (Guse 2025). Das zumindest lässt sich prominent auf dem Rücken seines 2025 erschienen Buchs *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* nachlesen – ebenso wie auf der Website des S. Fischer-Verlages. Ein Jahr lang, so heißt es an beiden Stellen weiter, habe sich Guse mit „normalen Männern getroffen, die mit Kryptowährungen reich geworden sind“ – oder wie es im Text heißt: „gestört reich“ (Guse 2025: 128). Eine Gattungsangabe fehlt auf Cover wie Website. Alle paratextuellen Hinweise sprechen jedoch dafür: Hier wird ein Tatsachenbericht geliefert – ein Tatsachenbericht, der zudem unter persönlichem Investment von 2000 Euro entstanden ist. Doch es gibt auch Hinweise, die eine solch eindeutige Zuordnung mindestens mit einem Fragezeichen versehen: So steht das Buch beispielsweise in der Frühjahrsvorschau des S. Fischer-Verlages für 2025 unter der Rubrik „Belletristik“ (S. Fischer-Verlag 2025: 21).

Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass das durch die Verlagsvermarktung eröffnete Spannungsfeld paradigmatisch für den gesamten Text ist: Guse, der sowohl als Soziologe als auch als Schriftsteller arbeitet, verwendet in seinem Text, so die These dieses Beitrages, immer wieder Anleihen aus den Texttraditionen von Wissenschaft und Literatur – und reflektiert beide Verfahren explizit. Im ‚Dazwischen‘ von faktualem und fiktionalem Schreiben entsteht in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* allerdings ein drittes, von Guse nicht explizit reflektiertes Textverfahren, dessen Kennzeichen die Infragestellung eben dieser Grenze zwischen Fakt und Fiktion ist. Guse aktualisiert damit eine Tradition, deren Anfänge in den 1960er Jahren in den USA mit dem Stichwort „New Journalism“ verbunden sind. Mittels dieser Aktualisierung entwickelt der Autor ein gegenwartsdiagnostisches Erzählverfahren, das eine Wirklichkeit abzubilden vermag, deren Signum die Vermengung von Fakt und Fiktion zu „Factions“ (Steyerl 2008: 132) geworden ist.

New Journalism: Schreiben zwischen Fakt und Fiktion

Der Begriff des „New Journalism“ ist insofern irreführend, als er suggeriert, dass es sich zu irgendeinem Zeitpunkt um eine distinkte Strömung gehandelt hätte. Während sich die erste Nennung des Terminus bereits 1886 bei William T. Stead, dem Herausgeber der *Pall Mall Gazette*, findet (Haas 2004: 43), erlangte er seine Prominenz durch Tom Wolfe (Haas und Wallisch 1991: 298). 1973 brachte dieser gemeinsam mit E. W. Johnson eine Anthologie unter dem Titel *The New Journalism* heraus, in der er nicht nur Autoren versammelte, die er dieser Strömung zurechnete (beispielsweise Hunter S. Thompson, Gay Talese und Norman Mailer), sondern der er auch programmatische Aufsätze voranstellte:

> What interested me was not simply the discovery that it was possible to write accurate non-fiction with techniques usually associated with novels and short stories. It was that – plus. It was the discovery that it was possible in non-fiction, in journalism, to use any literary device from the traditional dialogisms of the essay

> to stream-of-consciousness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relatively short space. (Wolfe 1973: 28)

In der Forschung lässt sich keine klare Abgrenzung zu den Phänomenen des Literarischen Journalismus (Thomalla 2022a) und des Popjournalismus (Bonz, Büscher und Springer 2005) finden. Dennoch lassen sich Charakteristika dieses Arbeitens zwischen Literatur und Journalismus herausarbeiten: Die Autor:innen (in der Regel jedoch Autoren) sind in Personalunion Journalisten und Schriftsteller (Opitz 2021: 12), es findet eine Aufwertung des Journalismus statt, welcher nun nicht mehr als der Literatur hierarchisch untergeordnet begriffen wird (Opitz 2021: 16; Roß 2004: 85). Die Schreibweise ist gekennzeichnet durch eine starke Implementierung narrativer Techniken und eines dramaturgischen Textaufbaus (Opitz 2021: 158; Thomalla 2022b: 6–8; Haas 2004: 44 f.; Haas und Wallisch 1991: 304), eine subjektive Erzählweise und -stimme (Opitz 2021: 158; Bleicher 2004: 156, Roß 2004: 82, Thomalla 2022b: 6, Haas 2004: 44 f.) bei gleichzeitigem schnellen Wechsel der Erzählhaltungen (Bleicher 2004: 149; Penzel und Porombka 2022: 26, Thomalla 2022b: 6, Haas 2004: 43) sowie der Beschreibung real existierender Personen mittels Techniken der literarischen Figurencharakterisierung (Bleicher 2004: 151). Insgesamt sind die Texte insbesondere durch eine Aufhebung der Differenz Fakt und Fiktion charakterisiert, die üblicherweise den faktenbasierten Journalismus von der fiktionalen Literatur scheidet (Jacke 2005: 49; Klaus 2004: 97; Thomalla 2022b: 9; Werber 2004: 158). In der Regel steht ein „Zeitgeistthema“ (Haas und Wallisch 1991: 301, ähnlich auch Haas 2004: 47) im Mittelpunkt.

Dass die Abgrenzung des „New Journalism“ so schwierig ist, liegt zum einen daran, dass sich Teile dieser Merkmale auch schon deutlich früher finden lassen,[1] aber auch daran, dass dieser auf verschiedene Gattungs- und Schreibtraditionen zurückgreift: Fanny Opitz nennt es eine „Zwischenexistenz“ zwischen Literatur und Journalismus (Opitz 2021: 160), Joan Kristin Bleicher beobachtet eine „Aufhebung von Grenzen“ (Bleicher 2004: 137), Ethel Matala de Mazza und Dariya Manova eine „Unterwanderung“ (Matala de Mazza und Manova 2022: 57) eben dieser Grenze. Bernhard Pörksen spricht von einer „Symbiose aus klassischer journalistischer Recherche und literarischen Schreibtechniken“ (Pörksen 2004: 16) und von einem „Hybridsystem“ (24), Stephan Porombka und Hilmar Schmundt bezeichnen es als „Zwitterexistenz“ (Porombka und Schmundt 2004: 223).

Fakten erzählen: Recherchepraxis in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt*

Um zu verstehen, wie Juan S. Guse seine Arbeits- und Recherchepraxis in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* inszeniert, lohnt sich zunächst ein Blick auf die Darstellung der vier Männer, von denen das Buch handelt. Guses Investment von 2000 Euro, so lässt sich im Buch nachlesen, hat er auf einen Ratschlag von Basti getätigt. Er ist der erste Mann, den der Autor trifft. Und genau wie Arne, Malte und Sebastian, von denen die anderen Kapitel handeln, ist er auf den ersten Blick vor allem eines: so durchschnittlich wie sein Vorname. Darauf zumindest hebt der Text mittels gezielter Marken-

1 Als Vorläufer lassen sich beispielsweise Literaten wie Mark Twain und Daniel Defoe begreifen, die mit stilistischen Anleihen aus dem Journalismus sowie einer umfassenden Einbindung von Fakten in den eigentlich fiktionalen Text arbeiten (Haas und Wallisch 1991: 300). Auch wäre zu fragen, inwiefern ein solches Phänomen im deutschsprachigen Raum zu greifen wäre. Anders als in den USA, in denen es keine klassische Feuilleton-Tradition gibt (Opitz 2021: 156), wird die Schreibweise des Feuilletons im deutschsprachigen Raum generell häufig über eine Literarisierung journalistischen Schreibens charakterisiert (Kernmayer und Jung 2017: 14).

nennung ab: Basti geht einer Tätigkeit als Friedhofsgärtner nach, fährt mit seinem „Seat Ibiza (2002)“ (Guse 2025: 9) zu „Hornbach“ (Guse 2025: 9), um dort eine „Astsäge von Gardena“ (Guse 2025: 14) zu kaufen. Äußerlich unterscheidet er sich also weder von seinem Vorgesetzten im „gelbe[n] Poloshirt von Trigema“ (Guse 2025: 9) – noch von Guse in dessen „Citroën C2 (2006)“ (Guse 2025: 43).

Bereits im Jahr 2000 veröffentlichte die kanadische Journalistin Naomi Klein ihren Bestseller *No Logo!*: In einer kapitalistischen Welt, in der identische Produkte massenhaft hergestellt werden, gerieten Produzenten unter Druck, so Klein (Klein 2000: 28). Es brauche folglich etwas, dass das eigene Produkt abhebt: ein Kennzeichen, eine *marque* – eine Marke. Unternehmen stellen nach Klein deshalb keine Produkte mehr her, sondern präsentiere Marken; ein Konzern als Ganzes besitze eine „Markenidentität“ (Klein 2000: 29). Von einem ähnlichen Punkt aus denkt auch Jochen Venus. Traditionelle Kulturen seien in unserer Gegenwart abgelöst worden durch populäre Kulturen: „Wie wir uns ernähren und kleiden, wie wir arbeiten und unsere Freizeit verbringen, können wir nun in verschiedenen kulturellen Varianten verwirklichen, müssen dies nun aber auch frei entscheiden. Kultur wird zur individuellen Signatur.“ (Venus 2013: 70) Auch in der Popliteratur dient die Nennung bestimmter Marken zur Inszenierung solch distinkter Stilgemeinschaften (Baßler und Drügh 2021: 100–108).

Im Falle der Männer allerdings, die Guse in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* vorstellt, ist die Lage komplizierter. Sicher ist: Wenn Moritz Baßler hervorhebt, dass Stilentscheidungen eben immer auch Konsequenzen aus dem „restlichen Leben“ sind und für das „restliche Leben“ haben (Baßler 2022: 330), dann suggerieren diese Männer mittels der Marken ein restliches Leben, welches wohl kaum mit den durch ihre Investments erzielten Buchgewinnen übereinstimmt. Am Seat Ibiza aus dem Jahr 2002 gibt es nichts zu „getten“ – außer Zugehörigkeit zur Mittelschicht. Wer ihn fährt, ist ebenso Durchschnitt wie der Träger des Poloshirts von ‚Trigema‘. Mit dem Unterschied allerdings, dass der astsägenbepackte Basti – anders als sein Vorgesetzter – der Tätigkeit nicht nachgeht, um Geld zu verdienen. Es gehe vielmehr darum „in Ruhe ein bisschen Kraut [zu] jäten“ (Guse 2025: 8): „Er wollte doch nur ein bisschen Gartenarbeit erledigen, hier auf dem Friedhof, sich müde machen zwischen Gräbern, leicht gebückt eine Weile den Boden anschauen. Touch Grass für 10,50 EUR/h, zweimal die Woche“ (Guse 2025: 8 f.). Die Arbeit als Friedhofgärtner stellt für Basti also keine eigentliche *Arbeit* im Sinne einer Erwerbstätigkeit dar, sondern erweist sich vielmehr als bezahltes Hobby, als Möglichkeit, „[u]m nicht wieder den ganzen Tag vor dem Computer zu sitzen und sich vor Anspannung seine Backenzähne so abzureiben“ (Guse 2025: 8) bei der Investmenttätigkeit, mit der Basti sein eigentliches Einkommen bestreitet. Über die Art und Weise, wie die jeweiligen Männer dies tun, berichtet Guse in allen vier Fällen ausführlich. In Bastis Fall stammte das Startkapital von 20.000 Euro aus dem illegalen Anbau von Marihuana (Guse 2025: 8), welches er in verschiedene Protokolle und Token investierte. Mittels Airdropping und Staking vermehrte er diese Token, sodass er innerhalb kürzester Zeit ein Asset im Wert von 20 Millionen Euro verwaltete (Guse 2025: 26). Auch wenn es sich dabei zunächst einmal nur um Buchgewinne handelt, legt der Text selbst nahe, dass Basti über gezielte Verkäufe seiner Token auch

seinen tatsächlichen Lebensunterhalt bestreitet. Zumindest in Sebastians Fall ist davon die Rede, dass dieser sich die Hälfte seiner über den Kryptohandel erwirtschafteten Gewinne in US-Dollar habe auszahlen lassen (Guse 2025: 170), Arne hingegen zahlt sich durch den monatlichen Verkauf von Token selbst ein ‚Gehalt' (Guse 2025: 73). Auch wenn Guse in Bastis Fall nicht näher ausführt, wie genau dieser seine Token wieder zu Geld macht, so hebt er doch hervor, dass dieser, während er aufgrund seiner „Liebe für Pflanzen" (Guse 2025: 9) auf dem Friedhof werkelt, „im Hintergrund und ohne sein Zutun 30 000 Euro am Tag verdient" (Guse 2025: 9) – das Jahresgehalt seines Trigema-Vorgesetzten also. Guse spricht deshalb von einem „Klassensprung" (Guse 2025: 14), den Basti quasi über Nacht erlebt habe. Dennoch unterscheidet sich Basti äußerlich nicht von seinem Vorgesetzten oder Guse: Basti fährt weiter seinen ‚Seat Ibiza'. Alle vier von Guse begleiteten Männer inszenieren sich dezidiert als zu einem Durchschnitt gehörig, dem sie angesichts ihrer hohen Buchgewinne sicher nicht angehören – und werden von Guse mittels seiner Beschreibung textuell ebenso inszeniert. Diagnostiziert Andreas Reckwitz als Signum der gegenwärtigen Gesellschaft das Streben nach dem Singulären und Einzigartigen (Reckwitz 2018: 45), dann wollen diese Männer genau das Gegenteil: der *average man* (Fleming 2008: 2 f.) sein. Guse nennt seine Kryptomillionäre deshalb „Sleeper"[2] (Guse 2025: 127), Männer also, deren Habitus man ihre soziale Zugehörigkeit auf den ersten Blick nicht ansieht.[3] Oder in Guses Worten:

> Auffällig an Sleepern wie Malte, Basti oder auch Arne ist, dass sie explizit betonen, kein Interesse am prototypischen Oberschichtenkonsum zu haben, kein genuines Verlangen nach Luxus. Sie würden bloß ein sorgenfreies, chilliges Leben wollen. Ihren Klassensprung leugnen sie dabei nicht, wohl aber beharren sie auf einer habituellen Erdung, die aus ihrem vorherigen Dasein entspringe. I'm still, I'm still Jenny from the block. (Guse 2025: 153)

Anders als *Jenny from the Block*, die ihren Reichtum, trotz der Beteuerung „down to earth" (Lopez 2002) zu bleiben, durchaus ausstellt – so räkelt sich Lopez in dem zum Song gehörigen Musikvideo auf einer Luxusyacht, während sie singt „Don't be fooled by the rocks that I got" (Lopez 2002) – lehnt ‚Basti from the block' den Kauf solcher Luxusartikel, die die Zugehörigkeit zu einer Stilgemeinschaft der ‚besonderen' Oberschicht suggerieren würden, gänzlich ab. Auch wenn der Job als Friedhofsgärtner fast schon parodistisch gut zu der von Lopez besungenen ‚Erdung' passt.

Diese Überlegungen sind insofern interessant, als Guse auch sein eigenes Verhältnis zu den vier Männern dezidiert ‚auf Augenhöhe' inszeniert: Mit Arne geht er klettern (Guse 2025: 45), mit Malte fährt er für ein paar Tage in ein Haus an der dänischen Ostsee (Guse 2025: 129) und die Zeit, die er in Bastis WG verbringt, klingt eher nach dem Treffen mit einem langjährigen Freund aus der eigenen *peer group* als nach aufwändiger Recherche:

> Nachdem wir den letzten Bissen dieses verantwortungslos guten Tiramisus verklappt hatten, schauten wir noch die neueste Folge von *One Piece* auf Crunchyroll, ehe wir uns mit Bauchschmerzen ins Bett schleppten. Am Morgen danach machten Basti und ich uns in der Küche Müsli mit Low-fat-Joghurt, Granatapfel, Paranüssen und bitterer Schokolade aus Ecuador. Schulter an Schulter unterhielten wir uns wie Mitbewohner, während sich Jan hinter uns duschte und für uns sang. Das Müsli schmeckte frisch, ich fühlte mich gesund, zweihundert Jahre würde ich alt werden. (Guse 2025: 31)

2 Dass er eine Metapher aus dem Terror-Diskurs verwendet – beim ‚Sleeper' handelt es sich ja eigentlich um den augenscheinlich normalen Mann, der sich als Terrorist entpuppt – beweist allerdings auch schon, dass er den Undercover-Millionären durchaus aggressives Potenzial beimisst.

3 Allerdings schleichen sich auch in diese Welt Markierungen des Reichtums ein: „Dieses Gefühl konnte man in dieser ansonsten sanierungsbedürftigen Wohnung überall wiederfinden, geheime Zeichen der Kaufkraft manifestiert in Objekten wie der ausgewählten Feinkost im Kühlschrank, den Air Jordan 1 Low OG Travis Scotts im Flur und den vielen Konzertkarten an der Korkwand. Nichts war jedoch ein so deutlicher Hinweis darauf, dass hier etwas nicht ins habituelle Gesamtbild passte, wie die riesige Salatschüssel voller AirPods Pro, die neben der Tür auf einer verschrammelten Kommode stand." (Guse 2025: 26). Bastis Mitbewohner Jan, so beschreibt Guse, habe im Wissen darum, dass er zum Verlieren von Kopfhörern neige, einfach eine ganze Schüssel von diesen gekauft. Diese Produkte bleiben allerdings auf den privaten Spaß bezogen und dienen nicht dem Ausstellen des eigenen Reichtums in der Öffentlichkeit.

Bereits die Verwendung des Verbes ‚verklappen' – welches eigentlich das Versenken von Abfall im Meer bezeichnet – im Zusammenhang mit dem Verschlingen von Essen irritiert. Denn diese metaphorische Verwendung ist im allgemeinen Sprachgebrauch nicht üblich. Indem Guse also das gemeinsame Essen mittels einer Metapher beschreibt, welche der Großteil der Leser:innen in diesem Zusammenhang noch nie gehört haben wird, suggeriert er eine bestimmte Form der exklusiv geteilten Sprache zwischen ihm und den Männern.

Gleichzeitig beschreibt der Autor immer wieder ein Gefühl von Sorglosigkeit, das ihn im Umfeld der Männer ergreift: Beim Genuss des Low-fat-Joghurts glaubt er, „zweihundert Jahre alt" zu werden, kurz davor heißt es: „Sorgen verspürte ich keine" (Guse 2025: 25) und Basti gegenüber berichtet er von dem tiefen Gefühl der „Zuversicht" (Guse 2025: 31), das sich im Umgang mit ihm einstelle. Diese Formulierungen sind deshalb von Interesse, weil sie exakt das „sorgenfreie, chillige Leben" aufgreifen, welches Guse den vier Männern attestiert. Offenbar, so scheint es, überträgt sich im Umgang mit den Kryptomillionären ein bestimmtes Lebensgefühl auf ihn: Eines der Gesundheit (Low-fat-Joghurt mit Granatapfel und Paranüssen), des gezielten Genusses (die Schokolade muss aus Ecuador sein) und der umfassenden Zuversicht. Eben diese Vermittlung des nur „intuitiv Erfahrbaren" (Haas und Wallisch 1991: 301) kennzeichnet nach Haas und Wallisch auch den New Journalism. Mittels einer stark individualisierten Sprache, die dem Gegenstand des Schreibens angepasst wird (Haas und Wallisch 1991: 301), transportiert auch der Text ein solches Lebensgefühl des sorglosen und permanent gut gelaunten *average man*:

> Sie redeten und lachten und hatten einen schönen Tag gehabt. Im Hallenbad waren sie gewesen, beim Gokart, in der Eisdiele, beim Griechen, bei Saturn und bis gerade eben noch im Kino, wo sie zu Popcorn und Softdrinks *Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings* gesehen hatten. Und mit genau dieser Energie kamen sie an: blendend gelaunt, zuversichtlich, dass auch die letzten Stunden dieses Tages so sein werden wie die bisherigen. (Guse 2025: 24)

Diese Rechercheпraxis und ihre textuelle Inszenierung erweisen sich in zwei Hinsichten als bemerkenswert: Zum einen gibt sie einen Hinweis auf die Bedeutung der persönlichen Involviertheit, die Guse an den Tag legt und die ihn ergreift. Dies ist wohl auch der Grund dafür, dass ein Rezensent hervorhebt, Guse verstehe „den Vibe seiner Protagonisten" (Eckhard 2025). Suggeriert wird: Guse hat mit diesen Männern *gelebt*, ist tatsächlich zu einem Teil ihrer Welt geworden und das auf höchstpersönliche Art und Weise. Damit erinnert sein Verfahren an eine Rechercheпraxis des New Journalism, die ihren öffentlichkeitswirksamen Durchbruch 1966 durch Hunter S. Thompson erlebte. Thompson hatte sich für sein Buch *Hell's Angels*: *The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs* – eine Mischung aus faktenbasierter Reportage und fiktiver Geschichte – insgesamt ein Jahr im nahen Umfeld der berüchtigten Motorradgang bewegt (Porombka und Schmundt 2004: 241; Cotkin 2016: 285). Medienwirksam inszenierte sich Thompson auch nach Erscheinen des Buches, indem er prominente Gangmitglieder auf seine sagenumwobene *Owl Farm* einlud, um dort mit ihnen nach ausgelassenen Alkoholgelagen auf Flaschen zu schießen (Porombka und Schmundt 2004: 241). Diese umfassende, über Wochen bis Jahre andauernde Recherche, deren Ergebnisse mittels literarischer Erzähl-

strategien präsentiert werden, ist kennzeichnend für den New Journalism (Haas 2004: 44 f.; Haas und Wallisch 1991: 291; Bleicher 2004: 39; Opitz 2021: 15). Zwar mag Guses Recherche weniger gefährlich gewesen sein und vielleicht auch nicht zur Begründung eines Thompson'schen „Personenkults" (Porombka und Schmundt 2004: 241) führen, doch steht die von ihm praktizierte und inszenierte Verwebung des eigenen Privatlebens mit dem der von ihm interviewten Männer durchaus als in dieser Traditionslinie.

Zum anderen lohnt sich an dieser Stelle ein erneuter Blick auf das zu Beginn angesprochene Fehlinvestment der 2000 Euro. Denn obwohl Guse sich gewissermaßen als *peer* der vier Männer begreift und einen gemeinsamen ‚Vibe' ausstellt, gibt der Text selbst immer wieder Hinweise auf die finanzielle Situation, die das Leben als Schriftsteller:in in der Regel bedeutet. So wird erwähnt, dass Guse für eine Lesung 500 Euro erhält (Guse 2025: 144) und auch die Abhängigkeit des eigenen Lebensstandards von Stipendien sowie ein Stipendienaufenthalt im Schloss Solitude – der, wie dem Paratext zu entnehmen ist, die Entstehung des Buches ermöglichte (Guse 2025: 4) – wird thematisiert (Guse 2025: 143). Diese leicht überlesbaren Informationen sind tatsächlich Anzeichen für das, was Carolin Amlinger als Signum des Schreibens als Beruf herausgearbeitet hat: Seinen Lebensunterhalt als Autor:in zu bestreiten, bedeutet (fast immer) eine finanziell unstetige, bisweilen prekäre Existenz (Amlinger 2021: 350–352). Die Interaktionen zwischen Guse und den Kryptomillionären legen zwar nahe, dass sich der Autor eben deshalb so leicht in diese Welt einfügt, weil alle vier Männer ihre Tage eben nicht auf Luxusyachten verbringen, sondern weiterhin ‚normalen' Aktivitäten nachgehen und damit *tatsächlich* weiter zu seiner über den gemeinsamen Konsum repräsentierten ‚Stilgemeinschaft'[4] gehören. Doch empfindet Basti seinen Job als Friedhofsgärtner ja nur deshalb als ‚erdend', weil er ihn – anders als sein Vorgesetzter – gar nicht benötigt, um sein Einkommen zu sichern. Ebenso wie Guse seine Tage eben nicht immer weiter zwischen *One Piece* und Softdrinks zubringen kann, sind diese Tätigkeiten bei ihm doch Teil einer intensiven Recherche, die in einer Text*arbeit* gipfelt.[5]

Guse nutzt die gezielten Markierungen der eigenen finanziellen Situation also einerseits zur weiteren Inszenierung der Nivellierung des Klassenunterschiedes (suggeriert wird eine geteilte Konsumphantasie, ein Gestus des: ‚Wenn wir *One Piece* miteinander schauen, sind wir alle gleich'), andererseits avanciert sie zur Kontrastfolie, vor der das immense Ausmaß des Reichtums der vier Männer nur noch krasser hervortritt. Vor diesem Hintergrund wird dann auch umso deutlicher, wie groß das persönliche Investment auch auf finanzieller Ebene ist: Denn anders als für jemanden wie Basti scheint ein Verlust von 2000 Euro für Guse durchaus relevant.

Schreibwelten des Autors: Wissenschaft und Literatur

Dass es sich bei diesen Markierungen kaum um zufällige Informationen handelt, wird auch dadurch unterstrichen, dass Guse – der in Soziologie promoviert – immer wieder soziologische Exkurse bereitstellt, die insbesondere das Thema Einkommensverteilung betreffen. So diagnostiziert der Autor ein verstärktes Neuaufkommen des Diskurses um „Lohnsklaverei",

4 Der Begriff wird hier im erweiterten Sinne nach Moritz Baßler verwendet: Die Stilgemeinschaft betrifft eben nicht nur das Tragen bestimmter Marken, sondern umfasst auch das „restliche Leben" (Baßler 2022: 330): „Fragen des Drogengebrauchs und der Ernährung (Straight Edge), aber auch ethische Fragen, Positionen in Bezug auf Gender und Politik können in die primär ästhetischen Rückkopplungsstrukturen eingebunden werden […]." (Baßler 2022: 330). Auch Heinz Drügh geht auf einen solchen Zusammenhang zwischen dem „Fiktionswert" bestimmter Waren und der jeweiligen sozialen Identität ein (Drügh 2011: 21 f.).

5 Nicht umsonst wird beispielsweise die Suche nach einem Titel als Teil einer solchen Textarbeit explizit im Buch reflektiert (Guse 2025: 125 ff.).

welcher insbesondere im Internet ausgetragen würde (Guse 2025: 47). Unter anderem beschreibt er ein Video im „Hochformat, niedrige Auflösung" (Guse 2025: 47), in welchem verschiedene Personen – ein „Müllmann" und „Menschen im Büro" (Guse 2025: 47) – ihren jeweiligen Arbeitsplatz gewaltvoll zerstören, während als Sound ein bekanntes Zitat Noam Chomskys zum Begriff der Lohnsklaverei unterlegt ist: „The only difference between working for a wage and being a slave is that working for a wage is supposedly temporary." (Guse: 2025: 48) Begibt man sich in die Tiefen des Internets, so lässt sich unter dem Stichwort „wage slave" tatsächlich exakt das beschriebene Video finden (wehustleclips 2021). Offensichtlich referiert Guse hier also auf eine tatsächliche – allerdings im Text nicht nachgewiesene – Quelle, an die er die nun folgenden soziologischen Überlegungen zum Begriff der Lohnsklaverei anschließt.

Videos, wie das von ihm beschriebene, dienten dazu, „zu einer Kritik an der Gegenwart aus[zu]holen" (Guse 2025: 48). Es folgen ein weiteres Zitat Chomskys sowie (unter anderem) Zitate von Friedrich Engels, Ira Steward und Alex Gourevitch. Was Guse hier bietet, wirkt wie eine begriffsgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Terminus ‚Lohnsklaverei'. Legt Guse in anderen Teilen des Textes einen dezidiert erzählerischen und umgangssprachlichen Gestus an den Tag (erinnert sei noch einmal an das Tiramisu, welches ‚verklappt' wird), imitiert er hier den faktenbasierten Stil der Wissenschaft. Sätze wie „Sklaverei war demnach ein Referenzrahmen im damaligen Diskurs, um die menschenverachtenden Arbeitsbedingungen in den Fabriken des 18. und 19. Jahrhunderts zu beschreiben" (Guse 2025: 48), oder auch: „Seine größte Resonanz fand das Wort aber nicht in Europa, sondern im US-amerikanischen Arbeitskampf" (Guse 2025: 48), könnten ebenso aus einem Aufsatz über die Lohnsklaverei stammen, während „Referenzrahmen" und „Diskurs", scheinbar so gar nicht zu dem lockerkumpelhaften ‚Vibe' der erzählten Begegnungen mit den vier Männern passen. Doch noch etwas fällt auf: Denn wenn auch der Stil der Wissenschaft anklingt, so fehlt in diesem Fall – entgegen der Konvention einer wissenschaftlichen Abhandlung oder eines Sachbuchs – jede Form des Belegs: und zwar sowohl im Text als auch im (nicht vorhandenen) Anhang.

Wirft man einen genaueren Blick auf die einzelnen Zitate, so lässt sich diese Abweichung von der Konvention erhärten. Guse schreibt mit Blick auf Ira Steward folgendes:

> Ira Steward, Mitgründer der Grand Eight Hour League, schrieb mit Blick auf die industriellen Sweatshops der Vereinigten Staaten im Jahr 1873: „Something of slavery still remains, something of freedom is yet to come". (Guse 2025: 48 f.)

Mittels der Jahresangabe lässt sich relativ leicht rekonstruieren, dass dieses Zitat aus dem Beitrag „Poverty" stammt, den Steward für den „Fourth Annual Report On The Statistics Of Labor" schrieb. Ein Bericht, der 1873 vom Massachusetts Bureau of Statistics of Labor herausgegeben wurde. Doch zeigt ein Blick in eben diesen Report, dass der Satz im Original länger und anders interpunktiert ist. Eigentlich beobachtet Steward, „The laborer instinctively feels that something of slavery still remains, or that something of freedom is yet to come, and he is not much interested in the anti-slavery theory of liberty." (Steward 1873: 412) Guse verzichtet auf das „or", während die Großschreibung, die er zu Beginn des Zitats verwendet, den Zitationskonventionen nach suggerieren würde, dass er hier den komplet-

ten Satz zitiert. Eines soll an dieser Stelle ganz deutlich gesagt werden: Guse schreibt keine Promotion zum Thema Lohnsklaverei, das Zitat wurde von ihm inhaltlich nicht verfremdet und er ist ohnehin nicht gezwungen, wissenschaftlichen Zitationskonventionen zu folgen. Vielmehr soll dieses Beispiel ein erstes Indiz für ein Verfahren sein, bei dem der Autor für *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* stilistische Anleihen aus unterschiedlichen Textsorten nutzt, diese miteinander vermengt und so schließlich gezielt an eben der Infragestellung der Differenz Fakt/Fiktion mitarbeitet, wie sie in der bisherigen Forschung auch als kennzeichnend für den New Journalism herausgearbeitet wurde.

Dies ist umso bemerkenswerter, als sich im bisherigen Œuvre des Autors ein Text finden lässt, bei dem dieses Zitations-Verfahren unter umgekehrten Vorzeichen verwendet wird. 2019 veröffentlichte Guse *Miami Punk* – und anders als bei *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* lässt sich hier eine eindeutige Gattungsbezeichnung auf dem Cover finden: „Roman". *Miami Punk* spielt, der Titel lässt es vermuten, in Miami.[6] Einem fiktiven Miami allerdings, in dem der Atlantik sich aus nicht nachvollziehbaren Gründen von der Küste zurückgezogen hat. In diesem Setting folgt der Text unterschiedlichen Figuren, viele davon aus der Gaming-Welt. Zurecht untersuchte die Forschung den Roman deshalb bisher vor allem hinsichtlich postdigitaler Erzählverfahren.[7] Hier soll allerdings ein anderer Zugang gewählt werden, der das Verhältnis von Fakt und Fiktion in den Blick rückt.

Im Zentrum des Erzählten steht unter anderem ein Team von vier E-Sportlern aus Wuppertal – dem Ich-Erzähler dieser Passagen, Simon, Rafi und Juan.[8] Das Team hat sich auf das Spiel *Counter Strike 1.6*, einen teambasierten First-Person-Shooter, spezialisiert und ist für ein Gaming-Turnier nach Miami gekommen (Guse 2019: 27–31). Die Passagen, die von diesen vier Männern handeln, sind deshalb relevant, weil Guse in diesen immer wieder aus – vermeintlichen – wissenschaftlichen Aufsätzen und journalistischen Artikeln zitiert. Im Fließtext heißt es zunächst: „Zwar gab es mehrere renommierte Theoretiker, die in den drei wichtigsten Fachzeitschriften DRAW, FragMag u. FPS u. a. die These vertraten, dass durch die neue Marktmacht von Indie-Games sowie dem Erfolg von Retro-Ästhetiken evtl. die Möglichkeit bestehe, dass dieser Trend auch auf die First-Person-Shooter übergreife u. sich in der Folge auch." (Guse 2019: 42) Dann folgt ein halbseitiger Absatz, der typographisch an die Konvention des Blockzitats angelehnt ist, die – wie auch in diesem Aufsatz – genutzt wird, um längere Zitate zu kennzeichnen. Dieser Absatz ist eingerückt und in der Schriftgröße deutlich kleiner gesetzt:

> aus Neugier oder schierer Langeweile [im Alltag] auf CS 1.6 einlassen könnten, weil sie glauben, darin etwas Ursprüngliches, Einfaches u. Elegantes zu finden, etwas, das sich in radikaler Weise von anderen Spielen unterschiedet, etwas, das sich – wie es TF2 gelungen war – deutlich vom Rest der Platzhirsche abgrenzt; (Guse 2019: 42)

Aus Platzgründen kann hier nicht der gesamte Abschnitt wiedergegeben werden, allerdings sollen zwei Merkmale hervorgehoben werden, die im weiteren Verlauf des Absatzes auftauchen: Zum einen werden dreimal Auslassungspunkte verwendet („[…]"), zum anderen schließt die eingerückte Passage mit einem ‚Quellennachweis': „Huberts/Köller 2012: 27 f." (Guse 2019: 42).

6 Holger Grevenbrock geht in einem Beitrag ausführlich auf die Inszenierung der Stadt im Roman ein. Der tatsächlichen Wahrnehmung der Stadt seien für die im Roman angereisten Protagonisten immer schon medial vermittelten Bilder vorgeschaltet. Die zum Topos gewordenen Bilder würden die tatsächliche Topologie überlagern (Grevenbrock 2022: 298). Hannah Zipfel weist im Zusammenhang mit ihren Überlegungen zum vermehrten Auftreten von popkulturell wie postdigital „überkodierte[n] US-Städten" ebenfalls auf Juan S. Guses Werk hin (Zipfel 2022: 17 f.).

7 Überzeugend legt zum Beispiel Philipp Ohnesorge in zwei Beiträgen dar, dass der Glitch in *Miami Punk* zwar im Text selbst relativ selten explizit Erwähnung findet (Ohnesorge 2021: 159), allerdings sei der Roman immer wieder von „erzählerischen Glitches [heimgesucht]" (Ohnesorge 2021: 162), die die automatisierte Rezeption des realistischen Romans mittels Verfremdungseffekten durchbrechen würden. So komme es zu einer „Entnaturalisierung allzu realistischer Lesarten" (Ohnesorge 2021: 171; vgl. auch Ohnesorge 2023). Auch Charlotte Coch, Torsten Hahn und Nicolas Pethes gehen auf ein solches Zusammenspiel von postdigital Erzähltem und postdigitalem Erzählen ein, wenn sie beschreiben, dass die fehlenden Spatien an die Ästhetik des Hyperlinks angelehnt seien (Coch, Hahn und Pethes 2023: 12).

8 Bemerkenswert ist, dass Juan S. Guse in seinen beiden Roman Figuren auftreten lässt, die „Juan" heißen. Denn auch in *Lärm und Wälder* tritt ein Gast mit dem Vornamen des Autors auf (Guse 2015: 25). Legte Guse in den Roman also zumindest autofiktionale Minimalspuren aus, tritt er nun in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* tatsächlich als mit ganzem Namen betitelte Erzählinstanz auf.

Solche Referenzen auf journalistische und wissenschaftliche Abhandlungen über *Counter Strike 1.6* lassen sich in *Miami Punk* in vielen Kapiteln finden, die von dem E-Sports-Team handeln. Doch weder gibt es das „Paper *Ungenauigkeit, Verteilungswahrscheinlichkeiten und Rückstoßkorrekturen in Counter Strike 1.6*“ von „Wisenthal/Cho“ (Guse 2019: 178), noch den „antiamerikanischen Essay in FragMag“ von „Hofstadt 2014: 14 f“ (Guse 2019: 47). Selbst die oben zitierten Magazine (‚DRAW, FragMag u. FPS‘) sind allesamt vollkommen fiktiv. Mit diesen frei erfundenen Quellen verfährt Guse dann allerdings – gemessen an den wissenschaftlichen Standards – tadellos: Er zitiert sie, gibt Autornamen, Jahres- und Seitenzahlen an, kennzeichnet Auslassungen und Umstellungen. Dieses Verfahren reflektiert der Autor in einem von Elias Kreuzmair zusammengestellten Abécédaire wie folgt:

> Der Handlungsstrang um das Counter Strike 1.6-Team in Miami Punk wird von einer permanenten ästhetisierenden Reflexion über das Spiel selbst begleitet. Das passiert in so einem David Foster Wallace-Gestus. So wie Foster Wallace über Roger Federer schreibt, wird dort über Counter Strike geschrieben. (Guse 2022: 131)

Nachdem das Spiel zu alt geworden sei, habe die Privatwirtschaft ihm „den Hahn abgedreht“. Damit, so führt Guse weiter aus, bleibe nur noch der „informell-kulturelle soziale Aspekt“, der eben auch über die zitierten Fachzeitschriften und Journals hervorgehoben würde: „In dieser Diskussion wird klar, dass das Spiel nicht weggeht, sondern für immer bleibt, während zugleich auf organisationaler Ebene dem Spiel die Grundlage entzogen wird.“ (Guse 2022: 131) Selbst dieser Metabeitrag Guses legt allerdings nahe, dass die Artikel tatsächlich existieren würden – oder lässt dies zumindest als Möglichkeit offen. Die Zitationen bilden folglich eine Sachdiskurs-Imago, mittels derer die Überlegungen zur Bedeutung des Rollenspiels authentifiziert werden. Gleichzeitig verschleiert diese Authentizitätsinszenierung wiederum die reale Authentizität. Denn: Um diese fiktiven Artikel schreiben zu können, *muss* Guse sich intensiv in das Spiel und die jeweiligen Metadiskussionen eingearbeitet haben. So gibt es zum Beispiel tatsächlich ganze Reddit-Threads, in denen über die Ungenauigkeitswerte und Rückstoßmuster im Spiel diskutiert wird (z. B. Reddit 2016). Indem er diese Rechercheergebnisse fiktionalisiert, macht er sie also gleichermaßen authentischer und inauthentischer.

Ein ähnliches Phänomen findet sich im Übrigen auch im Umfeld von *Tausendmal so viel Geld wie jetzt*: Für die Sendung *Westart* des WDRs lässt sich Guse auf einem Friedhof interviewen, während im Voiceover berichtet wird, dass sein Protagonist Basti als Friedhofsgärtner arbeite (WDR 2025). Im Besuch des Friedhofs findet ein Reenactment der Eingangssequenz des Buchs statt. Erneut handelt es sich also um die Inszenierung von Authentizität, die im Umkehrschluss allerdings die tatsächliche authentische Recherche beinahe artifiziell wirken lässt.

Vor der Kontrastfolie dieser Überlegungen zu *Miami Punk* gewinnt nun auch das textuelle Verfahren in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* schärfere Konturen: Während in dem ersten Text fiktive Quellen wissenschaftlich genau zitiert werden, zitiert Guse im zweiten Text echte Quellen – allerdings wissenschaftlich ungenau. Einen Ansatzpunkt zur Erklärung liefert der Autor in den Selbstaussagen über sein Schreiben. In diesen beschreibt

er eine methodische Verwandtschaft zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben:

> Alle Texte, die ich anfange, marschieren mit einem relativ klaren Interesse los. In der soziologischen Arbeit wäre das die Fragestellung, die sich dann in Forschungsfragen gliedert. Im Grunde ist das auch mein Modus für Literatur. […] Ich habe erst die Fragestellung, zum Beispiel: Wer sind die Menschen, die denken, sie können mit Schlangen sprechen? In diesem Sinn ist mein Verfahren der Gegenwartsbeobachtung in Literatur und Soziologie doch sehr ähnlich. (Guse 2022: 130)

Auch wenn Guse sich hier auf die Wissenschaft und nicht auf den Journalismus bezieht, klingt in der Äußerung doch etwas an, was in der Forschung als kennzeichnend für den New Journalism begriffen worden ist: eine Verwandtschaft zwischen fakten- und fiktionsbasiertem Schreiben (vgl. z. B. Klaus 2004: 97). Doch bezieht sich diese Verwandtschaft in Guses Aussage zunächst einmal nur auf das geteilte gegenwartsdiagnostische Potenzial. An anderer Stelle reflektiert er hingegen ein unterschiedliches Rollenverständnis in der Arbeit als Schriftsteller und der als Soziologe – das sich für ihn auch auf die jeweiligen Schreibpraktiken auswirkt. So arbeite er beim wissenschaftlichen Schreiben für sein Dissertationsprojekt mit Citavi und sei durch die Einbindung in einen DFG-Zusammenhang in ein schreibendes Kollektiv eingebunden, was den Rhythmus des Arbeitens verändere (Guse 2022: 138). Die Ungenauigkeiten im Zitieren ließen sich also schlicht durch eine andere Form der Literaturverwaltung erklären. Hier soll allerdings eine alternative Lesart angeboten werden. Und auch für diese gibt es in Guses Selbstaussagen einen Anhaltspunkt:

> Im Vergleich zur soziologischen Arbeit ist es im literarischen Bereich absolut normal, ein Scharlatan zu sein. Damit meine ich, dass man einfach Dinge nebeneinanderstellen kann, zwischen denen eigentlich ein argumentativer Link vonnöten wäre. […] Aber in der Literatur hat man die Freiheit *deus ex machina*-mäßig durch Fiktion in Relation zu setzen (→ Fiktionsabstandshalter) (Guse 2022: 133)

Während es ihm also im Roman wie in der soziologischen Abhandlung um die schriftliche Verarbeitung von ‚Gegenwartsbeobachtung' geht, plädiert Guse in diesen Aussagen noch für eine distinkte Trennbarkeit der jeweiligen Schreibweisen: Die Fiktion gehört in den Bereich der Literatur.

Die dritte Schreibweise: New Journalism

Doch scheint diese klare Abgrenzbarkeit in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* zumindest fraglich geworden zu sein. Denn auch die ‚unsaubere' Zitationsweise ließe sich zu dieser Summe von Verfahren rechnen, die Guse in dem Zitat als „Fiktionsabstandshalter" der Literatur bezeichnet (Guse 2022: 132). Verfahren also, die durch die fiktionale Vermittlung von Fakten Lücken erzeugen, welche eine durchgängig ‚glatte' Textexegese stören. Guse beansprucht für seine literarischen Texte zwar einerseits, dass diese eine Fragestellung behandeln, die gegenwartsdiagnostisch auf die reale Welt bezogen ist. Andererseits bedarf es für ihn einer fiktionalen Verfremdung dieser realen Welt, um ein ‚einfaches' mimetisches Verhältnis zwischen Text und Welt zu brechen. Bereits in seinem ersten Roman *Lärm und Wälder* habe er immer wieder Verfremdungseffekte eingebaut, so Guse,

damit die Interpretation des Textes nicht auf eine situativ-zeitdiagnostische beschränkt bleibe (Guse 2022: 132). Ähnlich sei er auch in *Miami Punk* vorgegangen: Indem er das Buch in einem fiktiven Miami situiert habe – und nicht beispielsweise vor dem Hintergrund der zusammenbrechenden Sowjetunion –, habe er verhindern wollen, dass es auf „Historisches, Momentanes, Situatives" reduziert, statt auf „wiederkehrende Muster und Strukturen" (Guse 2022: 132) bezogen wird. Als einem ähnlichen Zweck folgend, ließen sich auch die „Glitches" in *Miami Punk* ausdeuten. So konnte Philipp Ohnesorge überzeugend herausarbeiten, dass diese nicht nur vereinzelt explizit auf der Ebene der *histoire* Erwähnung finden, sondern darüber hinaus auch als textuelles Erzählverfahren auf der Ebene des *discours* lesbar gemacht werden können (Ohnesorge 2021: 159, 162, 171). Auch sie dienen laut Ohnesorge einer solchen Verfremdung, die eine ‚einfache' Lektüre verhindert.[9]

Blickt man nun erneut auf *Tausendmal so viel Geld wie jetzt*, so scheint dieser Text auf den ersten Blick – anders als in *Miami Punk* und *Lärm und Wälder* – den eigenen Rechercheprozess – und damit die Faktizität des Recherchierten – ins Zentrum des Erzählten zu rücken. Doch ginge der Text in dieser klaren Zuordnung auf, so dürfte ihm eben nicht der ‚scharlatan'-hafte Gestus des Literarischen zu eigen sein. Doch gibt es neben der Zitationspraxis Guses auch weitere Indizien in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt*, die darauf hindeuten, dass Guse an der Schnittstelle der distinkten Schreibweisen des Fiktionalen und des Faktualen eine dritte Schreibweise etabliert, die sich durch die dezidierte Unmöglichkeit auszeichnet, anhand der Differenz Fakt/Fiktion eine klare Zuordnung vorzunehmen (Werber 2004: 158). Dieser Eingang von literarischen Erzähltechniken in den scheinbar vollkommen faktenbasierten Text soll nun noch an zwei weiteren Beispielen in den Blick gerückt werden. Denn tatsächlich gibt es Stellen, an denen Guse vermeintliche Fakten referiert – die bei näherem Hinsehen allerdings eher dem Bereich der Fiktion zuzuordnen sind.

Alle Passagen, in denen Guse die jeweiligen Interview-Situationen beschreibt, sind von einer breiten Rahmung umgeben: Dreieinhalb Seiten lang beschreibt er zum Beispiel die Autofahrt, die er absolviert, um Arne zum Klettern zu treffen (Guse 2025: 43–46). Zunächst scheint klar: Mit einer so detailreichen Rahmung unterstreicht der Text, dass hier offenbar ein authentisches Treffen wiedergegeben wird. Doch dann folgen – kurz nach den Bemerkungen über die Raststätte, an der Guse vorbeifährt – zwei Sätze, die stutzig machen:

> Auf der restlichen Fahrt durch den von Höhenunterschieden gezeichneten Wald hörte ich Deutschlandfunk und starrte auf die Straße, als könnte sie jeden Moment verschwinden. In einer Sendung wurden die Gewinnerinnen der Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt verkündet und dass man sich darauf geeignet habe, die Preisgelder unter allen Teilnehmenden zu teilen, um sich der Wettbewerbslogik und dem Kampf um knappes Geld zu entziehen. (Guse 2025: 44)

Das hat so allerdings niemals stattgefunden und bildet stattdessen eine Melange aus zwei realen Ereignissen: 1980 entschied der damalige Gewinner des Bachmannpreises, Sten Nadolny, im Alleingang, seine Gewinnsumme unter den Teilnehmer:innen aufzuteilen. In der jüngeren Gegenwart hingegen, in der *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* spielt, gab es im Jahr

9 Wie gut diese Verfremdung allerdings funktioniert hat, lässt sich mit einem Fragezeichen versehen. So diagnostiziert Eckhart Schumacher eine Überstrapazierung des Gegenwartsbezuges in der Literaturkritik (Schumacher 2021: 30 f.).

2022 Diskussionen unter allen Teilnehmer:innen, ob die Gewinnsummen aller Preise aufgeteilt werden sollten – die Entscheidung hätte allerdings einstimmig sein müssen und scheiterte an zwei Gegenstimmen. Der Fall, den Guse beschreibt, ist also fiktiv. Folglich gab es auch keine solche Meldung im Deutschlandfunk – sodass Guse sie folglich auch nicht über sein Autoradio hören konnte. Ähnlich wie bei dem von Philipp Ohnesorge beschriebene ‚Störeffekt' der Glitches in *Miami Punk* durchbricht an dieser Stelle etwas die ‚glatte' Textrezeption: Während die Referenz auf den Deutschlandfunk Faktizität suggeriert, greift die dort angeblich gesendete Information die ‚einfache' Rezeption als faktenbasierten Text über Kryptomillionäre an. An dieser Stelle zeigt sich auch eine entscheidende Verschiebung zum ‚klassischen' New Journalism der 1960er Jahre: Denn während es ursprünglich ausschließlich um das besonders intensive Eintauchen in die Welt der Protagonisten ging, unterläuft Guse mittels Strategien der Literarisierung immer auch ein solches ‚Aufgehen' in der von ihm beschriebenen Welt.

Der zweite Fall, in dem ein solcher Kipppunkt zwischen Fakt und Fiktion exemplarisch gezeigt werden soll, folgt unmittelbar darauf. Denn während Guse weiterfährt, kommt er an der folgenden Szene vorbei:

> Hinter einer engen Kurve sah ich irgendwann zwei Autos am Straßenrand stehen, einen roten Škoda Octavia Combi und einen weißen Smart, direkt an der Leitplanke. Es sah nach einem Unfall aus. […] Schäden erkannte ich keine. Während ich langsam an der Szene vorbeifuhr, hielt ich Ausschau nach Menschen und sah für einen kurzen Moment im Waldstück dahinter zwei Gestalten gebückt zwischen den Bäumen laufen, einen Helm erkannte ich, eine gelbe Jacke, Personen, die vor etwas davonzurennen schienen. Ich wurde seltsam nervös, als hätte das alles mit mir zu tun, als müsste ich sofort anhalten, aussteigen und etwas unternehmen, bis mir plötzlich ein Traktor entgegenkam, ich panisch auswich und weiterfuhr. (Guse 2025: 44)

Der Abschnitt bricht aus dem ihn umgebenden Text aus: Bereits im nächsten Satz beschreibt Guse, wie er auf den Parkplatz fährt, um dort Arne zum Klettern zu treffen. Eine ähnlich seltsame Szene findet sich noch einmal, nachdem die beiden Männer klettern waren und sich seitenweise über Kryptowährung unterhalten haben:

> Als ich über die Kante des Überhangs glitt und wieder Sichtkontakt zu Arne hatte, sah ich beim langsamen Hinabschweben, dass er sich mit zwei Männern unterhielt. Sie waren vierzig oder fünfzig Jahre alt, trugen sportliche Kleidung und standen direkt vor ihm. „Es brennt nicht weit von hier", sagte ich, ich weiß nicht mehr, zu wem genau. „Es soll schon wieder ein Propellerflugzeug abgestürzt sein. Es stand in der Zeitung." „Ich hab's nicht ganz verstanden. Wo wollen Sie hin?" „Wir hatten einen Unfall, wir sind seit Stunden unterwegs." „Mit einem Kombi?" „Nein. Zu Fuß. Wir waren wandern. Es fehlen noch immer welche von uns, wir waren mal fünf." „Mein Kopf tut weh." „Okay, aber wo wollen Sie denn hin?" „Da waren Leute im Wald. Sie trugen nichts außer Helmen. Ich habe sie gefilmt. Ich hab den Film auf meinem Handy." „Okay" „Was tun Sie hier?" „Wir klettern." „Sind Sie alleine?" „Wir sind zu zweit." „Sagen Sie Ihrem Hund, er soll aufhören, mich anzustarren." „Die macht nichts." „Binden Sie ihn an." „Die macht nichts." „Und Sie beide sind wirklich alleine hier?" „Arne", sagte ich, „ich kann eh nicht mehr. Ich glaube, ich hab mich an der Schulter verletzt. Von mir aus können wir." „Sind Sie sicher, dass Sie alleine sind? Wir waren uns auch sicher, aber man kann sich ja immer täuschen." „Manche von ihnen saßen in den Bäumen." „Okay..." „Wie kommen

> wir zu einer Straße?“ „Da drüben, wo die Wurzeln freigelegt sind, da ist ein Pfad runter, der führt zu einem Parkplatz“, sagte der muskulöse Arne […]. (Guse 2025: 118 f.)

Beide Szenen tragen nichts zum eigentlichen Thema des Textes bei und es fehlt jede Erklärung, sodass sie auch nicht mehr eine authentische Rahmung der Interviewsituation gewährleisten, sondern eher befremden. Und: Beide Szenen wirken bedrohlich. In der ersten ist es Guse, der „seltsam nervös“ wird. Auch in der zweiten Szene scheint er der Situation entfliehen zu wollen, ist er es doch, der Arne bittet, gemeinsam zu gehen. Auch sonst wirkt das Erzählte unterschwellig beunruhigend: Wer spricht überhaupt in der zweiten Szene? Sind die ‚Leute mit Helm‘ dieselben, von denen Guse in der ersten Szene den Eindruck hatte, sie fliehen? Warum wollen die beiden Männer wissen, ob Guse und Arne allein seien? Warum agieren sie in unhöflich befehlshaftem Ton, wenn es um Arnes Hündin geht? Und warum klingt ein Satz wie „Manche von ihnen saßen in den Bäumen“ latent paranoid?

Die Szenen gleichen sich darin, dass eigentlich nichts Gefährliches passiert. dennoch gibt der Text Hinweise, dass etwas nicht stimmt – die allerdings nicht weiterverfolgt werden. Damit erinnern die Passagen an ein Erzählverfahren, das Guse bereits in *Lärm und Wälder* nutzte und das sich beispielsweise auch in *Schimmernder Dunst über CoubyCounty* von Leif Randt wiederfinden lässt:[10] Auch diese beiden Romane eröffnen mit idyllischen Szenerien, die von ständigen Ungereimtheitsmarkern durchbrochen werden. Diese subkutane Unruhe bleibt aber zunächst vage und nicht alle Hinweise werden verfolgt: So spielt *Lärm und Wälder* in einer Gated Community nördlich von Buenos Aires, die eigentlich Ruhe und Sicherheit vermittelt. Doch von Beginn an verspürt die Protagonistin Pelusa jedes Mal eine unbegründete „Angst“ (Guse 2015: 8), dass ihr der Zutritt zur Community von den Wachmännern verwehrt werden könnte, die riesigen Schwarzenten auf dem See sind „gefährlich nah“ und „beängstigend“ (Guse 2015: 10), die „deformierte Gestalt“ ihres eigenen Sohnes „verfolgt“ sie in ihren Träumen (Guse 2015: 10). Auch ihr Mann Hector verspürt bereits auf den ersten Seiten „Nervosität“ (Guse 2015: 16). Genau wie in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* nutzt Guse also bereits in *Lärm und Wälder* ein Verfahren, bei dem die omnipräsente Sorglosigkeit mittels Irritationsmarkern unterlaufen wird, die umso beunruhigender sind, als sie ohne Erklärung bleiben. Ganz ähnlich funktioniert es auch in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt*: Während Guse das Leben mit den vier Männern zunächst als vollkommen sorglos beschreibt, nutzt er gleichzeitig eine aus seinem Roman bekannte Erzähltechnik mittels derer der Text immer wieder eine omnipräsente Unruhe adressiert. Diese Unruhe wird zwar auf keinen konkreten Auslöser zurückgeführt. Dennoch setzt sie der vermeintlichen Sorglosigkeit der vier Männer ein subkutan permanent präsentes Bedrohungsgefühl entgegen, welches auf der Affektebene bereits vorwegnimmt, was Guse im weiteren Verlauf des Buches auch inhaltlich thematisieren wird: Dass die schillernde Kryptowelt nämlich keinesfalls so sicher ist, wie diese vier Männer zunächst glauben machen, sondern im Gegenteil von höchst volatilen Kursen – und dem ständigen Risiko des Verlustes – geprägt ist.

10 Ausführlich behandelt Alexander Kappe den Zusammenhang zwischen der schillernden Oberfläche und den Untergangsphantasien in *Schimmernder Dunst über CoubyCounty* (Kappe 2022: 37 f.).

Zeitdiagnose: Factions

Die Unsicherheit des Investments in Kryptowährungen liefert auch den Schlüssel zu der Frage, welches gegenwartsdiagnostische Potenzial die bisher herausgearbeitete Schreibweise entfaltet. Denn Guses selbst formulierter Anspruch ist ja, in all seinen Texten ‚Gegenwartsbeobachtungen' zu machen. Wir erinnern uns: Es war Basti, der Guse den Ratschlag gab, in ein bestimmtes Token zu investieren. Und zwar in OHM. Im Verlauf des Textes – bzw. der Recherche Guses – verliert OHM aufgrund von Kurseinbrüchen 99 % seines Wertes (Guse 2025: 35). Wenn Guse aber davon spricht, seine 2000 Euro verloren zu haben (Guse 2025: 146), dann ist auch dies eigentlich kein realer Verlust: Sein Geld tatsächlich ‚verloren' hätte er erst, wenn er seine Token zu einem niedrigeren Kurs wieder verkaufen würde. Ebenso ist auch der Reichtum der vier Männer weder klar als Fakt noch als Fiktion zu identifizieren. Guses Kryptomillionäre sind – solange sie ihre Coins und Token nicht, wie zu Beginn beschrieben, wieder verkaufen – zunächst einmal eben nur das: *Krypto*millionäre.

Es lohnt sich also, einen genaueren Blick auf die Investitionen zu werfen, die diese Männer tätigen. Zu Beginn von *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* beschreibt Guse, wie Basti mit seinem Investment begonnen hatte. Seine ersten Gewinne erzielte er mit sogenannten Airdrops. Dazu suchte er gezielt nach vielversprechenden Protokollen, die noch kein eigenes Token besitzen, und investierte in diese. Ein solch frühes Investment wiederum belohnen viele Entwickler:innen damit, dass sie beim Launch eines Tokens eben diese Token an ihre Investor:innen verschenken. Solche „Airdrops [kamen] dann irgendwann im Wochentakt. Hier mal 8 k, da mal 12 k, hier 20 k, dann wieder 10 k, so dass er in nur wenigen Monaten mit Airdrop-Farming etwa eine Viertelmillion verdiente" (Guse 2025: 21). Auch auf das OHM-Token sei er früh aufmerksam geworden (Guse 2025: 29). In diesem Fall vermehrte er seine Token allerdings nicht durch Airdrops, sondern mittels „staking": OHM „belohnt" Investoren für die Einlagerung, indem das Token „sich selbst vermehrt" (Guse 2025: 27). Zu Beginn entsprach die Vermehrung einer Rendite von 120.000 % im Jahr (Guse 2025: 30). Für die in diesem Aufsatz erfolgten Überlegungen ist dabei vor allem wichtig, dass Basti – genau wie die anderen Männer – bei all diesen Geschäften betont, „systematisch" (Guse 2025: 21) vorgegangen zu sein. Bevor ein Airdrop faktisch passiert ist, glaubt er, diesen voraussehen zu können. Genau wie Basti beansprucht auch Arne für sich, bei seinen Investitionen systematisch vorzugehen, das „große Bild […], diese longterm vision" zu sehen (Guse 2025: 57). Nur hat das, was er in dieser ‚longterm vison' voraussagt, so gar nichts mit den Vorhersagen Bastis gemeinsam. Arne hält OHM von Beginn an für einen „Scam" (Guse 2025: 78), stattdessen investierte er in Quant. Malte wiederum bezeichnet sowohl OHM als auch Quant als „Shitcoins" (Guse 2025: 147) und investierte in ein Token namens LINK. Und Sebastian verwirft alles bisher genannte: Er glaubt an Bitcoin, denn daran „führe ja kein Weg vorbei" (Guse 2025: 170). Auffällig an der Konstellation der vier Männer, die Guse vorstellt, ist also vor allem eines: Obwohl sie alle gleichermaßen reklamieren, „systematisch" (Guse 2025: 20, 57, 75) – also anhand umfassend recherchierter Fakten – vorzugehen, widersprechen sich ihre Aussagen darüber, welche der Token und Coins denn einen Nutzen ha-

ben, vollkommen. Vor dem Hintergrund der hier erfolgten Überlegungen zum New Journalism sind all diese Äußerungen deshalb relevant, weil es auch bei dem Handel mit Kryptowährungen offensichtlich um Fragen von Fakt und Fiktion geht. Der Wert einer Kryptowährung hängt stark von der Nachfrage ab – und diese wiederum ist eng an die sogenannten „Nutzen" (Guse 2025: 20) gekoppelt, an die Frage also, inwieweit eine Kryptowährung technische Neuerungen mit sich bringt oder neue Anwendungsfelder erschließt. Doch bereits der Ausdruck ‚longterm vision' zeigt ja: Dieser Nutzen ist beim Launch eines Tokens oder Coins in der Regel ein zukünftiger. Die Entwickler:innen eines Protokolls stellen also Behauptungen über eben diesen Nutzen und die damit verbundene Gewinnentwicklung auf, denen man als Investor:in glauben muss. Doch auch, wenn diese Behauptungen sich als falsch erweisen, kann ein Coin oder Token im Wert steigen. Vereinfacht gesagt, ist es so: Solange genug Personen an die ‚longterm vision' glauben, steigt die jeweilige Kryptowährung im Wert. Es ist also letztlich erst einmal egal, ob das, was Entwickler:innen sagen, stimmt, solange genügend Menschen an die Möglichkeit glauben, dass es stimmen könnte. Auf den Punkt gebracht wird die Haltung der vier Männer dabei in den folgenden Sätzen: „Es würde passieren. Es wird passiert sein werden. Es war im Grunde schon passiert." (Guse 2025: 74). ‚Es wird passiert sein werden': Diese Futur-II-Konstruktion eröffnet ein Paradoxon, in dem das Verhältnis von Fakt und Fiktion signifikant zum Ausdruck kommt: Was in der Zukunft liegt, das kann nicht mit Sicherheit vorhergesagt werden. Doch es ist der von vielen geteilte Glaube daran, dass es passiert sein wird, der zu genau dieser Zukunft führt.

Damit ist mit dem Kryptohandel gewissermaßen die nächste Stufe einer Entwicklung erreicht, die bereits mit dem Umstieg von Waren- auf Fiatgeld – wie dem Euro oder Dollar – begann.[11] Denn auch letzteres besitzt keinen materiellen Wert oder ist an diesen gekoppelt und funktioniert über eine Wertfiktion. Die jeweiligen Herausgeber, also Regierungen oder Zentralbanken, sollen den Wert des Geldes sichern, auch ihnen muss die Öffentlichkeit vertrauen und solange dies genug Menschen tun, funktioniert die Währung. Der Unterschied zu den Token oder Coins, in die die vier Männer in Guses Buch investiert haben, liegt allerdings unter anderem in diesem Absicherungsprozess. Denn anders als beim Euro gibt es im Fall der OHM-Token eben keine europäische Zentralbank, deren Hauptziel die Preisniveaustabilität ist und keine Staaten, die sich auf ihn als nationales Zahlungsmittel geeinigt haben. Stattdessen steht hinter OHM und der zugehörigen Plattform Olympus DAO ein anonymer Gründer namens „Zeus", der Statements am liebsten über Twitter kundtut (Guse 2025: 29 f.). Will man verstehen, wie genau OHM funktioniert, dann gibt auch Guse selbst zu, dass man „darauf Antworten mit Worten, oft auch Schaubildern, manchmal sogar ein animiertes Video [erhält]. Die Erklärungen waren aber letztlich […] labyrinthisch" (Guse 2025: 30). Basti hingegen beansprucht für sich, vollkommen verstanden zu haben, wie das System OHM funktioniert – und ist sich auch nach dem Kurseinbruch sicher, dass der Wert der Token wieder steigen wird (Guse 2025: 40). Malte hingegen begründet seine Ablehnung der OHM-Token wie folgt:

> Die haben null nachgewiesene Nutzung des Systems. Alle Gerüchte, die im Umlauf sind, beziehen sich darauf, dass die, die es angeblich nutzen, NDAs hätten. So kann man natürlich prima vertuschen, dass da nichts ist. Die Partnerschaften,

11 Während der Wert des US-Dollar nach dem zweiten Weltkrieg noch an Gold gekoppelt war (Bretton-Woods-System), beendete die Regierung unter Richard Nixon dieses System 1971 mit dem sogenannten Nixon-Schock. Der Dollar war ab diesem Zeitpunkt nicht mehr in Gold konvertierbar, die Golddeckung de facto aufgehoben und der Dollar wurde zur reinen Fiatwährung.

> die angeführt werden, existieren nicht. Oder sie sind so stichhaltig, wie wenn ich behaupte: Ich fahre Porsche, also habe ich eine Partnerschaft mit Zuffenhausen. (Guse 2025: 147).

Guse stellt hier also zwei Männer vor, die beide Experten auf ihrem jeweiligen Gebiet sind, doch während der eine vollkommen überzeugt davon ist, dass es sich bei OHM um *die* nächste Währung handelt, geht der andere davon aus, dass alle vom Entwickler Zeus aufgestellten Behauptungen über den Nutzen des Token reine Fiktion sind – und dessen Wert damit sicher wieder abnehmen wird. Der von Malte in diesem Zusammenhang verwendete Begriff des „Shitcoin" (Guse 2025: 147) hebt auf eben diesen Umstand ab: Dass es Kryptowährungen gibt, die zwar für einen bestimmten Zeitraum einen Hype erfahren und damit im Wert steigen, aber eigentlich keinen tatsächlichen Nutzen im Sinne eines über den reinen Handel hinausgehenden Anwendungsfalls haben.

Damit handelt Guses Text von einem Geschäft, das als paradigmatisch für die postdigitale Gegenwart begriffen werden kann. So arbeitet beispielsweise Hito Steyerl heraus, dass in einer Welt, die von Fakenews, Computerspielen, virtueller Realität und eben Kryptowährung bestimmt ist, eine klare Unterscheidung von Fakt und Fiktion überhaupt nicht mehr möglich ist: „Die Grenze zwischen Beschreibung und Erfindung verschwimmt, und Fakt und Fiktion vermengen sich zu ‚factions'" (Steyerl 2008 132). Mit dem Aufkommen von Kryptowährungen erreicht die schon beim Fiatgeld bestehende Wertfiktion ein neues Level: Ob ein Token tatsächlich einen Wert – im Sinne des Nutzens – hat oder ein ‚Shitcoin' ist, können offenbar selbst vier Männer, die ihr Leben mit der Recherche verbringen, nicht mehr eindeutig sagen. Welche Behauptungen stimmen und welche nicht, wird zunehmend schwieriger zu unterscheiden.

Die Tendenz einer zunehmenden Uneindeutigkeit von Fakt und Fiktion wird gegen Ende von *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* noch einmal in drastischer Übersteigerung aufgezeigt. Dann nämlich, wenn Guse beschreibt, wie er auf die „SmartCon", einen Kongress zur Blockchain-Technologie, nach Barcelona fliegt. Dort stellen Entwickler ihre Visionen vor, unter ihnen der CPO eines Unternehmens namens Chainlink Labs, welches es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Verifizierung von Fakten in einer Zeit von Fakenews und KI-generierten Bildern zu gewähren. Authentizität würde dann über einen Algorithmus ermittelt, der Zugriff auf die Daten von Millionen Menschen hat und aus diesen einen Konsens (im Original „consensus", Guse 2025: 184) der Wahrheit zusammensetzt (im Original „composes", Guse 2025: 184). Oder anders: „Wenn also vier von fünf Nodes sagen: Der Salzgehalt nahe der portugiesischen Küste liegt heute bei 3,51 %, und die fünfte meldet 4,2 %, wird die fünfte überstimmt, und 3,51 % *ist* dann die Wirklichkeit." (Guse 2025: 183; Herv. UF). Das harmlose Beispiel zeigt, wie einschneidend diese Idee in der Konsequenz ist. Die Entwickler beanspruchen nicht Näherungs- oder Mittelwerte zu bilden. Stattdessen entscheidet die Mehrheit der Nodes, was die Wirklichkeit *ist*. In diesem epistemologischen Setting wäre Wahrheit keine objektive Gegebenheit mehr und auch kein Ergebnis sozialer Aushandlungspraktiken, sondern würde durch einen Blockchain-Algorithmus *hergestellt*. Oder wie Guse es formuliert: „Ein technokratischer Fiebertraum, wo Konsens über die Realität keine nachträgliche Frage sozialer Aushandlungen und Machtkämpfe mehr sein

würde, sondern Output eines Programms, auf dessen Bedingungen man sich im Vorfeld verständigt hat“ (Guse 2025: 184). Es wäre in diesem Fall egal, ob etwas tatsächlich die Wahrheit ist, solange die Mehrheit der Nodes dafürspricht. Diese Idee des Wahrheitskonsens begreift Guse nur wenige Seiten später als Grundlage der gegenwärtigen Entwicklung. Er frage sich,

> ob es nicht schon längst egal war, ob Blockchains wirklich bessere Systeme sind oder nicht, ob sie halten, was sie versprechen, ob es eine gute Idee ist, Braunkohle zu verbrennen und Korallenriffe zu kochen, um Bitcoin zu minen. Wenn doch genügend Menschen es vorantreiben, weil sie überall Zeichen für einen bevorstehenden Kollaps des Bestehenden sehen, und die Politik ihrerseits keine ernsthaften Regulierungsbemühungen unternimmt, was spielt es dann für eine Rolle, wenn Schlaumeier wie der Jurist oder ich daran zweifeln. Diese Leute hatten sich erfolgreich organisiert, um ihre Wahrheit durchzusetzen. Warum sollte das nicht so weitergehen? (Guse 2025: 186)

Wahrheit ist in der von Guse entworfenen Welt also keine feststehende Größe mehr, sondern wird ‚durchsetzbar‘. Solange genug Menschen daran glauben, dass etwas ‚passiert sein wird‘, passiert es auch.

Damit steht die von Guse in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* etablierte Schreibweise nicht nur lose in der Tradition des New Journalism, sondern sie lässt sich als dessen Aktualisierung begreifen: Schreibend praktiziert Guse, was als gegenwartsdiagnostischer Kern in seinen Überlegungen zu den Kryptomillionären steckt: das Leben in einer Welt der ‚factions‘. Das Schreiben zwischen Fakt und Fiktion ist bei ihm mehr als nur ein Stilmittel, um ein intensives Eintauchen und eine erzählerische Unterhaltsamkeit der eigenen Überlegungen zu gewährleisten. Es avanciert vielmehr zum Instrument, um eine Tendenz der Gegenwart auszuloten und diese in das Schreibverfahren selbst eingehen zu lassen.

Seinen Fluchtpunkt findet dieses Schreibverfahren ganz am Ende von *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* in der Beschreibung der Ereignisse rund um die „SmartCon“. Bereits die Eingangsszene wirkt merkwürdig vertraut. Dann nämlich, wenn Guse im Flugzeug „CS 2“ (Guse 2025: 152) spielt – also die neue Version des Spiels, das bereits das E-Sports-Team aus *Miami Punk* dazu brachte, den Flieger nach Miami zu besteigen. Auch im weiteren Verlauf mehren sich die Markierungen, dass Guse in dem Barcelona-Besuch verschiedene (Text-)Welten ineinanderfließen lässt: Die Stadt hat für ihn etwas „traumartiges“ (Guse 2025: 159), und dass Guses Teilnehmerbatch beim Kongress ihn ausgerechnet als Vertreter von „TEGELMEDIA“ (Guse 2025: 160), der Online-Plattform der Schriftsteller Leif Randt und Jakob Nolte, ausweist, lässt weiter aufhorchen. Auch die Slogans des Kongresses – „Geist des Aufbruchs. Futurologischer Kongress. Get shit done“ (Guse 2025: 162) – könnten ebenso gut zu einem anderen Kongress passen, der in Guses Werk eine zentrale Position einnimmt – dem aus *Miami Punk* (Guse 2019: 95). Letzterer trifft sich in einem mysteriösen Ort namens „Rowdy Yates Komplex“ (Guse 2019: 94) und hat sich zum Ziel gemacht, die mysteriösen Vorkommnisse in Miami zu erklären und Zukunftsvisionen zu entwickeln – gerne auch unter Rückgriff auf esoterisch anmutende Theoriegebilde und kuriose Pilgerforschung. Im Laufe des Romans erzählt Guse, wie sich ein junger Mann namens Link eben diesem Kongress anschließt und sich dabei immer mehr in die Abgründe der Pilgerforschung – und die von

militanten Subgruppen beherrschten Abgründe des Rowdy Yates Komplexes begibt. Gegen Ende des Romans findet sich dabei die folgende Szene:

> Schließlich stieß er auf die *grüne Markierung* im Treppenhaus, von der Mondelēz gesprochen hatte. Auf dem Boden war ein schmaler Weg mit *fluoreszierender Farbe* eingezeichnet worden, der aus dem Treppenhaus hinauslief. Er folgte der aufleuchtenden Linie. […] Nach zahlreichen Abzweigungen und *Richtungswechseln verlor* Lint die *Orientierung* und hätte schon bald nicht mehr sagen können, wo innerhalb von Rowdy Yates er sich gerade befand. Die Türen, an denen einige Abzweigungen endeten, waren in der Regel geschlossen. Nur eine stand leicht offen, sodass Lint einen Blick erhaschen konnte. Dahinter verbarg sich eine Halle, in der sich mehrere Menschen aufhielten und mit Werkzeugen an etwas Großem zu arbeiten schienen. Die Sicht war ein wenig versperrt, aber sah, dass die Leute Blaumänner trugen, *sah riesige Mengen an Baumaterialien, Holz, Stahlgestänge, Planen und Glasflaschen herumstehen, hörte laute Flexsägen, Schläge auf Metall, Klirren und Menschen, die sich Anweisungen und Spitznamen durch die Halle zuriefen,* die unheimlich groß zu sein schien. Manche Geräte sahen gefährlich aus. (Guse 2019: 518 f.; Herv. UF)

Link ist zu diesem Zeitpunkt auf der Suche nach einer Gruppierung, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, in die Wüste zu pilgern, um dort eine alternative Form des Zusammenlebens zu praktizieren (Guse 2019: 522 f.). Es ist diese allesentscheidende Szene des Um- und Aufbruchs, die Guse auf den letzten Seiten von *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* albtraumhaft überschreibt. Dann nämlich, wenn er die Abschlussveranstaltung des Krypto-Kongresses in Barcelona in der dortigen ehemaligen Börse besucht. Schnell möchte er den Ort wieder verlassen – doch findet den Ausgang nicht:

> […] Wieder fand ich keinen Weg nach draußen, und so fing ich an, *hin- und herzulaufen*, im Inneren des labyrinthischen Gebäudes, und offenbar war ich nicht der Einzige, der die *Orientierung verloren* hatte, denn auf meiner Suche nach dem Ausgang traf ich immer wieder auf Männer, die genauso verloren aussahen, manche von ihnen hielten Klemmbretter vor ihrer Brust, andere trugen Stirnlampen, wiederum andere bildeten temporäre Gruppen, tauschten Informationen miteinander aus, trennten sich wieder. Einer fragte mich, ob ich wisse, wo man den Boneti-Saal finde. Ich selbst *stieß schließlich auf eine grüne Markierung auf dem Boden, eine Linie aus fluoreszierender Farbe* wie in einem Flugzeug. Ich begann ihr zu folgen, entlang verschiedener Flure des alten Gebäudes, und kam dabei an einer Art Halle vorbei, in der Leute mit Werkzeug an etwas Großem zu arbeiten schienen, *ich sah Baumaterialien, Holz, Stahlgestänge, Planen und Gasflaschen, hörte lautes Flexsägen, Schläge auf Metall und Menschen, die sich Anweisungen zuriefen*, aber ich lief weiter, immer der grünen Linie nach, dachte an mein Hotelzimmer und an die Vögel darin und wollte doch einfach nur noch nach Hause, und so lief ich immer schneller und unruhiger der Linie hinterher, und ich dachte, dass ich endlich den richtigen Weg gefunden hätte, aber dann kamen mir wieder Männer entgegen, rannten an mir vorbei, und man sah ihnen die Angst an, nie wieder aus diesem Gebäude zu finden, wo die Türen aussahen wie Mäuler und die Menschen wie Besteck. (Guse 2025: 188 f.; Herv. UF).

An dieser Stelle ähneln sich die Texte extrem, gleichen sich stellenweise Wort für Wort: Link wie Guse beschreiben, wie sie einer Linie aus grüner fluoreszierender Farbe folgen, beide haben die „Orientierung verloren", beide sehen „Baumaterialien, Holz, Stahlgestänge, Planen und Glasflaschen" hören „laute Flexsägen, Schläge auf Metall" und sehen „Menschen, die sich Anweisungen zuriefen". Mitten in Barcelona auf dem Kryptokongress scheint die Grenze zwischen Fakt und Fiktion so durchlässig geworden zu

sein, dass die Romanwelt *Miami Punks* in *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* einsickert. Oder anders: Guse schreibt sich selbst in seinen Roman hinein, die Börse in Barcelona ist nicht mehr unterscheidbar vom Rowdy Yates Komplex, er selbst wird zu seinem eigenen Protagonisten. Doch weichen die beiden Szenen in entscheidender Weise voneinander ab: Für Link ist das Eindringen in den Untergrund des Kongress-Gebäudes der Startpunkt eines Aufbruchs im eigentlichen Sinne des Wortes. Er trifft schließlich in den Irrungen und Wirrungen auf die von ihm gesuchte Pilgerbewegung, die einen utopischen Gegenentwurf zu dem dystopischen Miami sucht (Guse 2019: 519–525). Nur wenige Seiten später endet die Szene mit der Beschreibung „Sie sprachen […] wie leer und leblos ihnen die Menschen und Maschinen erscheinen würden und wie schön es deshalb sei, zu wissen, dass es diesen einen Ort gibt, jenseits dieser zerrütteten Küstenstadt, einen Ort, an dem man nicht mehr kämpfen muss. Link stellte es sich vor. Heinrich legte eine Hand auf seine Schulter. Sie war warm“ (Guse 2019: 525). In diesem Moment des Aufbruchs ist Link angekommen in einer Gemeinschaft, die warme Hand auf seiner Schulter vermittelt die Geborgenheit und das Wissen, dass es einen besseren Ort gibt. In *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* allerdings bricht die Erzählung im albtraumhaften Moment ab. Anders als Link will Guse eben *nicht* aufbrechen, sondern „nach Hause“, die Männer um ihn herum haben „Angst“. Selbst der „Besteckkasten“ (Guse 2019: 557), der für Link zum letzten Gegenstand in der Wohnung wird, von dem er sich verabschiedet, bevor er sich auf den Weg macht, findet seine unheimliche Verkehrung in einer Verschluckungsphantasie in der die „Türen aussahen wie Mäuler und die Menschen wie Besteck“. Am Ende von *Tausendmal so viel Geld wie jetzt* kollabiert damit die Grenze zwischen den beiden Textwelten von Roman und Bericht und lässt einen Guse zurück, der innerhalb der Kryptowelt offenbar vollkommen die Orientierung verloren hat. Auch seine Leser:innen setzt Guse damit am Ende seines Buches einem finalen Kollaps der Grenze zwischen Fakt und Fiktion aus – und vermag über dieses Textverfahren eine gegenwärtige Wirklichkeit abzubilden, deren Signum die Infragestellung eben dieser Grenze geworden ist.

Literaturverzeichnis

Amlinger, Carolin (2021): *Schreiben: eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin.

Baßler, Moritz (2022): „Stilgemeinschaften“, in: Eva Geulen und Claude Haas (Hg.): *Der Stil der Literaturwissenschaft*. Berlin (Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 140), S. 325–266.

Baßler, Moritz und Heinz J. Drügh (2021): *Gegenwartsästhetik*. Göttingen.

Bleicher, Joan Kristin (2004): „New Journalism im Spannungsfeld von medialem und literarischem Erzählen“, in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden, S. 126–158.

Bonz, Jochen, Michael Büscher und Johannes Springer (Hg.) (2005): *Popjournalismus*. Mainz.

Coch, Charlotte, Tosten Hahn und Nicolas Pethes (Hg.) (2023): *Lesen / Sehen: Literatur als wahrnehmbare Kommunikation*. Bielefeld.

Cotkin, George (2016): *Feast of Excess: A Cultural History of the New Sensibility*. New York.

Drügh, Heinz (2011): „Einleitung: Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst", in: Heinz Drügh, Christian Metz und Björn Weyand (Hg.): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst.* Berlin, S. 9–46.

Eckhard, Jens Ulrich (2025): „Richtig gezündet habe die Sache mit dem Bullrun 20/21, erzählt der Millionen schwere Enddreißiger", in: *Die Welt*, 4. Juni 2025.

Fleming, Paul (2008): *Exemplarity and Mediocrity: The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism.* Stanford.

Grevenbrock, Holger (2022): „Miamification: Literarische Reflexionen über das Postdigitale", in: Sebastian Berlich, Katharina Scheerer und Holger Grevenbrock (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*. Bielefeld, S. 297–306. DOI: https://doi.org/10.1515/9783839462560-024.

Guse, Juan S. (2015): *Lärm und Wälder*. Frankfurt a. M.

Guse, Juan S. (2019): *Miami Punk*. Frankfurt a. M.

Guse, Juan S. (2022): „Von Analog bis Zeit: Fast ein Abécédaire mit Juan S. Guse", in: Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld, S. 129–138.
DOI: https://doi.org/10.1515/9783839463857-009.

Guse, Juan S. (2025): *Tausendmal so viel Geld wie jetzt*. Frankfurt a. M.

Haas, Hannes (2004): „Fiktion, Fakt & Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New Journalism in den USA", in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden, S. 43–73.

Haas, Hannes und Gian-Luca Wallisch (1991): „Literarischer Journalismus oder journalistische Literatur?", in: *Publizistik* 36 (3), S. 298–314.
DOI: https://doi.org/10.1007/BF03653442.

Jacke, Christoph (2005): „Zwischen Faszination und Exploration. Pop(musik)journalismus als Forschungsdesiderat", in: Jochen Bonz, Michael Büscher und Johannes Springer (Hg.): *Popjournalismus*. Mainz, S. 49–65.

Kappe, Alexander (2022): „‚Ich bin nicht sicher, ob ich Schinken wirklich am Geruch erkenne oder bloß am Kontext'. Körperbilder in Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty* im Licht der Simulationstheorie Jean Baudrillards", in: *Studia Germanica Posnaniensia* 41, S. 25–52.
DOI: https://doi.org/10.14746/sgp.2021.41.03.

Kernmayer, Hildegard und Simone Jung (2017): *Feuilleton: Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*. Bielefeld.

Klaus, Elisabeth (2004): „Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion", in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden, S. 100–125.

Klein, Naomi (2020): *No Logo! Der Kampf der Global Players um Marktmacht: ein Spiel mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern*. Übersetzt von Heike Schlatterer und Helmut Dierlamm. Frankfurt a. M. (2. Auflage).

Lopez, Jennifer (2002): *Jenny from the Block* [Musikvideo]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dly6p4Fu5TE [22.06.2025].

Matala de Mazza, Ethel und Dariya Manova (2022): „Harry Gelb und Joseph Roth. Stoffe der Reportagenliteratur in Jörg Fausers Werk", in: Erika Thomalla (Hg.): *Literarischer Journalismus*. München (Text + Kritik, Sonderband 6/2022), S. 46–60.

Ohnesorge, Philipp (2021): „‚nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig': Glitches als Heimsuchung in Juan S. Guses *Miami Punk*", in: Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher (Hg.): *Literatur nach der Digitalisierung*. Berlin / Boston, S. 147–172. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110758603-008.

Ohnesorge, Philipp (2023): „Ein ‚glitch turn in der deutschsprachigen Literatur'? Überlegungen zu einem postdigitalen Verfahren der Störung", in: Hanna Hamel und Eva Stubenrauch (Hg.): *Wie Postdigital Schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld, S. 171–183.

Opitz, Fanny (2021): *Literarische Journalisten – journalistische Literaten: Autorschaft und Inszenierungspraktiken bei Joseph Roth und Tom Wolfe*. Bielefeld.

Penzel, Matthhias und Stephan Porombka (2022): „Aus der Werkstatt der Cut-up-Brigade. Über den Zusammenhang zwischen Jörg Fausers literarischen und journalistischen Textexperimenten", in: Erika Thomalla (Hg.): *Literarischer Journalismus*. München (Text + Kritik, Sonderband 6/2022), S. 24–45.

Pörksen, Bernhard (2004): „Das Problem der Grenze. Die hintergrundige Aktualitat des New Journalism: eine Einfiihrung", in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden, S. 15–18.

Porombka, Stephan und Hilmar Schmundt (2004): „Dandy, Diva & Outlaw Die Inszenierungen des New Journalism", in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden, S. 222–248.

Reddit (2016): *RNG / Random Spread in CS:GO*. URL: https://www.reddit.com/r/truegaming/comments/4jwqxx/rngrandom_spread_in_csgo/?tl=de [21.06.2025]

Roß, Dieter (2004): „Fakten und/oder Fiktionen. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Journalismus und Literatur in Deutschland", in: Joan

Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden, S. 74–99.

S. Fischer (2025): „Reichtum, Tränen, Utopien: Vier Männer und ihre Kryptowährungen“, in: *Vorschau des S. Fischer Verlages,* Frühjahr 2025, S. 21.

Schumacher, Eckhard (2021): „Gegenwartsvergegenwärtigung: Über Zeitdiagnosen, literarische Verfahren und Soziale Medien“, in: Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher (Hg.): *Literatur nach der Digitalisierung*. Berlin / Boston, S. 7–32. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110758603-002.

Steward, Ira (1873): „Poverty“. *Fourth Annual Report of the Bureau of Statistics of Labor*, hg. vom Massachusetts Bureau of Statistics of Labor. Wright & Potter.

Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld.* Wien.

Thomalla, Erika (Hg.) (2022a): *Literarischer Journalismus*. München (Text + Kritik, Sonderheft 6/2022).

Thomalla, Erika (2022b): „Literarischer Journalismus. Deutschsprachiger New Journalism seit den 1970er Jahren“, in: Dies. (Hg.): *Literarischer Journalismus*. München (Text + Kritik, Sonderheft 6/2022), S. 5–23.

Venus, Jochen (2013): „Die Erfahrung des Populären: Perspektiven einer kritischen Phänomenologie“, in: Marcus S. Kleiner und Thomas Wilk (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen*. Wiesbaden, S. 49–73. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-531-19023-5_2.

wehustleclips (2021): Are you a wage slave? URL: https://www.youtube.com/shorts/Vg7-Q7tXGOU?app=desktop [21.06.2025].

Werber, Niels (2004): „Factual Fiction: Zur Differenzierungsgeschiche von Literatur und Journalismus aus systemtheoretischer Perspektive“, in: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden, S. 160–192.

Wolfe, Tom (Hg.) (1973): *The New Journalism*. London 1996 (Neuauflage).

Zipfel, Hannah (2022): „SHOPPING, DROPPING UND DRIPPING IM METAVERSE“. in: *POP* 11 (2), S. 17–24. DOI: https://doi.org/10.14361/pop-2022-110203.