

Ergebnisprotokoll vom 21.11.2005: „Tristesse Royale“ II: Textstrategien

Aufbauend auf die Ergebnisse der letzten Woche („Tristesse Royale“ - Pop als Haltung), wurden in der heutigen Sminarsitzung die Strategien, Strukturen, und Rezeptionsmöglichkeiten des Textes „TR“ analysiert und diskutiert.

Wie bereits in der letzten Sitzung festgestellt worden war, sind grundsätzlich zwei Lesarten des Textes TR denkbar, nämlich eine „reale“ und eine „fiktionale“.

Jedoch ist hervorzuheben, dass bereits zahlreiche Auffälligkeiten allein in der formalen Struktur des Textes, wie z.B. das kursive, an *Regieanweisungen* im typischen *Reclamheft* verweisende Schriftbild zahlreicher Textabschnitte, oder das visuell **gestaltete** Textbild einzelner Passagen (S. 65), ein Lesen von „Tristesse Royale“ als rein authentisches Gesprächsprotokoll oder als bloße Stellungnahme unmöglich machen.



Ästhetik-Monolog Bessings, S.65

Vielmehr handelt es sich bei TR um ein im höchsten Grade artifizielles Textprodukt, in dem Form- und Stilmerkmale verschiedenster literarischer Gattungen collageartig miteinander verwoben sind. Dieses collagenartige Zusammensetzen unterschiedlichster literarischer „Gattungsversatzstücke“ gilt schon seit den 50er Jahren und auch später als typisch pop-literarische Verfahrensweise (z.B. bei Rolf Dieter Brinkmann).

Im heutigen Seminar wurde daher die „Textcollage“ TR eingehend auf ihre einzelnen literarischen Versatzstücke hin untersucht.

1. „*Tristesse Royale*“ enthält typisch **prosaische** Merkmale:

An vielen Stellen des Textes sind auffällige Erzählerpositionen den dominierenden Dialogen zwischengeschaltet. (z.B. im Vorwort, S. 9 bis 11, oder z.B. S. 16/17) Weiterhin fällt auf, dass keine Steigerung bzw. eine Auflösung stattfindet. Und auch der belehrende Charakter des Dramas bleibt aus. *Tristesse Royale* erörtert nicht (wie in Dramen) Konflikte zwischen Personen, sondern Probleme der Zeit und der Gesellschaft (z.B. „kollektives Fernrohr“; „sitzen am Mittelpunkt Deutschlands“).

2. „*Tristesse Royale*“ enthält typische Merkmale eines **klassischen Dramas**:

Bereits durch den formalen Aufbau des Textes weist *Tristesse Royale* Bezüge zum klassischen Drama auf (z.B. Gliederung in drei Hauptteile, Dialogform, Regieanweisungen).

Der mit dem klassischen Drama eng verbundene Begriff der *Katharsis* taucht an mehreren Stellen in *Tristesse Royale* auf, und zwar sowohl wortwörtlich (z.B. „Ich muss sagen, ich mache eine wahre Katharsis durch“, S. 112) als auch metaphorisch (körperliche Reinigung Bessings im Wellness-Spa des Adlon, S. 54).

Wie im typischen klassischen Drama wird das Bühnenpersonal im ersten Akt (Vorwort) eingeführt, und ist am Ende des Buches nicht mehr vollständig (nur Bessing und Kracht befinden sich nun in Phnom Penh, S. 170 bis 189).

Wie bei Aristoteles leiden die Protagonisten in *Tristesse Royale* unter einem Konflikt, aus dem die Betroffenen keinen Ausweg wissen. Jedoch geht es in TR nicht um Konflikte der Akteure untereinander, sondern um Konflikte der Individuen mit sich selbst. Obwohl im Text keine „realen“ Probleme der agierenden (bzw. diskutierenden) Figuren ersichtlich sind, beschreiben sich die Protagonisten als tragische Personen, die sich als existenziell bedroht und wie im eigenen Denken gefangen fühlen („Wir kommen hier nicht wieder raus, ohne die richtige Aussage“, S. 56). Die Protagonisten haben Angst vor ihren eigenen Gedanken („Ich glaube wir öffnen da eine Tür, die besser gar nicht da wäre“, S. 54) und sie leiden unter ihrem, selbst so betitelten, „hohen Bewusstseinszustand“.

Dieses hohe intellektuelle Bewusstseinsniveau spiegelt sich auch formal im Setting der Handlung wider (Schauplatz ist ein Zimmer im Hotel *Adlon*, mit Blick von oben aufs Brandenburger Tor).

Wie aufgezeigt, klingen also klassisch dramatische(Komödie/Tragödie) Formen- und Themenelemente in TR an, bleiben aber fragmentarisch, und wirken paradox und wie *ad absurdum* geführt. In *Tristesse Royale* wird mit der Gattung Drama **gespielt**.

Im Gegensatz zur **klassischen Komödie** (z.B. Gottscheds) passen sprachliche Ebene und Handlung in TR nicht zusammen, d.h., die höchst artifizielle Sprache wirkt angesichts der profanen pop-ästhetischen Themen (siehe Monolog Bessings über Ästhetik , S. 64/65) unangemessen. Bereits durch die ironische Lebenshaltung der Akteure generiert *Tristesse Royale* eine eigene Ästhetik. Scheinbar Belangloses wird von den Akteuren als tragisch und existenziell bedeutend empfunden, und ausgiebig besprochen (beispielsweise der Kenwood-Aufkleber wird behandelt wie Schuld und Sühne im klassischen Drama). Dadurch wirkt für den Leser (aber auch für die Protagonisten selbst), die Tragik komisch, und umgekehrt das Komische tragisch. Zwischen den verhandelten Objekten und der Formulierung findet ein Elementbruch statt. Doch im Gegensatz zur klassischen Komödie wird in *Tristesse Royale* nicht „Hässliches lächerlich gemacht“, sondern im Gegenteil wird „Hässliches“, bzw.

Profanes durch das hohe, artifizielle Sprachniveau erhoben (z.B. dadurch, dass der Teppich ‚vollgekotzt‘ wird).

Im Gegensatz zur **klassischen Tragödie** wiederum gibt es in TR weder männliche, noch weibliche Hauptpersonen, es gibt keine eigentlichen, zwischenmenschlichen Konflikte, es gibt keine eigentliche Handlung (und somit auch keine Einheit der Handlung), und es findet keine eindeutige moralische, sondern lediglich eine ästhetische (Monolog Bessings über die Ästhetik, S. 64/65) Belehrung des Publikums statt. Es geht auch nicht wie beim klass. Drama darum, mitzufühlen, sondern darum mitzudenken.

Der Ortswechsel am Schluss des Buches könnte als Merkmal eines **offenen Dramas** gedeutet werden, ebenso wie die Reichweite der Individualität (es geht um Menschen'typen'), die Requisite, die mehr Welt erzeugt, und der fehlende Schluss. Der Kunstgriff des *deus ex machina* (Eintreffen der Faxnachricht von Außen, S. 154) dagegen, gilt als typisches Stilmittel eines **geschlossenen Dramas**.

3. „*Tristesse Royale*“ enthält typische Merkmale des **absurden Theaters**

Schon durch diese formale Textstrategie des Spielens mit dramentypischen, (aber für die Handlung eigentlich bedeutungslosen) Gattungsmerkmalen, ist als weiteres literarisches Collageelement die Gattung des **absurden Theaters** in TR zu verorten, und auch inhaltlich sind starke Ähnlichkeiten zu diesem festzustellen.

Das für die Postmoderne so wichtige Thema der *Entfremdung* spielt auch in TR eine zentrale Rolle. („...wir da unten, ... das sind Menschen, die ich gar nicht kenne“, S. 54), und wie im absurden Theater reden die Protagonisten aneinander vorbei, suchen ihre Identität, wirken haltlos aufgrund fehlender Werte und Ziele.

Die aus dem „Reden ins Leere“ resultierende „Konflikt-Freiheit“ der Protagonisten untereinander, kann als autistische „In-sich-selbst-Gefangenheit“ der Figuren gelesen werden. Dieses Gefühl des Gefangenseins („...hatte ich bei unseren Gesprächen heute immer wieder das Gefühl, als fände das Denken in meinem Kopf,... gar nicht mehr den Weg aus meinem Kopf heraus nach draußen“, S55/56) manifestiert sich im Text ganz besonders eindringlich in der mit „*eclipse*“ übertitelten Szene, die als „negativer Höhepunkt“ eine prägnante Stellung innerhalb des Textes einnimmt. Die Szene fungiert (wie das Brechtsche Zwischenspiel) als eine Art Hinterbühne, sie zeigt eine scheinbar intimere, „wahrere“ Seite der Protagonisten, und dient im Text dazu, auf die Inszenierung der Inszenierung der Inszenierung hinzuweisen. Die Szene wurde daher von der referierenden Seminargruppe besonders ausführlich besprochen.

Analog zum absurden Theater dient Sprache in TR nicht dem Zweck der Kommunikation, sondern fungiert wie ein „Folterinstrument“, wie eine Art intellektuelle Qual („...und ich höre nur Sprachfetzen, und die sind so schlimm, ...“, S. 54), der sich die Protagonisten freiwillig und doch notgedrungen aussetzen.

Die Protagonisten sehen in dem Wirrwarr ihrer eigenen Gedanken, sowie in der sprachlich (literarischen?) Vermittlungsform dieser, eine Gefahr („...unsere große Gefahr ist gar nicht die Freundschaft, es ist die Rollenprosa. Vielleicht ist es auch die Form.“, S.56), sie verlieren sich in Halbwahrheiten und Stereotypen.

Wie im absurden Theater handelt es sich bei den Dialogen in *Tristesse Royale* um regelrechte „Gedankenakrobatik“. Den abrupten Themenwechseln kann der Leser oft kaum folgen, oder es münden Gedankenstränge wieder in ihren Anfang.

Die versuchte Kommunikation ähnelt einem Teufelskreis der Worte und Formen, einer Spirale, aus der es für die Protagonisten paradoxerweise keinen anderen

Ausweg zu geben scheint, als den Gang hinein (bezeichnend dafür: der Szenename „Die Spirale“, S. 170 bis 189).

Mit einem großen Aufgebot an scheinbar „realen“ Daten und Informationen, die aber auf keinen Fall wirklich real sein können (z. B. „... *verharrt die Gruppe und hypnotisiert die Fliegen, die sich den Aschehaufen wohnlich machen.*“) wird in *Tristesse Royale* eine **Wirklichkeitskulisse** aufgebaut. Diese möchte aber nicht wie im klassischen Theater mimetisch funktionieren, sondern als Kulisse kenntlich bleiben („Der Vorhang öffnet sich für Eckhart Nickel“, S.16).

Wirklichkeit und Fiktion liegen auf einer Ebene, wodurch der Text (wie im absurden Theater) selbstreferentiell die eigens aufgebaute Inszenierung gleichzeitig wieder desillusioniert. Diese durch auffällige Intertextualitäten (z.B. S. 16 = Zitat einer Szeneriebeschreibung ähnlich wie bei Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“) , oder durch das Brechtsche Verfahren des *Zwischenspiels* (Hinterbühne im Kapitel „Eclipse“, S.53 bis67) verstärkt sichtbar gemachte „doppelte doppelte Inszenierung“ , verweist auf die Kulissenhaftigkeit der „realen“ Welt („Genau wie das Adlon ist die Welt, in der wir leben“, S. 60).

Wirklichkeit und Fiktion werden so durch den für die **Popliteratur** typischen collageartigen Gattungs-Stil-Mix auf eine Ebene gesetzt. Drei verschiedene Sprachstile werden abwechselnd gebraucht, der thematische rote Faden ist nicht erkennbar. Die Wirklichkeit von Wirklichkeit wird in Frage gestellt.

Jedoch fehlt in TR ein der **dadaistischen Textcollage** eigener, eindeutig gesellschaftskritischer Aspekt. Die Wahrnehmung der Außenwelt durch die Protagonisten ist (die Lesegewohnheiten irritierend) undifferenziert, es findet keinerlei, bzw. höchstens eine formal ästhetische Bewertung der wahrgenommenen Realitätsbruchstücke statt. So interessieren sich z.B. Bessing und Kracht in der in Kambodscha spielenden Schluss-Szene des Buches weniger für die „Gummiprothese eines Einbeinigen“, der sie beklammert , als vielmehr für die „rosa, der Farbe eines White Zinfandels gleichkommende“, S.178) Naht der Sessel auf denen sie sitzen.

Die Szene der „**Eclipse**“ (S. 53-67) wiederum gibt als einzige eine intimere Stimmung preis. Nachts, im abgeschlossenen Wellnessbereich des Adlon taucht Bessing in das Wasser ein. Das kann anhand einer klassischen Szenenanalyse als Katharsis gewertet werden. Gibt man dahingegen das Wort „Eclipse“ bei google ein, erscheint als erstes Suchergebnis eine Gemeinschaft zum richtigen Umgang mit Partydrogen. Die gesamte Szene wirkt wie eine Traum-, bzw. Albtraumepisode, ein „negativer Höhepunkt“. In der Nacht sieht man, wie man wirklich ist.

Bezüglich der ersten Szene im zweiten Akt, „**Der Kulturchef**“ (S. 70-73), fällt zunächst der Ort auf, der aus der Reihe tanzt: Der ist nun so gar nicht luxuriös und zudem ein Nichtraucherbereich. Der Redakteur wirkt im Gegensatz zu den Protagonisten wie „der kleine Mann“, könnte auch als Spiegelung des jungen Joachim Bessing betrachtet werden. Die einzelnen Szenenüberschriften haben Personennamen. Die Sprache ist einfaches Deutsch und bis auf ein „ja, genau“ des Jungredakteurs besteht die gesamte Szene aus einem Monolog.

Alles ist gleich bedeutend und unbedeutend zugleich (z.B. Gespräch Krachts und Bessings im CAFE BRULE, S. 177 bis 189). „**Die Spirale**“ (S. 170-189), die letzte genauer besprochene Szene, führt nach einem kompletten Ortswechsel Casinos und Krüppel vor und dazwischen zwei Schriftsteller, die über Lacostehemden philosophieren. Eine Bewertung der Situation bleibt aus.

Wie sich in der Schlussdiskussion im Seminar zeigte, liegt die Entscheidung, ob diese Textaussage als „lustig“ oder als „schrecklich“ empfunden wird, im Leser selbst.

Im Rückschluss zum Beginn der Sitzung, stellte der Kurs nun nochmals fest:

Tristesse Royale ist ein mit Intertexten aus den Bereichen Klassik, Moderne und Postmoderne hyperstrukturiertes, und somit im höchsten Grade artifizielles Textprodukt, das unbedingt als fiktional gelesen werden muss.