

sprache verwenden, die neue Bedeutungen, Sinne, Umwälzungen und besonders Komik in den Diskurs bringt.

Die Gesten können dann die Wörter ersetzen und synthetisch die Information vermitteln. Der Rabe synthetisiert mit ein paar Handbewegungen und Gesichtsausdrücken sein ganzes Drama.

Die Gesten können außerdem die Wörter begleiten und sie damit verstärken. Der Soldat der siebten Armee begleitet seine »*boia*«, »*bestia*«- und »*orco*«-Ausrufe mit ähnlichen erstaunten Gesichtsausdrücken.

Die Gesten können auch Wörter begleiten, ihnen jedoch auch widersprechen und damit die Welt erneut ins Gegenteil verkehren. Die verbale Sprache mag Geschichten, der Tradition nach, erzählen. Indem sie allerdings von gegenteiligen Gesten oder Gesichtsausdrücken begleitet wird, nimmt der Sinn des Diskurses eine ganz andere Konnotation an.²⁰ *Rosa fresca e aulentissima* mag also mit den raffiniertesten Wörtern des Altitalienischen aufwarten, begleitet durch bestimmte Gesten erweckten und erwecken die Verse damals, dargestellt von den Gauklern, wie heute, durch Dario Fo, einen völlig anderen Sinn – einen komischen Sinn.

Anna Dal Negro

Das Quebecer Theater der Gegenwart

Das Theater von Quebec hat verschiedene Epochen durchlebt, in denen die Komik des Körpers zunächst hinter der verbalen Komik zurückstehen musste. In einer ersten Phase war die Dominanz der Komik der Sprache deutlich ausgeprägt, bevor in den *créations collectives* auch die physische Komik in Aufführungen zunehmend ins Spiel kam. In der Zeit von 1948 bis 1970 beherrschte die Sprache die Bühnen Quebecs, bevor sie durch den körperlichen Ausdruck, durch Bewegung und Bilder abgelöst wurde, um in den letzten Jahren zu einer ausgewogenen Mischung aus beidem zu gelangen. Die Bezeichnung »Quebecer Theater« geht zum einen auf die während der *révolution tranquille* eingeführten Begriffe wie *littérature québécoise* oder *théâtre québécois* zurück, welche ein neues nationales Bewusstsein unterstreichen sollten. Zum anderen grenzt der Begriff das Theater der Provinz Quebec von dem anderer frankophoner Bevölkerungsgruppen, z.B. Akadies, ab.

Am Beginn eines »nationalen« Theaters in Quebec steht das

20. Ebd., S. 113.

französischsprachige Stück *Ti-Coq* (1948) von Gratien Gélinas, die Kritik bezeichnete die Aufführung sogar als »[N]aissance d'un théâtre canadien«.¹ In *Ti-Coq* manifestierte sich der Prozess der Identitätssuche, der 1944 mit dem Roman *Bonheur d'occasion* von Gabrielle Roy eingeleitet wurde, nun auch im dramatischen Werk. Das Schreiben in französischer Sprache und die Produktion von französischsprachigem Theater war Bestandteil dieses Selbstfindungsprozesses. Die frankophonen Einwohner von Quebec unterhalten eine besondere Beziehung zu ihrer Sprache, sie war Gegenstand vieler Kämpfe und ist noch heute mehr als ein Kommunikationsinstrument,² sie unterstreicht ihre Identität.

Es folgten Stücke von Marcel Dubé (z.B. *Florence* 1960, *Les beaux dimanches* 1965), der dem Quebecer Publikum auf der Bühne und im Fernsehen sein Theater lieferte. Doch während Dubé sich bezüglich der Sprache für »le français universel«³ – »das Universalfranzösisch« entschied, schockierte Michel Tremblay 1968 mit der Aufführung seiner *Belles-Sœurs* durch die Verwendung des Jouals auf der Bühne. Dieser Soziolekt einer frankophonen Bevölkerungsschicht aus einem relativ fest umgrenzten Gebiet im Osten Montreals diente einerseits der Abgrenzung von dem anglophonen reicheren Teil der Bevölkerung, andererseits aber auch zur Abgrenzung von Frankreich. Der Joual wird zu einer »arme politique et linguistique utilisée par les artistes, et que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours«⁴ – zu einer »politischen und sprachlichen Waffe, welche die Künstler benutzen und die das Volk umso besser versteht, als es sie täglich benutzt«. Die Einführung des Jouals auf der Bühne steht stellvertretend für den vielfach vollzogenen Bruch mit alten Normen im revolutionären Theater Quebecs, von dem man in den 60er und Anfang der 70er Jahre spricht. Das Theater holte den Kampf der *révolution tranquille* auf die Bühne und artikulierte im Lachen seine Gesellschaftskritik. »Le rire, selon moi, est toujours critique. Sous le masque de la comédie, on retrouve énormément d'agressivité.«⁵ – »Ich denke, dass Lachen immer Kritik beinhaltet. Unter der Maske der Komödie steckt immer eine Menge Aggressivität.« Die Komik der Sprache, die sich beispielsweise im Spiel mit den Varietäten des Französischen, in refrainartigen Wie-

1. Madeleine Greffard/Jean-Guy Sabourin: *Le théâtre québécois*, Montreal: Boréal 1997, S. 38.

2. Vgl. Walter Pache: *Einführung in die Kanadistik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 25.

3. M. Greffard/J.-G. Sabourin: *Le théâtre québécois*, S. 68.

4. Jocelyne Lepage, in: *La Presse* 16. Juni 1973, zitiert in: Luc Boulanger: *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montreal: Leméac 2001, S. 18.

5. L. Boulanger: *Entretiens avec Michel Tremblay*, S. 22.

derholungen oder derben Flüchen artikuliert, wird zu dieser Zeit von der Komik des Körpers ergänzt. Mimik, Gestik und äußeres Erscheinungsbild, man denke an die typische Hausfrauenkleidung der Protagonistinnen der *Belles-Sœurs*, waren neben der Sprache wichtige Bestandteile der Komik des Quebecer Theaters.

Ab 1966 entstanden die *créations collectives*: Junge Künstler schlossen sich zu Gruppen zusammen und arbeiteten gemeinsam Stücke aus. Sieben Jahre später gab es 350 solcher Theatertruppen, von denen die bekanntesten *Le grand cirque ordinaire* und *Le théâtre au même nom* sind.⁶ Man suchte den Kontakt zum Publikum, zum Teil ohne die Verschriftlichung; die bekannten Theaterräume wurden verlassen, um auf der Straße zu spielen und herkömmliche Theaterformen wurden aufgebrochen, um Alternativen zu suchen. Neben Stücken ohne niedergelegten Text entstand ebenso ein Theater ganz ohne Text, allein improvisierte Mimik und Gestik vermittelte das Geschehen. Hier dominierte der körperliche Ausdruck, die dargestellten Personen wurden oftmals zu Typen und erinnern an die Formen der *commedia dell'arte*.⁷

Für Jean-Claude Germain⁸ bedeuten die *créations collectives* die »démocratisation« des Theaters, welche, »en désacralisant le texte, le rend accessible, discutable, partageable«⁹ – »indem sie den Text desakralisiert, es zugänglich, diskutierbar und teilbar macht«. Dies impliziert für ihn jedoch einen fixierten, geschriebenen Text, der durch seinen Rhythmus gekennzeichnet ist und deshalb eine der Gattungen »de la littérature la plus québécoise«¹⁰ – »der am meisten Quebec zugehörenden Literatur« sei. Germain unterstreicht auch in seinen Inszenierungen die für den Quebecer typische Rhythmik sowie die Musik, die Kritik deutlicher ausdrücken kann als das gesprochene Wort.¹¹

6. Vgl. Laurent Mailhot: *La littérature québécoise*, Montréal: Typo 1997, S. 365.

7. Vgl. Betty Bednarski/Irène Oore: *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal: XYZ/ Halifax: Dalhousie French Studies 1997, S. 13. Vgl. auch L. Mailhot: *La littérature québécoise*, S. 367 zur *commedia dell'improvviso*. Des Weiteren finden sich in den *créations collectives* Einflüsse, die von Brecht über das Absurde Theater, das Agit-prop-Theater bis hin zum »théâtre de contestation américain« reichen, vgl. M. Greffard/J.-G. Sabourin: *Le théâtre québécois*, S. 84.

8. Jean-Claude Germain war Dramaturg des *Théâtre au même nom* und Gründer der *P'tits Enfants de Germain*, ab 1971-82 Direktor des *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*.

9. Jean-Cléo Godin/Laurent Mailhot: *Théâtre québécois II*, Montreal: Bibliothèque Québécoise 1988, S. 221.

10. Ebd., S. 220.

11. Vgl. ebd., S. 217.

Das Jahr 1980 markiert einen Bruch in der Kontinuität der Entwicklung des Quebecer Theaters, der u.a. auf die Enttäuschung zahlreicher engagierter Autoren nach dem gescheiterten Referendum zurückgeht.¹² Verunsichert durch diese politische Entwicklung nahmen nach 1980 viele Theater internationale Stücke oder Quebecer Klassiker wieder auf, das Theater von Quebec befand sich in einer Krise und lediglich die feministische Bewegung hatte diesen Scheitelpunkt im Theater unbeschadet überlebt, was die große Anzahl von Stücken Quebecer Dramatikerinnen, darunter Marie Laberge und Jovette Marchessault, belegt.¹³

In den 80er Jahren entwickelte sich aus den Erfahrungen der *créations collectives* ein Theater, das Sprache und Körpersprache, Dialog und Tanz, Chor und computergesteuerte Videos vermischt und das sich in monumentalen und multimedialen Stücken manifestierte, für die der sechsteiligen Zyklus *Vie et mort du roi boiteux* (1981 von Jean-Pierre Ronfard) wegweisend war: »Il n'y a plus un théâtre mais des théâtres québécois: corporel, intellectuel, comique, tragique [...]«¹⁴ – »Es gibt nicht mehr nur ein Theater, sondern *die* Quebecer Theater: das körperliche, intellektuelle, komische, tragische [...]«

Besonders häufig treten im Quebecer Theater der Clown oder Narr, *le fou* und *le bouffon* auf, verkörpert wird er etwa durch Marc Favreau, alias Sol, der vor allem wegen seines faszinierenden Spiels mit der französischen Sprache vom Quebecer Publikum geliebt wird. Pierre Gobin untersucht die Gründe, warum das Quebecer Theater besonders prädestiniert war, den Narren auf der Bühne darzustellen und erklärt dieses Phänomen durch die Ohnmacht des Frankophonen innerhalb sozialer und politischer Hierarchien, die sich im Lachen äußern kann.¹⁵ Einen weiteren Grund sieht er in dem Umstand, dass in Quebec eine Sprache gesprochen wird, welche die Alterität unterstreicht und die besondere Identität der frankophonen Nordamerikaner stiftet.¹⁶ Gobin unterscheidet vier Arten des Narren und bezieht sich auf die Komödie *Le Chant du sink* (1973) von Jean Barbeau, in dem die vier Protagonistinnen den vier »nationalen« Tätigkeiten nachge-

12. Michel Tremblay sprach von »une des grandes désillusions de ma vie« – »einer der größten Enttäuschungen meines Lebens«, in: L. Boulanger: *Entretiens avec Michel Tremblay*, S. 64.

13. Vgl. Hans-Jürgen Greif/François Ouellet: *Literatur in Québec/Littérature québécoise. 1960-2000*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2000, S. 249.

14. L. Mailhot: *La littérature québécoise*, S. 351.

15. Vgl. Pierre Gobin: *Le fou et ses doubles. Figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 1978, S. 8.

16. Vgl. ebd., S. 21.

hen.¹⁷ Der bigotte Glaube wird von Bernadette personifiziert, der Kulturfanatismus wird durch Esther verkörpert, die fanatische Politikerin bzw. Revolutionärin wird durch Verchères dargestellt und an Barbie wird vorgeführt, wie der Kommerz den Menschen in die Unvernunft treibt. Neben Sprache und Ausdruck, d.h. ihrem jeweiligen Jargon, sind die Protagonistinnen durch entsprechende Accessoires gekennzeichnet, die sie in ihrer Bewegung schwer behindern. Bernadette schleppt ein riesiges Kreuz mit sich herum, Esther ist mit einer Tunika bekleidet. Diese fanatischen Personen, die als *fous* oder verrückt dargestellt werden, weil sie ihren Platz in der Gesellschaft nicht finden können, unterscheiden sich vom »bewussten« Narren, der die Obrigkeit imitiert und dadurch parodiert. Wir treffen den als *fou-du-palais* bekannten Narren des Öfteren im Theater von Quebec, zum Beispiel in *Roi ivre* (Languirand, 1956).

Den *travesti*, der seine marginale Stellung anerkennt und in ihr (auf-)lebt, finden wir besonders häufig im Werk von Michel Tremblay, ebenso wie die Kontrastfigur, den *introverti*. La Duchesse, Tremblays bekanntester *travesti* aus *La Duchesse de Langeais* (1968) ist nach Tremblay »le prototype de l'homme-femme, c'est à dire un homosexuel qui représente l'homme et la femme« – »der Prototyp der Mann-Frau, das heißt des Homosexuellen, der den Mann und die Frau darstellt«.¹⁸ La Duchesse, 60-jährig und einer verlorenen Liebe nachtrauernd »ne regrette rien« – »bedauert nichts« und spricht einen Monolog in einem *pièce à une personne*, die Figur aber zeigt sich dem Zuschauer von mehreren Seiten, als Mann, als Frau und insbesondere als gealterter Star.

In *Bonjour, là, Bonjour* (1974) von Michel Tremblay steht wieder die Komik der Sprache im Vordergrund, es wird mit der Ambiguität von »bonjour«, das in Quebec gleichzeitig Anfang und Ende, Guten Tag und Auf Wiedersehen ist, jongliert. Die verbale Komik grenzt hier an das absurde Theater. Angehäufte Fragen ohne Antwort, Bemerkungen ohne Zusammenhang, Personen, die aneinander vorbei reden, lassen an Ionesco denken,¹⁹ hier wie dort evoziert die Absurdität der Sprache die der Kommunikation. Zum 30. Jahrestag der Erstaufführung der *Belles-Sœurs* schrieb Michel Tremblay mit *Encore une fois, si vous permettez* (1997) eine Hommage an die Schauspielerin Rita Lafontaine und den Regisseur André Brasard, die in der Erstaufführung die Hauptrollen von Nana und dem *narrateur* übernommen hatten. Dieser Dialog lebt wieder ausschließlich von der Sprache, die fast fehlende Bewegung unterstreicht die reine Sprachhandlung. Der *narrateur* kündigt bereits

17. Vgl. ebd., S. 22.

18. Ebd., S. 220.

19. Vgl. Michel Tremblay: *Bonjour, là, bonjour*, Montréal: Leméac 1974, S. 16.

in den ersten Worten an, dass: »Personne ne se transforma en rhinocéros. [...] [A]ucun homme ne pleurera de rage au fond de son jardin en hurlant: ›Ma cassette! Ma cassette!‹ Personne ne sortira d'une poubelle pour venir raconter une histoire absurde.«²⁰ – »Niemand wird sich in ein Rhinoceros verwandeln. [...] Kein Mensch wird im hinteren Winkel seines Gartens weinen und schluchzen: ›Meine Kassette! Meine Kassette!‹ Niemand wird aus einer Mülltonne steigen, um zu beginnen, eine absurde Geschichte zu erzählen.« Das Stück ist ein einziger Dialog zwischen einer Mutterfigur »une simple femme«²¹ – »einer einfachen Frau« und dem Erzähler, ihrem Sohn. Die Stücke des wohl bekanntesten Dramaturgen des Quebecer Theaters Tremblay sind niemals gleich, immer unterschiedlich im Thema und Stil der Aufführung: Komödien, Tragikomödien, nachdenkliche Stücke, ein Impromptu, eine Oper, eine »comédie musicale«,²² aber sie haben eine Gemeinsamkeit, sie leben vom Text, von der Sprache.

Die Komik hat heute im Theater von Quebec einen Platz gefunden, der von der puren Sprache über multimediale Spektakel bis zur Pantomime reicht. Das wurde möglich, indem sich das Theater neu situierte. So wurde der Dialog *L'Ouvre-Boîte* (1974 von Jean-Louis Roux, eine Adaption von *Le Tourniquet* von Victor Lanoux) nach fast 30 Jahren im Dezember 2002 wieder aufgeführt. Die beiden Schauspieler, die jeden Abend das Los entscheiden lassen, wer die Rolle von Jacques und wer die von Jean spielt, sitzen aber nicht mehr in einem Atombunker, sondern am Ground Zero eines über ihnen zusammengebrochenen Hochhauses und trotz der Aktualität des ausgewählten Platzes kann das Publikum über den Dialog der beiden Gegenspieler lachen.²³ Theater, Komik und *la folie* geben uns die Chance »d'être en ›vacance‹ par rapport aux contingences«²⁴ – »zeitweise frei zu haben von den Banalitäten des Alltags«.

Cornelia Ropers

20. Ders.: *Encore une foi, si vous permettez*, Montréal: Leméac 1998, S. 9.

21. Ebd., S. 10.

22. L. Boulanger: *Entretiens avec Michel Tremblay*, S. 44.

23. Vgl. *La Presse* vom 23. Dezember 2002 unter <www.cyperpresse.ca/reseau/arts/>, eingesehen am 27. Dezember 2002.

24. P. Gobin: *Le fou et ses doubles*, S. 253.