

## Artikel

---

*Une réponse de Normand*  
Annäherung an das Werk Normand Chaurettes

Herle-Christin Jessen

HeLiX 1 (2009), S. 76-96.

## Abstract

---

Contemporary Québécois literature has attracted little attention among German researchers to date. This is certainly true of Normand Chaurette's plays, which are almost unknown in Germany, even though they are performed internationally, have been translated into several languages and have repeatedly garnered rave reviews and won awards. This article takes a thematic approach to Chaurette's work, which has grown since 1976 into a corpus of over a dozen plays and novellas. The article's central concern is an exploration of the interconnectedness of fundamental motifs: crime, death and madness. This analysis is carried out in light of the so-called *cohérence fautive*, and culminates by addressing an important aspect of Chaurette's aesthetics: textual self-genesis.

## *Une réponse de Normand*

### Annäherung an das Werk Normand Chaquettes

*Herle-Christin Jessen*

Réponse de Normand: exprimée en termes ambigus.  
(Petit Robert)

In der deutschen Forschung hat die Gegenwartsliteratur Québecs bisher kaum Beachtung gefunden. Auch die Stücke Normand Chaquettes sind, obgleich international aufgeführt, in mehrere Sprachen übersetzt, bereits mehrfach besprochen und ausgezeichnet, hierzulande nahezu unbekannt.<sup>1</sup> Aufgabe dieses Artikels ist eine thematische Annäherung an sein Werk, das seit 1976 auf über ein Dutzend Theaterstücke und Erzählungen angewachsen ist.<sup>2</sup> Dreh- und Angelpunkt wird das Ineinandergreifen grundlegender Motivfelder sein: Verbrechen, Tod und Wahnsinn. Ihre Untersuchung erfolgt mit Blick auf die „cohérence fautive“<sup>3</sup> und mündet in einen wichtigen Aspekt der Chaquetteschen Ästhetik: die textuelle Selbstgenese.

Normand Chaquette gilt neben Michel Marc Bouchard und René-Daniel Dubois als Wegbereiter der *Nouvelle dramaturgie québécoise*.<sup>4</sup> Neuartig ist diese Dramaturgie insofern, als sie Ende der 1970er Jahre mit dem zu jener Zeit sehr populären

---

<sup>1</sup> Ganz allgemein heißt es bei RIENDEAU/LESAGE, *De Nelligan à Martina North*, S. 423: „Ses textes ont la particularité d’être maintenant incontournables dans la dramaturgie contemporaine, sans avoir réussi à attirer suffisamment l’attention des littéraires.“ Die Anthologien von GREIF/OUELLET (quebecer Originaltexte) sowie BAIER/FILION (quebecer Texte in deutscher Übersetzung), beide 2000 erschienen, wollen dieser Unkenntnis dezidiert Abhilfe schaffen.

<sup>2</sup> Siehe unten: Literaturverzeichnis. Ausführliche Angaben finden sich in SARRASINS *Bibliographie de Normand Chaquette* (2000), außerdem auf der Internetseite von Chaquettes Agentur *Goodwin* (<http://www.agencegoodwin.com/fr/chaquette-n.html>; letzter Zugriff am 29.11.2009) sowie im *Centre des auteurs dramatiques* (CEAD): Répertoire des membres du centre des auteurs dramatiques, dramaturgie québécoise et franco-canadienne: <http://www.cead.qc.ca/repw3/chaquettenormand.htm>; letzter Zugriff am 29.11.2009. Weitere einleitende (und bibliographische) Auskünfte zu Autor, Gesamtwerk, Preisen, Übersetzungen, Inszenierungen usf. geben u.a. die folgenden Fachlexika: *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, *Encyclopedia of literature in Canada*, *The Oxford companion to Canadian literature*.

<sup>3</sup> CHAURETTE, *Provincetown Playhouse*, S. 85.

<sup>4</sup> GODIN spricht 1985 in einem Artikel zu Chaquette und Dubois erstmalig von einer „dramaturgie nouvelle au Québec“ („Deux dramaturges de l’avenir?“, S. 113). Seither hat sich in der Forschungsliteratur weitestgehend der Begriff *Nouvelle dramaturgie (québécoise)* etabliert.

gesellschaftspolitischen Theater, mit dem realistischen quebecer Kolorit der Stücke eines Jean-Claude Germain oder Michel Tremblay bricht und anstelle der Begründung und Etablierung eines nationalen, eines *quebecer* Theaters das Theater bzw. das Kunstwerk als solches fokussiert.<sup>5</sup> Dieses müsse fernab einer festgelegten Ausrichtung und Agitation für sich allein stehen können: „Pour moi, l’art n’a pas de raison d’être, si ce n’est que du message ou du discours“,<sup>6</sup> betont Chaurette. Auf seine politische Ausrichtung hin befragt, unterstreicht er nachdrücklich seine Distanz zu soziopolitischen Fragestellungen, die Ende der 1970er Jahre und insbesondere seit dem gescheiterten Referendum zur Souveränität Québecs in der Abspaltung von Kanada (1981) eine Vielzahl quebecer Intellektueller kennzeichnet:

C’est vrai que politiquement je suis insaisissable parce que le pouvoir n’est pas en politique. Lorsque j’essaie moi-même de m’interroger sur mes opinions politiques, je me dérobe et je pense à autre chose. Le pouvoir est dans l’individu, et j’ai le droit de me désintéresser totalement d’une actualité qui depuis vingt ans me déprime.<sup>7</sup>

Die ‚Neue Dramaturgie‘ öffnet sich mit zuvor ungekanntem Schwung in eine andere Richtung, die aus Québec herausführt. Dies betrifft zum einen Setting und Sujets. Zum anderen reflektiert und entfaltet die ‚Neue Dramaturgie‘ die zu jener Zeit international unter dem Begriff der Postmoderne zusammengefassten literarischen Techniken, wie beispielsweise: unterschiedlich verarbeitete Spielformen von Metatheatralität,

---

<sup>5</sup> Auch das Theater, mit dem diese ‚Neue Dramaturgie‘ bricht, wird in der Forschungsliteratur als neu begriffen, mehr noch, es gilt als Geburtsstunde des modernen Theater Québecs, gerade weil sie sich vor quebecer Kolorit abspielt: Dieses „Nouveau Théâtre Québécois“ verarbeitet maßgeblich die Identitätsfindung des frankophonen Nordamerikaners, und zwar gerade nicht als frankophoner Nordamerikaner, weder als kolonialisierter Spielball zwischen Frankreich und England noch als andersartiger Kanadier, sondern, sich selbst und seine Autonomie behauptend, als *Québécois*. Anne Héberts *Le Temps sauvage* (1963) und insbesondere Michel Tremblays *Les Belles Sœurs* (1968) gelten als Durchbruch dieses Theaters einer nationalen Identitätskonstituierung, als dessen Vorstufen Gratien Gélinas *Tit-Coq* (1947), das erste franko-kanadische Theaterstück, sowie Marcel Dubés *Zone* (1953). Auf die Frage nach seinen literarischen Vorläufern grenzt sich Chaurette explizit von diesen Autoren ab und verweist auf „les travaux plus souterrains“ von ungleich schwerer zu klassifizierenden Autoren wie Robert Gurik oder Claude Gauvreau (RIENDEAU, „Entretien“, S. 438). Um die späte Herausbildung und spezifische Prägung der *littérature québécoise* und insbesondere des *théâtre québécois* erfassen zu können, ist eine Kenntnis der Geschichte des zweifach kolonialisierten Nordamerikas – zunächst von Frankreich und rund 100 Jahre später, 1760, von England – sowie der allmähliche Emanzipierungsprozess des frankophonen Raumes als Québec unabdingbar. Zur Literaturgeschichte Québecs sei exemplarisch auf die folgenden Arbeiten verwiesen: GODIN/MAILHOT, *Théâtre québécois*, HAMEL, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, KLAUS, „Die Literatur Québecs seit der Révolution tranquille“, LAFON, *Le théâtre québécois*, MAILHOT, *La littérature québécoise*, PLOCHER, „Die Entwicklung der französischsprachigen Literaturen in Nordamerika“, WEINMANN/CHAMBERLAND, *Littérature québécoise*. Siehe als Ausgangspunkt außerdem die in Fußnote 2 erwähnten Fachlexika.

<sup>6</sup> RIENDEAU, „Entretien“, S. 447.

<sup>7</sup> Ebd.

insbesondere Reflexionen auf den (oder vom) *in actu* dargestellten Künstler – vornehmlich Schreibender, Dramaturg oder Schauspieler – damit verbunden Gattungshybridität, Episierung des Dramatischen, Intertextualität, Fragmentarisierung, Introspektive bei gleichzeitiger Entpsychologisierung der Figuren sowie Diskontinuität in der Konstruktion von Handlung, Zeit und Raum.<sup>8</sup> Charette, Bouchard, Dubois u.a. konzipieren das textinterne Verhältnis von Realität und Fiktion vollkommen anders als ihre schreibenden Vorgänger.

Der durch ihre Ästhetik eingeleitete literarische Umbruch ist insbesondere in Québec gleichzeitig ein sprachlicher. Während richtungsweisende Autoren der 1970er Jahre, allen voran Michel Tremblay, in ihrem national identitätsstiftenden Theater erstmalig den einfachen quebecer Arbeiter auf die Bühne bringen und diesen fortan in seiner „Unterklassensprache“,<sup>9</sup> dem *Joual*, zu Wort kommen lassen, betonen die „dramaturges de l’avenir“<sup>10</sup> Potenz und Potential einer vom quebecer Referenten befreiten Sprache. Charette beschreibt dies im Bild einer zwanglos umherwandelnden Sprache, die den Autor an die Hand nimmt – und nicht umgekehrt –, um ihn andere, nicht-referentielle Sinnfelder entdecken zu lassen: „la langue de mes textes, privée de connotations québécoises, m’amène à explorer d’autres dimensions symboliques.“<sup>11</sup> Charette lässt den Rezipienten durch ein sprachliches Kaleidoskop blicken, in dem lokale und internationale, sprachspielerische, humorvolle, sehr schlichte bis fehlerhafte, vulgäre, rituelle, hochsymbolische und fachspezifische Ausdrucksweisen ineinander übergehen oder einfach aufeinander prallen.

Charettes Dramaturgie lässt sich über die genannten Charakteristika nicht nur vom soziopolitischen Theater der 1960er und 70er Jahre abgrenzen. Sie distanziert sich über die Aufwertung von Theatersprache und Theatertext zudem von einem sich in den 1970er Jahren entwickelnden experimentellen, improvisierten und performativen (Kollektiv-)Theater sowie dessen multimedialen Ausprägungen der 1980er Jahre.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> RIENDEAU widmet dieser Thematik mit Blick auf Charettes *Provincetown Playhouse* und *Scènes d’enfants* eine eigene und reichhaltige Monographie: *La cohérence fautive. L’hybridité textuelle dans l’œuvre de Normand Charette*. Darin hinterfragt und reflektiert er das paradoxe und mehrschichtige Spiel, das sich in Charettes Begriff der *cohérence fautive* entfaltet, allerdings nicht. In meinem Beitrag soll es hingegen als Ausgangs- und steter Bezugspunkt dienen.

<sup>9</sup> BAIER/FILION, *Anders schreibendes Amerika*, S. 9.

<sup>10</sup> GODIN, „Deux dramaturges de l’avenir?“

<sup>11</sup> GODIN/LAFON, *Dramaturgies québécoises*, S. 144.

<sup>12</sup> Siehe ausführlicher zu Charette und dem quebecer Experimentaltheater: THERRIEN, *De l’autopsie à l’utopie*.

Chaurette zufolge lasse der Happening-Charakter dieser Stücke die poetische Qualität eines geschriebenen Textes vermissen. Das Theater um 1980 begreift er als ‚poetisches Versagen‘, die „créations collectives“, obwohl diese auch international erfolgreich sind, als ‚Sackgasse‘.<sup>13</sup> Für die Befreiung und Aufwertung von Sprache und Text wird Chaurette seinerseits als Befreier des quebecer Theaters gehandelt: Chaurette sei „un des rares auteurs qui s’apprête à « élargir » le théâtre québécois, à débarrasser celui-ci de sa carcasse nationalo-patrimoniale“.<sup>14</sup>

Auch wenn die Werke der Autoren dieser Zeit in mancherlei Hinsicht Parallelen aufweisen, vor allem was ihren so genannten postmodernen Charakter anbelangt, begreifen sie sich nicht als zusammengehörige Bewegung. Der Stempel *Nouvelle dramaturgie québécoise* wird ihnen von außen verliehen, wie aus folgendem Interviewausschnitt hervorgeht:

V[oix] et I[mages] : Vous avez parlé de René-Daniel Dubois et de Michel Marc Bouchard. On a très (trop ?) souvent associé votre écriture dramatique aux leurs en disant qu’il s’agissait de la nouvelle dramaturgie des années quatre-vingt ou d’une dramaturgie postmoderne. Vous sentez-vous proche de ces deux dramaturges qui ont à peu près le même âge que vous ?  
N[ormand]. C[hurette]: Non, et je crois bien que là-dessus nous sommes tous les trois d’accord.<sup>15</sup>

Chaurette geht noch einen Schritt weiter, wenn er betont, der durch seine Dramaturgie mit eingeleitete Umschwung gründete sich in keiner Programmatik, sondern primär in einer mangelnden Erfahrung, einer Unbeholfenheit, eine in sich geschlossene Geschichte zu konstruieren:

Nous ne sommes pas arrivés ni l’un ni l’autre avec l’idée de faire un théâtre éclaté. J’irais plus loin: mon manque d’expérience, mon peu d’habileté à construire une histoire qui se tienne favorisait cet éclatement.<sup>16</sup>

Nicht der Grad an Ironie einer solchen Aussage, sondern besonders ein Aspekt – die textinternen Implikationen eines dezidierten „peu d’habileté à construire une histoire qui se tienne“ – soll im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen. Was ist im Chaquetteschen Textuniversum eine „histoire qui se tienne“ oder was ist eben keine und was entsteht an ihrer Stelle?

<sup>13</sup> RIENDEAU, „Entretien“, S. 436. Im Original heißt es: „faillite poétique“ und „impasse“.

<sup>14</sup> LEVESQUE, „Normand Chaurette“, S. 18.

<sup>15</sup> RIENDEAU, „Entretien“, S. 437.

<sup>16</sup> Ebd., S. 438.

Ein Hauptcharakteristikum der Texte Chaquettes springt schnell ins Auge: Sie gestalten, indem sie weitere Text(fragment)e enthalten, thematisieren und ineinander spiegeln lassen, metafiktionale Abgründe: Variationen von *mise en abyme*. Im Haupttext finden sich narrative, theatrale und lyrische Texte. Tagebücher, Memoiren, Briefe, Berichte, Notizen, Skizzen, Fachartikel. Texte, die bereits geschrieben sind, Texte, die gerade geschrieben werden oder noch zu schreiben sind. Besprochene, vorgelesene, zitierte oder inszenierte Texte. Über den schriftlich fixierten Text hinaus beinhalten die Texte auch Gemälde, Partituren, Opern, Filmprojekte. So entsteht das Werk, indem es andere Werke entstehen lässt, mehr noch, es gibt sich, indem es vor den Augen des Rezipienten andere Werke konstruiert, selbst als konstruiertes Werk zu erkennen. Neben diesem selbstreflexiven Moment haben viele der Texte mindestens einen weiteren Aspekt gemein: Ihre Fehlerhaftigkeit. Sie sind defekt, unvollkommen, löchrig; nicht im Sinne eines Werturteils, sondern substantiell. Was Chaquette in einem Interview über seine beiden Theaterstücke *Stabat Mater I* und *II* sagt, lässt sich auf das Gesamtwerk ausweiten:

Ce sont des fragments, des exercices, du reste c'est un projet que j'aime parce qu'il resterait éternellement inachevé, imparfait, voilà pourquoi ils sont chiffrés, ils peuvent s'arrêter comme ils peuvent continuer.<sup>17</sup>

Das Geschaffene – zerstört, unterbunden, fragmentarisch, voller Inkohärenzen und Lücken – flicht sich zu einem Gesamtwerk zusammen, das einer eigenen Gesetzmäßigkeit zu unterliegen scheint, einer ganz bestimmten Art von Kohärenz, einer, wie es beiläufig und unkommentiert in *Provincetown Playhouse* heißt: *cohérence fautive*.<sup>18</sup> *Cohérence* bezeichnet ein Gefüge widerspruchsfrei ineinander greifender Ideen, *fautive* deutet auf ‚defizitär‘, ‚Fehler enthaltend‘. Wie kann also *cohérence fautive*, ‚fehlerhafte Kohärenz‘, kohärent sein? Der Begriff scheint vielmehr die Figur einer *contradictio in adiecto* zu beschreiben: *Cohérence* und *fautive* sind zwei Teile eines Ganzen, die sich gegenseitig unterminieren, das Ganze damit einer Festlegung entziehen und den Blick auf die Zyklizität einer immer wieder versuchten (*cohérence*), aber nicht gekonnten (*cohérence fautive*) Festlegung lenken. Dies führt der Begriff *in*

<sup>17</sup> RIENDEAU, „Entretien“, S. 442.

<sup>18</sup> „Ce qui caractérisait d'abord et avant tout notre vie de cette époque-là, c'était la cohérence fautive.“ (CHAURETTE, *Provincetown Playhouse*, S. 85). In der folgenden Analyse der Primärtexte wird in der bibliographischen Kurzangabe auf den Autornamen verzichtet, sofern es sich um Chaquette handelt.

nuce vor, wie ein zweiter Übersetzungsversuch veranschaulicht: *Cohérence fautive* erschöpft sich nicht allein in ‚fehlerhafter Kohärenz‘, sondern bedeutet darüber hinaus: ‚Kohärenz aus Fehlern‘. Den Begriff als *contradictio in adiecto* zu verstehen, greift folglich zu kurz. Denn anders als eine fehlerhafte Kohärenz bleibt eine Kohärenz, die sich aus Fehlern stiftet, den Fehler zum sinnstiftenden Prinzip erhebt, gleichwohl kohärent und stellt insofern keinen unmittelbaren, keinen Widerspruch *in sich* dar. So umschließt *cohérence fautive* beides, ist Kohärenz und ist es nicht. Und gleichzeitig weist der Begriff weit über sein Oszillieren zwischen Fehler und Kohärenz hinaus: umfasst *fautive* neben der Semantik von ‚Fehler‘ doch auch jene – im Werk Charettes so elementare – von ‚Schuld‘, ‚Verschulden‘, ‚Verantwortlichkeit‘. Die ‚fehlerhafte Kohärenz‘ oder die ‚Kohärenz aus Fehlern‘ weicht einer ‚schuldhaften Kohärenz‘, einer ‚Kohärenz aus Schuld‘.

Der Begriff *cohérence fautive* lässt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten als Kondensat der Ästhetik Charettes fassen: Ein Ganzes, dessen Teile unermüdlich aufeinander verweisen und sich gegenseitig in Frage stellen, sich aber eben in dieser zyklischen und endlosen Bewegung als Einheit, als Ganzes manifestieren. Versucht man, dieses Ganze zu greifen, entzieht es sich. Was bleibt, sind die Spuren des Griffes. Sie durchziehen in unterschiedlicher Intensität, Kontur und Beschaffenheit jedes einzelne Werk und verlaufen fiktionssimmanent entlang einer weit verzweigten Schuldmotivik.

Eine lange Reihe seltsamer Todesfälle zieht sich durch das Werk Charettes: Die mystischen *Fêtes d'automne* werden zu Ehren von Joa abgehalten, der (gewaltsam) Geliebten des Roi Septant. Der Roi Septant, in symbolischem Bezug zu Jesus Christus, verfolgt die junge Joa so lange, bis sie sich auf sein Drängen hin das Leben nimmt. Vanessa, die Dreh- und Angelfigur der *Scènes d'enfants*, begeht ebenfalls Selbstmord; Mark, ihr Ehemann, sieht den Grund der vorausgehenden Verstörung seiner Frau in deren Kindheit: Vanessa habe als Achtjährige miterleben müssen, wie ihre Eltern die Leiche ihres geistig behinderten und schwer entstellten Bruders, der zuvor vor aller Welt versteckt in einem Geheimzimmer dahinvegetiert habe, in einem Brunnen versenkten. Die unfreiwillige Zeugin dieser Tat, die Klavierlehrerin, Gouvernante und Vertraute ihrer Tochter, Miss Baldwin, sei anschließend von Vanessas Eltern ermordet

worden. Auch *Je vous écris du Caire* verarbeitet eine Motivik aus Selbstmord, zudem aus Entführung und Betrug. Im Zentrum des Geschehens stehen Giuseppe Verdi und Teresa Stolz. Beide wurden von einer totalitären Staatsmacht entführt: Verdi, um in 48 Stunden eine nationale Oper, „une œuvre de propagande“,<sup>19</sup> zu komponieren, Stolz, um darin zu singen. Um diese Ausgangssituation herum lagert sich ein emotionaler Konflikt. Stolz ist auf der Suche nach dem Mann, mit dem sie in Venedig eine kurze, aber sehr intensive Affäre eingegangen war. Sie wähnt den Gesuchten in Verdi und lässt sich erneut auf ihn ein. Im Schlusstableau erkennt sie die Unmöglichkeit einer wahrhaften Beziehung in einer aus lauter zerfallenen Subjekten bestehenden Scheinwelt und quittiert diese Erkenntnis mit einem Selbstmord oder der Ermordung eines ihrer Abbilder. (Einer der) Verdi(s) tut es ihr gleich.<sup>20</sup> *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* fokussiert retrospektiv Toni van Saikin, einen Geologen, der auf einer Exkursion nach Kambodscha und in den Sudan zu Tode kommt und unter den Augen seiner untätigen Mannschaft langsam verwest. Einer solchen „décomposition des cadavres“<sup>21</sup> sind auch die Leichen der Schwestern Heifetz ausgesetzt, die in *Le Petit Köchel* Opfer von Entführung und Kannibalismus werden. Die junge Pamela Dickson, Mitglied von *La société de Métis*, erschießt im Auftrag ihrer Herrin Zoé Pé den Maler Hector Joyeux, um Pé's Verlangen nach Extravaganz, Ruhm und Unsterblichkeit zu befriedigen. Der Mord ist dabei nur letztes Mittel zum Zweck: Alle anderen Maßnahmen, in den Besitz vierer Porträts zu kommen, die der Maler von Pé und ihrer *Société* angefertigt hatte, waren gescheitert. Im Schulstück *Petit Navire*, das den langsamen und vor den Kindern Petit Navire und Roxane verheimlichten Tod ihrer Mutter verhandelt, werden „massacres [...] où des hamsters sont éventrés ainsi que des moutons“ angeprangert.<sup>22</sup> *Les reines*, entstanden in einer Auseinandersetzung mit Shakespeares *Richard III*, offenbart ein Intrigenspiel aus Lug, Betrug und Mord, darunter Kindsmord: das Töten der Unschuld, Inbegriff des Bösen. Eben dieses Motiv durchzieht und determiniert auch *Provincetown Playhouse*. In einem rituellen Bühnenakt, der Fiktion und Realität ineinander übergehen lässt, erstechen die Schauspieler Alvan Jensen und Winslow Byron ein mit Morphinum betäubtes Kind.

---

<sup>19</sup> *Je vous écris du Caire*, S. 15.

<sup>20</sup> Zum Figurenzerfall siehe S. 90f. u. S. 92f. dieses Artikels.

<sup>21</sup> *Le Petit Köchel*, S. 34.

<sup>22</sup> *Petit Navire*, S. 19.



Angesichts dieser Todesfälle könnte man vermuten, Chaurette entwerfe in sich geschlossene Handlungsgefüge, ausgestattet mit einem kohärenzstiftenden Spannungsbogen sowie einem dramatischen Höhepunkt: Variationen einer „histoire qui se tient“. <sup>23</sup> Das trifft – in der Dynamik der *cohérence fautive* – zugleich zu und nicht zu. Chaquettes Werke jonglieren mit Tod, (Selbst-)Mord und Schuld, stellen Fragen zu Täter, Tathergang und Motiv und spielen diesbezüglich mögliche Szenarien durch. Die illusionsinterne Aufklärung der Todesfälle kann zum einen durch einen privaten Ermittler, einen „Sherlock Holmes“ <sup>24</sup> in eigener Sache, betrieben werden. In *Scènes d'enfants* ist es beispielsweise Mark, der verwitwete Ehemann, der die Todesumstände mithilfe von Beobachtungen, Fangfragen, Bemerkungen der Beteiligten und Erinnerungssplittern zu rekonstruieren glaubt, in *Le passage de l'Indiana* wird das Vergehen („une des pires atrocités qu'on puisse commettre“) <sup>25</sup> in unterschiedlich besetzten Gesprächskonstellationen zu klären (oder vielmehr zu vertuschen) versucht. Neben Ermittlungen von Privatpersonen werden institutionell verankerte Maschinerien in Gang gesetzt: In *Provincetown Playhouse* versucht ein Gerichtshof, in *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* eine Untersuchungskommission, den Kindsmord bzw. den Tod des Geologen aufzuklären. <sup>26</sup> Es wird debattiert, spekuliert und bestraft, doch die elementaren Fragestellungen zu den Todesumständen bleiben – ob nun mit oder ohne stückinterne Ermittlungsverfahren – auf der Strecke: Die Ausgangsfrage – Unter welchen Umständen hat sich der Todes- oder Verbrechensfall ereignet? – weicht mit Blick auf das Gesamtwerk einer grundsätzlichen Unsicherheit: Worin besteht überhaupt das Verbrechen?

Der Sachverhalt ist undurchsichtig. Ist es in *Fêtes d'automne* der Roi Septant, der sich an Joa vergeht, oder ist diese Schattenfigur nur Ausdruck eines anderen, eines Urverbrechens, das sich im Verhältnis von Mutter (Memnon) und Tochter (Joa) vollzieht? „Ma mère a voulu me tuer“ heißt es in Joas Tagebuch. <sup>27</sup> Hatte Memnon ihre

<sup>23</sup> RIENDEAU, „Entretien“, S. 438.

<sup>24</sup> *Scènes d'enfants*, S. 38.

<sup>25</sup> *Le passage de l'Indiana*, S. 16. Anders als in den bisher genannten Werken besteht der Verbrechensfall in *Le passage de l'Indiana* nicht in einem Mord, sondern in einem literarischen Plagiat, welches aber wiederum in der Metaphorik eines Mordes verarbeitet wird: „cet homme m'a tué“ bemerkt die Autorin Martina North über den Plagiator einer Passage ihres Romans, Eric Mahoney, der aufgrund der „gravité de ce délit“ seinerseits hingerichtet sei (*Le passage de l'Indiana*, S. 31, 29, 59f.).

<sup>26</sup> Siehe zu den hermeneutischen Implikationen im Handeln der Chaquetteschen Figuren: DUPONT, „Interprétation et quête de la vérité par la fiction“ und DION, *Le moment critique de la fiction*.

<sup>27</sup> *Fêtes d'automne*, S. 113.

Tochter im Säuglingsalter absichtlich fallen lassen, ihr damit den Schädel zertrümmert (Joas Sicht) oder ihr in einem Unfall, einem gemeinsamen Sturz, höchstens eine Schürfwunde zugefügt (Memnons Sicht)? In *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* zeichnet sich ein ähnlich unsicheres Bild: Wurde Toni van Saikin umgebracht oder hat er, wie seine unter Verdacht stehenden Kollegen suggerieren, Selbstmord begangen bzw. einfach aufgehört zu leben? Und dies, obwohl sein Körper keinerlei Spuren eines Selbstmordes aufweist und er darüber hinaus bei bester Gesundheit gewesen sein soll? Was hat in *La société de Métis* Pamela Dickson ihrem Cousin Anthony angetan? Hat sie überhaupt einen Cousin und, wenn ja, hat vielleicht *er* ihr etwas angetan? Sogar in *Petit Navire*, dem Stück für Jugendliche, herrscht Unklarheit: Wurde das Schaf von seinem Leiden erlöst – hat es überhaupt gelitten? – oder ist es Roxanes wissenschaftlichem Fieber zum Opfer gefallen? Wo ist das Verbrechen in *Scènes d'enfants*? Dafür, dass das Ehepaar Wilson ihren behinderten Sohn verschwinden und die Gouvernante umbringen ließ, liegen ebenfalls keinerlei sichere Beweise vor. Anders in *Provincetown Playhouse*: Dass es nachweislich Alvan und Winslow waren, die das Kind töteten, ziehen nicht einmal die Angeklagten selbst in Zweifel. Und dennoch zersetzt sich dieser vermeintlich eindeutige Tatbestand auf besonders perfide Weise: Die als Kindsmörder Hingerichteten sind unschuldig. Ohne es zu wissen, vollzogen sie, indem sie als Schauspieler einen Sack durchstachen, der nicht Watte und Schweineblut, sondern ein echtes Kind enthielt, ‚das perfekte Verbrechen eines anderen‘: Charles Charles.<sup>28</sup> Anstelle der vereinbarten Watte hatte er ein zuvor entführtes und betäubtes Kind in den Sack gelegt, um sich an Alvan (seinem Freund) und Winslow (seinem Geliebten), die hinter seinem Rücken ein intimes Verhältnis eingegangen waren, zu rächen. Doch auch dieses dreifache Verbrechen, dessen Niedertracht wie jene der anderen Stücke nachdrücklich betont wird – ‚votre crime restera l'un des plus ignobles, des plus... inqualifiables!‘<sup>29</sup> – bleibt nicht als solches bestehen, sondern entzieht sich, wie in der Doppelbedeutung von ‚inqualifiable‘ (‚abscheulich‘/‚nicht qualifizierbar‘) mitschwingt, einer Klassifizierung.

Charles Charles ist zwar der mordende Fädenzieher im Hintergrund, kann für seine Verbrechen an drei Unschuldigen aber nicht zur Rechenschaft gezogen werden, da

<sup>28</sup> *Provincetown Playhouse*, S. 96: ‚[...] le crime parfait d'un autre.‘

<sup>29</sup> Ebd., S. 92.

er als wahnsinnig eingestuft wird: „Dès le premier coup d’œil, on sait qu’il est fou“,<sup>30</sup> heißt es im Text. Ein Todes- oder Verbrechenfall ruft naturgemäß nach Aufklärung und Kategorisierung, Wahnsinn widersetzt sich *per se* einer solchen Sinnstiftung. Diese Spannung ist nicht nur *Provincetown Playhouse* zu Eigen, sondern durchzieht als Grundkonstituente einer wirkungskräftigen Mehrschichtigkeit das Gesamtwerk. Chaquettes Figuren kreisen nicht nur um einen Verbrechen- oder Todesfall, sondern sie tragen alle einen mehr oder minder stark ausgeprägten Wahnsinn zur Schau: Der erwähnte Charles Charles ist Insasse einer psychiatrischen Klinik, genauso wie Émile Nelligan, Hauptprotagonist in *Rêve d’une nuit d’hôpital*. Teresa Stolz in *Je vous écris du Caire* fürchtet, den Verstand zu verlieren: „[...] tout cela me ferait bien perdre la raison“, ebenso Martina North in *Le passage de l’Indiana*: „Ceci me rend folle“. <sup>31</sup> Toni van Saikin gilt in *Fragments d’une lettre d’adieu lus par des géologues* als unzurechnungsfähig, seine Kollegen ebenfalls. „De fait, elle en mourut. De peur ou de folie, dans son cas cela revenait au même“,<sup>32</sup> heißt es in *Scènes d’enfants* über Vanessa. Ihren Zwangsvisionen, halb Traum, halb Wahn, erliegt auch Memnon in *Fêtes d’automne*. In *La société de Métis* schwelt allumfassend eine „folie peut-être difficile à détecter“.<sup>33</sup>

Dieses kleine „peut-être“ ist in der Ästhetik Chaquettes von großer Bedeutung: In die Relativierung eines Todesfalles verstrickt sich die Relativierung des damit einhergehenden Wahnsinns. Diese Relativierung tritt deutlich an Charles Charles in *Provincetown Playhouse* zu Tage: Er tritt nicht als von Wahnsinn Befallener in Erscheinung, sondern gibt an, seinen Wahnsinn inszeniert zu haben, um durch eine vorgetäuschte Unzurechnungsfähigkeit der ihm wegen Mordes drohenden Todesstrafe zu entgehen. Im Zuge dieser Inszenierung habe er so fest an seine Rolle geglaubt, dass er sie fortan als Lebensrolle verkörperte.<sup>34</sup> Bis zu welchem Grad Charles Charles nun geisteskrank ist, bleibt ungewiss. Eine ähnliche Verkehrung der Dynamik von *raison* und *folie* greift in *La société de Métis* um sich: Über Pamela Dickson, die den Maler erschießt, heißt es und heißt es wieder nicht, dass sie wahnsinnig sei:

<sup>30</sup> *Provincetown Playhouse*, S. 26.

<sup>31</sup> *Je vous écris du Caire*, S. 78 u. *Le passage de l’Indiana*, S. 40.

<sup>32</sup> *Scènes d’enfants*, S. 10.

<sup>33</sup> *La société de Métis*, S. 33.

<sup>34</sup> *Provincetown Playhouse*, S. 99: „Quand on se trouve acculé, qu’il y a plus rien d’autre à dire... leur dire que j’étais fou, et le devenir, par conséquent.“

Il y dans la tête de chacun des personnages des monochromes, des couleurs grises, ce fleuve barré, une folie peut-être difficile à détecter (sauf pour Pamela, qui perd la folie autour d'elle comme on perd la raison).<sup>35</sup>

Dass Toni van Saikin in *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* „fou“ ist, wird einerseits in allen Zeugenaussagen nahe gelegt, andererseits durch Formulierungen wie „bizarre“ oder „un peu fou“ relativiert; gleiches gilt für seine Mannschaft.<sup>36</sup> Über Vanessas Wahnsinn berichtet in *Scènes d'enfants* ihr Witwer, der ebenfalls den Wahnsinn fürchtet und sich insofern als unzuverlässiger Berichterstatter kennzeichnet. Martinas Hysterie in *Le passage de l'Indiana* ist – so eine mögliche Lesart – nur mediengemacht, um das „cliché d'une romancière hystérique“ zu bedienen.<sup>37</sup> In *Rêve d'une nuit d'hôpital* scheint die *folie* als ansteckende Krankheit zu grassieren, die auch den darüber urteilenden Rezipienten mit ins betroffene „nous“ zu ziehen droht:

La folie *nous* envahit subtilement, tranquillement, comme le froid en décembre ou en février, comme le froid qui nous pénètre, le froid... le froid... (etc.).<sup>38</sup>

In der Nicht-Greifbarkeit dieser motivischen Grundpfeiler – Tod und Verbrechen sowie Wahnsinn – deutet sich an, dass es in Charettes Œuvre nicht darum geht, das psychologische Profil und die Motive verschiedener Typen von (Selbst)Mördern zu rekonstruieren. Das elementare Motivgeflecht aus Tod, Verbrechen und Wahn scheint sich vielmehr als *cohérence fautive* zu entfalten: Die Figuren begehen/erleiden ein Verbrechen, sie begehen/erleiden keines. Die Figuren sind wahnsinnig, sie sind es nicht. Vor diesem Hintergrund scheinen Tod, Verbrechen und Wahnsinn weniger als ‚Was‘ denn als ‚Wie‘ ausgestaltet zu sein und weisen somit in eine andere Richtung: über die Inhaltsebene hinaus auf die formale Gestaltung und den künstlerischen Schaffensprozess.

An dieser Stelle schlägt sich der Bogen zur eingangs skizzierten Selbstreferentialität in Form einer illusionsinternen Textproduktion: Die Todes- und Verbrechenfälle geschehen nämlich nicht unmittelbar, sondern sie werden übermittelt. Viele als Fiktion in der Fiktion: innerfiktional erzählt, inszeniert, geschrieben, komponiert, gespielt. Die übermittelnden Figuren treten in psychischer Hinsicht

<sup>35</sup> *La société de Métis*, S. 33.

<sup>36</sup> *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, S. 63 u. S. 80. Hervorhebung hcj.

<sup>37</sup> *Le passage de l'Indiana*, S. 31.

<sup>38</sup> *Rêve d'une nuit d'hôpital*, S. 93. Hervorhebung hcj.

allesamt auffällig in Erscheinung, verfängt sich ihre Psyche (und insofern ihre Wahrnehmungs- und Darstellungsdisposition) doch in einem ausweglosen Hin und Her zwischen realen und irrealen Räumen, seien letztere nun Wahnvorstellungen, Überspannungen, Träume oder Fiktionen. Dies gilt für alle Sich-Äußernden, welches Genre sie dabei auch wählen. Insofern werden Todesfall oder Verbrechen nicht *n'importe comment* übermittelt, sondern im Modus von Wahnsinn. Wahnsinn wird hier, wie in obiger Lesart angedeutet, nicht pathologisch ausdifferenziert, sondern vielmehr als ein poetologisches Prinzip betrachtet. Eine Poetologie, die sich nicht an verbindliche referentielle Bezugspunkte, nicht an feste Grenzziehungen zwischen Realität und Fiktion gebunden fühlt, sondern – in der Dynamik der *cohérence fautive* – Inhalte als Realitäten übermittelt und diese gleichzeitig zurücknimmt, als Fiktionen, Anomalien oder Lügen in Frage stellt, fehlerhaft oder beschädigt stehen lässt. „Quelque chose qui est écrit, mais qui vous ment“,<sup>39</sup> heißt es in *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*. Das Ineinander von Wahn und Schreiben – oder grundsätzlicher, von Wahn und künstlerischem Schaffensprozess – soll exemplarisch an *Scènes d'enfants* aufgezeigt werden.

In *Scènes d'enfants* äußert sich Vanessas Wahnsinn in besonderem Maße, wenn sie Klavierpartituren interpretiert, oder genauer: wenn sie an der scheinbaren Interpretation vorbei einer für den Außenstehenden nicht sichtbaren Partitur folgt:

Curieusement, sa folie [celle de Vanessa] atteignait des sommets alors que nul ne s'en serait rendu compte. Par exemple, lorsqu'elle se mettait au piano, il lui arrivait de lire, et même, d'en tourner les pages, une partition différente de la musique que ses doigts jouaient.<sup>40</sup>

Vanessas mehrdeutiges Klavierspiel wird seinerseits Gegenstand einer mehrdeutigen Interpretation. Auffällig dabei ist, dass das Gespielte weniger als Musik, denn als Erzählung wahrgenommen wird: „la musique étant ce qu'elle est, j'eus plus d'une fois l'impression qu'un récit m'était conté“,<sup>41</sup> erinnert sich Mark, Vanessas Ehemann. Diesen „récit“, den er in Tönen zu hören glaubt, versucht er nach Vanessas Selbstmord in Worten, einem Theaterstück, nachzuerzählen. Im Zuge dieses Schreibprozesses fürchtet Mark seinerseits, den Verstand zu verlieren: „J'écrivais dans la peur. Peur que

<sup>39</sup> *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, S. 37.

<sup>40</sup> *Scènes d'enfants*, S. 39.

<sup>41</sup> Ebd., S. 9.

Vanessa m'apparaisse. Peur de ne jamais revoir Cynthia [sa fille]. Peur de tout perdre et de devenir fou moi-même.<sup>42</sup> Diese Furcht scheint legitim, verliert sich der Schreibende doch zusehends im Universum der eigenen Fiktion: eine Geheimkammer, darin ein monströs entstellter Bruder, sein plötzlicher Tod, das schaurige Verschwindenlassen der Leiche durch die Eltern vor den Augen der achtjährigen Tochter und schließlich das Ermorden der Zeugin und Gouvernante Baldwin aus karriereorientiertem Kalkül. Obgleich Mark die potentielle Fehlerhaftigkeit seiner fiktiven Konstruktion mehrfach reflektiert – so beispielsweise: „J'ai peur, cette fois-ci, d'être dans l'erreur [...]“<sup>43</sup> – will er sie als gewesene Realität verstanden wissen. Der Rezipient muss in Marks (wahnhafter) Psyche und damit in einer widersprüchlichen und spekulativen Dynamik verharren; ihm steht kein objektives Dokument zur Verfügung, nicht einmal ein einziges Wort, das den erschriebenen Kriminalfall bezeugen oder widerlegen würde.

Es ließen sich viele andere Beispiele dieser Art heranziehen, doch zeigt sich im Kontext von Wahn und Schreiben eine weitere Facette der Ästhetik Chaquettes, die in die folgenden Reflexionen miteinbezogen werden soll: Der Rückzug des illusionsexternen Autors als Voraussetzung einer scheinbar freien Selbstgenese der Texte.

Viele der Texte Chaquettes entfalten sich als Kunstwerk vor den Augen des inner- wie außerfiktionalen Rezipienten und binden diesen auf sehr facettenreiche Weise in ihren Entfaltungsprozess mit ein. Die Vielschichtigkeit aus fehlerhaften und widersprüchlichen, aus dunklen, verschachtelten und nicht greifbaren Texten hindert den Rezipienten daran, sich in einer Lesart einzurichten, in der bestimmte Werkaspekte als gegeben und fest lokalisierbar erachtet werden. Vielmehr verlangt jeder einzelne Text, ihn in verschiedenen Lesarten immer wieder neu und anders zu durchlaufen. „Messieurs j'aimerais que vous alliez plus loin“,<sup>44</sup> heißt es leitmotivisch in *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*. Der Rezipient muss sich bewegen, und der Text selbst macht es ihm vor, scheint er sich doch in der steten Hin- und Herbewegung einer *cohérence fautive* selbst zu generieren: Der illusionsexterne Autor überträgt seine Souveränität demonstrativ<sup>45</sup> an unzuverlässige, da psychisch auffällige Figuren. Diese

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 22.

<sup>43</sup> Ebd., S. 19.

<sup>44</sup> *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, S. 48, *passim*.

<sup>45</sup> So beispielsweise in *Provincetown Playhouse* (S. 24): „La pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38.“

erschaffen – erzählend, berichtend, komponierend, inszenierend, spielend oder malend – eine Fiktion und versetzen sie in ein wie auch immer geartetes Spannungsverhältnis zu einem inner- oder außerfiktional bemühten Realitätsbegriff. Chaquettes Texte, so scheint es vielfach, werden nicht geschrieben, sondern sie schreiben sich in ihrer Struktur *en abyme* von allein: Sie stoßen den Prozess ihrer Genese innerfiktional an und durchlaufen ihn auf vielfältige Weise. Exemplarisch eingeführt: Der Autor Chaquette lässt sein Theaterstück *Scènes d'enfants* entstehen, indem er eine fiktive Erzählerfigur, Mark, erschafft, die er ein – mit *Scènes d'enfants* betiteltes – Theaterstück über den Wahnsinn und den schließlichen Freitod seiner Frau Vanessa schreiben lässt. Dieses innere Theaterstück *Scènes d'enfants* entsteht seinerseits aus einem noch tiefer liegenden *Scènes d'enfants*, nämlich aus Vanessas Klavierspiel: Robert Schumanns Zyklus *Kinderszenen*. Im Gefüge der Chaquetteschen Texte verkehren sich die Hierarchien: Das innen Konstruierte scheint seinerseits das Konstruierende zu konstruieren, oder anders: das Fragment *en abyme* ist paradoxerweise nicht lediglich spiegelnder Bestandteil des Gesamtwerkes, sondern sein Generator. Mit Martina North aus *Le passage de l'Indiana* verbildlicht: Die Henne, die das Ei ausbrütet, entschlüpft dem eigenen Ei: „Cela dit, nulle surprise à l'effet que je sois celle qui ponde, et qui sorte en même temps de son œuf.“<sup>46</sup>

In *Fêtes d'automne* ist es Joa, die an der Grenze zur *folie*, oder über sie hinaus, im Schreiben ihres Tagebuches das Geschehen, darunter den eigenen Tod sowie jenen ihrer Mutter, erschreibt. Dies ist im abermaligen Rückzug des außerfiktionalen Autors von Beginn an im Stück angelegt:

[...] les objets et les personnages créés par Joa. C'est le lieu de l'imaginaire, donc, et c'est de là que viennent les cauchemars de Memnon, le Roi Septant, le crucifix, l'arbre d'automne et le coucher de soleil de Simon. C'est aussi vers ce sommet que se dirige Joa, car c'est là que seront célébrées les Fêtes d'Automne.<sup>47</sup>

Aus einer anderen Perspektive erscheint das Geschehen als einziger Wahntraum der Mutter Memnon. Ähnliches – dort im Titel geführt – gilt für *Rêve d'une nuit d'hôpital*, das den großen quebecer Poeten Émile Nelligan (1879-1941) fiktionalisiert und das

<sup>46</sup> *Le passage de l'Indiana*, S. 74.

<sup>47</sup> *Fêtes d'automne*, S. 3 (im *Décor*).

Geschehen als dessen Fieber-/Wahntraum erfahrbar macht:<sup>48</sup> „Le poète a des visions!“;<sup>49</sup> Visionen, die aus seinem Zimmer, „qui s'éclaire comme un théâtre“, heraustreten, um den träumenden Künstler sowie seine erträumten Figuren in einem zeitentrückten, da zwischen zwei Glockenschlägen sich spannenden, „abîme du Rêve“ versinken zu lassen.<sup>50</sup> Dieser „abîme“ tut sich ursprünglich in einem Gedicht des realen Nelligan auf: in *Le Vaisseau d'or. Le Vaisseau d'or* verhandelt in der Metaphorik eines Schiffsuntergangs („Aux profondeurs du Gouffre“) das eigene Versinken in den Wahnsinn – Nelligan wird bis zu seinem Tod, über 40 Jahre später, in psychiatrischen Anstalten zubringen – und schließt mit einem Vers, der sich neben anderen Gedichtfragmenten Nelligans in Charettes *Rêve d'une nuit d'hôpital* wiederfindet: „Hélas! Il a sombré dans l'abîme du Rêve!“<sup>51</sup> Ein „abîme“ *en abyme*. Mit seiner eigenen Lyrik konfrontiert weicht der fiktive Nelligan in einen wieder anderen Abgrund aus – Rimbauds Hölle – indem er sich in Zitaten aus *Une saison en enfer* verschließt.<sup>52</sup> Auch *Je vous écris du Caire* setzt die mehrschichtige Abgründigkeit eines zugleich fiktiven und realen Künstlers sowie dessen Werkes in Szene: Giuseppe Verdi komponiert und inszeniert *Don Carlo*. Neben dieser Oper, die Verdi in spiegelnder Wechselwirkung mit dem Verhältnis zu seiner Geliebten Teresa Stolz entstehen lässt, sind als Geschriebenes Verdis Briefe an Stolz von entscheidender Bedeutung: Die Existenz dieser Briefe, die gekennzeichnet mit der titelgebenden Formel „Je vous écris du Caire“ im Zusammenspiel mit der nach und nach entstehenden Oper *Don Carlo* das Gesamtstück *Je vous écris du Caire* hervorzubringen scheint, belegen Verdis physischen und psychischen Zerfall in eine Vielzahl von Doppelgängern oder Abspaltungen. Dieser Zerfall geht mit einer Reihe von Unstimmigkeiten einher, die die auf Klärung drängenden Figuren in den Tod führen. Dieser Tod, den der außerfiktionale Rezipient als Scheitern der Suche nach Wahrhaftigkeit in einer Sphäre omnipräsenten Scheins, aber zumindest *darin*, in seinem Scheitern, als wahrhaft und greifbar zu verstehen glaubt, wird vom innerfiktionalen Rezipienten wiederum als Bühnenfiktion deklariert.

<sup>48</sup> In der *Introduction* zu *Rêve d'une nuit d'hôpital* (S. 21) umschreibt Charette sein Vorhaben wie folgt: „En douze tableaux, j'ai voulu cerner quelque chose qui soit près du rêve, avec tout ce qu'il comporte de logique, et aussi ce frisson qui l'accompagne, instantané, à la fois subtil et douloureux.“

<sup>49</sup> *Rêve d'une nuit d'hôpital*, S. 31.

<sup>50</sup> Ebd., S. 31 u. S. 72f.

<sup>51</sup> NELLIGAN, *Poésies complètes*, S. 226, V. 8 u. 14.

<sup>52</sup> Die intertextuelle Komponente ist in allen Werken Charettes von Belang und kann in dieser Überblicksdarstellung nur angedeutet werden. Sie wäre umfassender Gegenstand einer eigenen Studie.



Der letztmögliche Versuch einer Entwirrung von Fiktion und Realität läuft ins Leere. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* setzt dort ein, wo *Je vous écris du Caire* aufhört: Ein Tod drängt auf Klärung. Der Tod, jener des Geologen Toni van Saikin als Endpunkt einer mehrmonatigen Exkursion, steht am Ende noch verworrener da als am Anfang: Wie die geologische *excursio*, das ‚Vorschreiten‘, so scheitert auch Schritt für Schritt die retrospektive Aufarbeitung dieser Forschungsreise durch eine Untersuchungskommission; nicht zuletzt weil sich beide Vorstöße zur Erlangung objektiver und ertragreicher Wahrheiten auf Dokumente voller Fehler, Lügen und Unstimmigkeiten gründen: „erreurs graves“, „mensonge“ und „contradictions“ nicht nur in Konzeption und Planung der wissenschaftlichen Expedition,<sup>53</sup> sondern darüber hinaus in den „rapports“ der involvierten Geologen,<sup>54</sup> außerdem in der Durchführung beider Projekte. Sie stehen im Zeichen eines Urdokuments, nämlich jenen im Titel des Gesamtstücks geführten Abschiedsbrief des Toten: *Fragments d'une lettre d'adieu*. Ungeachtet des Zerfalls seiner technischen Gerätschaften hatte sich der zunehmend als unzurechnungsfähig wahrgenommene Exkursionsleiter Toni van Saikin dem Schreiben hingegeben, seinen Text über Monate so lange redigiert, gelöscht, redigiert usf. bis ein Textstück(werk) entstanden war, das, „comme un livre“,<sup>55</sup> inner- wie außerfiktional unendlichen Spielraum für Sinnstiftung eröffnet; obwohl – oder gerade weil – es defekt ist, fast vollständig von Wasserspuren unlesbar gemacht. In seiner Defizität spannt dieser Text *en abyme* einen Rahmen:

Quand vous lirez ces lignes, dans cet endroit perdu du monde...  
 Quand vous lirez ces lignes, sur ce rivage loin de tous les repères... sur le bord  
 de ce fleuve...  
 Quand vous aurez parcouru ces lignes...<sup>56</sup>

Dieser Rahmen wird auf der nächsthöheren Illusionsebene, jener der Untersuchungskommission, rezipiert und durch andere Texte gefüllt: die „rapports“, die ihrerseits in den – fehlerhaften – Gesamtbericht des Präsidenten münden. Jeder der illusionsinternen Texte weist ein Höchstmaß an Subjektivität auf, nicht einmal dem

---

<sup>53</sup> *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, S. 78f. u. S. 46.

<sup>54</sup> Ebd., S. 46: „J'ai noté des contradictions. [...]. Il y a des contradictions à l'intérieurs des mêmes rapports.“ Außerdem ebd., S. 78: „Mais plusieurs détails ne concordent pas dans vos rapports. Messieurs, j'ai des doutes. Vous ne dites pas la vérité. Vous niez les preuves.“

<sup>55</sup> Ebd., S. 104.

<sup>56</sup> Ebd., S. 15, *passim*.

Arztbericht kann eine Spur von Neutralität abgerungen werden.<sup>57</sup> „J’écris pour inventer quelque chose“ soll van Saikin gesagt haben.<sup>58</sup> Was diese Figur *en abyme*, durch das Zusammenspiel von Schreiben und Sterben, erfindet und anstößt, scheint weniger der eigene Text, als vielmehr das Gesamtstück zu sein: Chaquettes *Fragments d’une lettre d’adieu lus par des géologues*, selbst ein perforiertes Fragment. In *La société de Métis* wird der Prozess der textuellen Selbstgenese in Form von Malerei besonders anschaulich verhandelt: Das Theaterstück *La société de Métis* entsteht, indem die vier von Hector Joyeux geschaffenen Porträts der (dekadenten, um Zoé Pé zentrierten) *société de Métis* zum Leben erwachen, den Prozess ihres Gemalt-Werdens erneut durchlaufen und schließlich ihren Maler erschießen, um in den Besitz ihrer gemalten Abbilder zu kommen – *La société de Métis* als eigenständig und der Zeit entrückt. Die Ermordung des Schöpfers durch seine eigenen Geschöpfe illustriert den ‚Tod des Autors‘, der in allen Werken ganz unterschiedlich anklingt, mit besonderem Nachdruck. Es scheint, als würden sich Chaquettes Figuren der genannten Stücke unmittelbar nach ihrer Geburt vom Vater befreien, um sich ihre Welt (schreibend) selbst zu erschaffen. Gleichzeitig wird deutlich, dass sich in Chaquettes Werk Realität und fiktive Selbstgenese, außerliterarische Referenzpunkte und reine Literatur, nicht einfach voneinander trennen lassen, sondern komplex ineinander verwoben sind. Dies kommt in zahlreichen fikionalisierten Wirklichkeitsbezügen (beispielsweise auf Verdi, Nelligan oder das Provincetown Playhouse in Provincetown/Massachusetts) zum Ausdruck.

Das Chaquettesche Universum offenbart anstelle eines oder einiger Kerne ein Ineinanderverwobensein vieler Schichten. Dies betrifft das Übermittelte ebenso wie den Übermittler selbst: In *Je vous écris du Caire* wird die innere Schichtung besonders augenscheinlich nach außen gestülpt: Verdi ist nicht einer, sondern viele. Er zerfällt in eine Armee aus Verdis, der der auf seine Singularität bestehende einzelne Verdi in einem ständigen Hin und Her aus Jagd und Flucht ausgeliefert ist:

VERDI, *accablé*. Un million de Verdi. Quand ils surviennent, c’est la chasse: je les poursuis, ils conservent leur avance. Mais ils font volte-face, je dois les affronter. Et je me surprends à les fuir, moi, qui ne suis pas aussi nombreux qu’eux.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Er ist nicht von einem unabhängigen Arzt, sondern von Tonis Frau Clara angefertigt worden.

<sup>58</sup> *Fragments d’une lettre d’adieu lus par des géologues*, S. 35.

<sup>59</sup> *Je vous écris du Caire*, S. 57.

Teresa Stolz, die nur einen, *den* Verdi für sich reklamiert, geht an der Nicht-Greifbarkeit ihres Geliebten zugrunde. Verdi, dies erkennend, fragt:

VERDI. Maintenant, tu [Teresa] veux arracher la barbe et les cheveux de Verdi? Tu veux décoller le masque, tirer mon visage et voir le Verdi qui se cache en dessous?<sup>60</sup>

Doch der „Verdi qui se cache en dessous“ ist inexistent. „En dessous“ ist nichts: Verdi gleicht der Gyntschen Zwiebel, die aus lauter Hautschichten ohne ein festes Inneres besteht.<sup>61</sup>

So auch Chaquettes Werk. Es strebt weder einer Lösung noch einem Zielpunkt entgegen, sondern verweilt in einer steten Prozesshaftigkeit. Über das Ende seines *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* sagt der Autor: „[...] elle s'achève par un monologue sur la question de l'âme, qui ne propose aucune solution à l'intrigue d'abord annoncée.“<sup>62</sup> Auch in seinen anderen Werken verzichtet Chaquette darauf, etwas Statisches wie eine Lösung des Handlungsknotens festzusetzen. „Il ne supporte pas les aboutissements. Il n'est tranquille que dans le recommencement perpétuel“,<sup>63</sup> heißt es über das kannibalische Kellerkind in *Le Petit Köchel*. In ihrer sich selbst generierenden Zyklizität wuchern sich Chaquettes Texte scheinbar eigenständig ins Nichtabschließbare aus. Das dazugehörige Triebwerk skizziert der Autor in folgendem Interviewausschnitt:

Quand on dit une chose, on pense aussi au contraire de la chose; le plaisir est de confronter la chose, son contraire, et de trouver tout à coup comment un troisième élément va trouver une place dans ce que l'on a à dire.<sup>64</sup>

Eine Sache, ihr Gegenteil, deren Konfrontation: Daraus erwächst ein drittes Element. Die Teile, wenn auch *Disparata*, gehören ineinander, beanspruchen ihren Platz in einem gemeinsamen Ganzen. Darin wuchern sie weiter, *ad infinitum*, kann doch auch für das dritte Element wieder ein Gegenteil gedacht werden und für das vierte auch. Erinnerung sei an die eingangs zitierten Worte Chaquettes über sein *Stabat Mater I*: „voilà pourquoi ils

<sup>60</sup> Ebd., S. 47.

<sup>61</sup> Ibsens Peer Gynt vergleicht sich, sein Leben bilanzierend, mit einer Zwiebel. Beim Häuten einer solchen ruft er aus: Das hört ja nicht auf! Immer Schicht noch um Schicht!/Kommt denn der Kern nun nicht endlich ans Licht?/Zerpflückt die ganze Zwiebel./Bis zum innersten Innern, – da schau' mir einer! –/Bloß Häute, – nur immer kleiner und kleiner. –/Die Natur ist witzig!/Wirft den Rest fort. (IBSEN, *Dramen*, S. 365).

<sup>62</sup> RIENDEAU, „Entretien“, S. 442.

<sup>63</sup> *Le Petit Köchel*, S. 39.

<sup>64</sup> RIENDEAU, „Entretien“, S. 447.

sont chiffrés, ils peuvent s'arrêter comme ils peuvent continuer“.<sup>65</sup> Die derart lebendige, zyklische und selbstreflexive Bewegung wurde im Rahmen dieser Überblicksdarstellung begrifflich als *cohérence fautive* gefasst. Das Werk Normand Chaurettes hinterlässt eine Vielzahl von Fragen, Widersprüchen und Unsicherheiten. „[...] we may have wished that Chaurrette provide us [sic] with some answers to our questions“, vermerkt Schulman mit Blick auf *Fêtes d'automne*.<sup>66</sup> Chaurettes Texte scheinen Forderungen dieser Art mit Vergnügen aufzugreifen, ganz unterschiedlich durchzuspielen und sie damit durch ein labyrinthisches Tunnelsystem zu unterhöhlen. „À force d'aller plus loin, on s'y perd à la fin“,<sup>67</sup> heißt es in *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*. Anstelle greifbarer Antworten entfalten sich *Réponses de Normand*.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- CHAURETTE, NORMAND: *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal: Leméac 1980.  
 — *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal: Leméac 1981.  
 — *Fêtes d'automne*, Montréal: Leméac 1982.  
 — *La société de Métis*, Montréal: Leméac 1983.  
 — *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal: Leméac 1986.  
 — *Scènes d'enfants*, Montréal: Leméac 1988.  
 — *Les reines*, Montréal/Arles: Leméac/Actes Sud-Papiers 1991.  
 — *Je vous écris du Caire*, Montréal: Leméac 1996.  
 — *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles: Leméac/Actes Sud-Papiers 1996.  
 — *Stabat Mater I*, in: *Brèves d'ailleurs*, Arles: Actes Sud-Papiers 1997, S. 21-32.  
 — *Petit Navire*, Montréal/Arles: Leméac/Actes Sud-Papiers 1999.  
 — *Stabat mater II*, Montréal/Arles: Leméac/Actes Sud-Papiers 1999.  
 — *Le Petit Köchel*, Montréal/Arles: Leméac/Actes Sud-Papiers 1999.
- IBSEN, HENRIK: *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Bd. 4: *Peer Gynt*, übers. von Christian Morgenstern, hg. von GEORG BRANDES/JULIUS ELIAS/PAUL SCHLENTHER, Berlin: S. Fischer 1901.
- NELLIGAN, ÉMILE: *Poésies complètes. 1896-1941*, hg. v. RÉJEAN ROBIDOUX/PAUL WYCZYNSKI, Beauceville: Bibliothèque Québécoise 1992.

<sup>65</sup> Ebd., S. 442.

<sup>66</sup> SCHULMAN, „Fêtes d'automne“, S. 786.

<sup>67</sup> *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, S. 70.

## Sekundärliteratur

- BAIER, LOTHAR/FILION, PIERRE: *Anders schreibendes Amerika. Eine Anthologie der Literatur aus Québec 1945-2000*, Heidelberg: Das Wunderhorn 2000.
- Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, hg. v. RÉGINALD HAMEL/JOHN HARE/PAUL WYCZYNSKI, Paris u.a.: Fides 1990.
- Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*  
Bd. 6: 1976-1980, hg. v. GILLES DORION, Montréal: Fides 1994.  
Bd. 7: 1981-1985, hg. v. AURÉLIEN BOIVIN, Montréal: Fides 2003.
- DION, ROBERT: *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec: Nuit blanche 1997.
- DUPONT, CAROLINE: „Interprétation et quête de la vérité par la fiction: Scènes d'enfants de Normand Chaurette“, in: *Voix et Images* 27.3 81 (2002), S. 540-557.
- GODIN, JEAN-CLEO/MAILHOT, LAURENT: *Théâtre québécois*, 2 Bde., Montréal: Bibliothèque québécoise 1988.
- GODIN, JEAN CLEO: „Deux dramaturges de l'avenir?“, in: *Études littéraires* 18.3 (1985), S. 113-122.
- „Chaurette Playhouse“, in: JEAN CLEO GODIN/DOMINIQUE LAFON: *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt. Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*, Montréal: Leméac 1999, S. 103-146.
- Encyclopedia of literature in Canada*, hg. v. WILLIAM H. NEW, Toronto u.a.: University of Toronto Press 2002.
- GREIF, HANS JÜRGEN/OUELLET, FRANÇOIS: *Literatur in Québec. Eine Anthologie 1960-2000. Littérature québécoise. Une anthologie 1960-2000*, im Auftrag des CIFRAQS der TU Dresden, hg. von INGO KOLBOOM, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2000.
- HAMEL, RÉGINALD (Hg.): *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal: Guérin 1997.
- KLAUS, PETER: „Die Literatur Québécois seit der Révolution tranquille“, in: INGO KOLBOOM/THOMAS KOTSCHI/EDWARD REICHEL: *Handbuch Französisch. Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 799-809.
- LAFON, DOMINIQUE (Hg.): *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal: Fides 2001.
- LÉVESQUE, ROBERT: „Normand Chaurette, dramaturge“, in: *Le Devoir*, 20.03.1982, S. 17 f.
- MAILHOT, LAURENT: *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal: Typo 1997.
- The Oxford companion to Canadian literature*, hg. v. EUGENE BENSON/WILLIAM TOYE, Toronto/Oxford u.a.: Oxford University Press 1997.
- PLOCHER, Hanspeter: „Die Entwicklung der französischsprachigen Literaturen in Nordamerika“, in: INGO KOLBOOM/THOMAS KOTSCHI/EDWARD REICHEL (Hg.): *Handbuch Französisch, Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 792-799.
- RIENDEAU, PASCAL/LESAGE, MARIE-CHRISTINE: „De Nelligan à Martina North: une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette“, in: *Voix et Images* 25.3 75 (2000), S. 423-430.

- RIENDEAU, PASCAL: *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec: Nuit Blanche [u.a.] 1997.
- „L'écriture comme exploration: propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette“, in: *Voix et Images*, 25.3 (75) 2000, S. 436-448.
- SARRASIN, NICOLAS: „Bibliographie de Normand Chaurette“, in: *Voix et Images* 25.3 75 (2000), S. 510-522.
- SCHULMAN, SAMUEL R.: „Fêtes d'automne by Normand Chaurette“, in: *The French Review* 65.5 (1983), S. 785-786.
- TERRIEN, EVE IRÈNE: *De l'autopsie à l'utopie. Le rituel dans le théâtre expérimental québécois chez le collectif Momentum, Normand Chaurette et Denis Marleau*, Saarbrücken: VDM 2009.
- WEINMANN, HEINZ/CHAMBERLAND, ROGER: *Littérature québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthode*, Ville LaSalle: Hurtubise 1996.