

Salvador Espriu und *Primera història d'Esther: improvisació per a titelles**

1 Einleitung

Salvador Espriu ist einer der wichtigsten Autoren in der Wiederbelebung des katalanischen Theaters der Nachkriegszeit. Im Klima der politischen und sprachlichen Unterdrückung und des Exils schrieb Espriu *Primera història d'Esther*¹ in einer Sprache, die zum Sprachtod verurteilt schien. Er schuf damit eines der bedeutendsten Sprachmonumente der modernen katalanischen Literaturgeschichte sowie eine großartige Synthese des biblischen Esther-Mythos und der Geschichte Kataloniens in Franco-Spanien. Obwohl sich sein dramatisches Schaffen² im wesentlichen auf *Antígona* und seine *Improvisació per a titelles* beschränkt, sollte gerade dieses Stück der Lyrik und den Erzählungen Esprius in den sechziger Jahren zum Durchbruch verhelfen.

Der vorliegende Beitrag will versuchen, kulturelle und sprachliche Aspekte des Werks hervorzuheben, mit Esprius Bestreben um Universalismus in Bezug zu setzen und damit den Absichten des Autors näher zu kommen.

2 Kulturelle Aspekte

Primera història d'Esther entstand zwischen Mai 1947 und Februar 1948 in einer Zeit größter Bedrohung der katalanischen Sprache und Kultur und unter dem Einfluß des Spanischen Bürgerkriegs. Espriu verband darin die Geschichte Esthers aus dem Alten Testament mit der Situation Kataloniens

* Im Rahmen des XII Colloqui Germano-Català in Frankfurt am Main (September 1994) gehaltener Vortrag.

¹ Zu Espriu siehe Fuster 1967: 103-105; Fuster 1971: 347-353; Fàbregas 1969: 295-297; Fàbregas 1978: 307-309; Salvat 1966: I, 266-273; Miralles 1987: 389-446.

² Espriu verstand sich selbst nie wirklich als Dramatiker. Vgl. dazu Porcel 1966: 31. Sein dramatisches Schaffen umfaßt *Fedra* (Übersetzung und Bearbeitung der *Fedra* von Llorenç Villalonga [Barcelona: Ed. Raixa, 1955]), *Antígona* (Barcelona: Ed. Raixa, 1955), *Primera història d'Esther* (Barcelona: Ed. Aymà, 1948) und *Una altra Fedra, si us plau* (Barcelona: Edicions 62, 1978). Auf Anregung Ricard Salvats entstanden auf Basis der Lyrik und Erzählungen Esprius die Textmontagen *La pell de brau* (1960), *La gent de Sinera* (1963) und *Ronda de mort a Sinera* (1965; Madrid: Ed. Alianza, 1974).

nach 1939, darüber hinaus auch verschiedene Epochen, Kulturräume und Sprachebenen.

Aus der Perspektive des inneren Exils hat Espriu in verschlüsselter Sprache ein eigenes Universum, eine eigene Geographie und Prototypen der Menschen Spaniens und Kataloniens gezeichnet. Er entwickelt zur Gänze seinen persönlichen Mythos von Sinera, das umgekehrt gelesen Arenys ergibt, jenes Arenys de Mar der Kindheit und Jugend Esprius, das in seinem Gesamtwerk immer wieder Sinnbild für Katalonien wird. Wie in seinem lyrischen Schaffen identifiziert Espriu das Schicksal des katalanischen Volkes auch in *Primera història d'Esther* mit dem des jüdischen Volkes, seiner Verfolgung und der Diaspora.

Esriu bedient sich des doppelten Effekts des «Theaters im Theater» und läßt die Handlung auf zwei Ebenen ablaufen: An einem Sommerabend werden die Bewohner Sineras vom Geschichtenerzähler Altíssim aufgefordert, das Theater zu besuchen. Dort spielen Marionetten dem Publikum den Kampf zwischen Juden und Persern in Susa, der Stadt des legendären Esther-Mythos, vor. Sie stellen Esthers Geschichte dar, ihre erste Geschichte, in der sie wie Scherezade aus *Die Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* Leben rettet: das Gastmahl des Perserkönigs Assuerus, die Flucht seiner Gattin Vasthi, seine Hochzeit mit Esther, die Konspiration der Eunuchen, das Dekret gegen die Juden und die Fürbitte Esthers, ihre Ohnmacht, ihre Strategie gegen Aman und der vorübergehende Triumph Israels. Die Jüdin Esther ist Assuerus überlegen und nützt ihn mit Hilfe ihres Adoptivvaters Mardoqueu geschickt für ihr politisches Machtspiel. Es gelingt ihr, ihr Volk vor der Vernichtung zu retten. Aber das Leben für die einen bedeutet Tod für die anderen. *Primera història d'Esther* wird zu einer Satire von der Unterdrückung eines Volkes, von Tyrannei, Willkür und politischer Macht, welche die Unterdrückten nicht anders nutzen als die Unterdrücker.

Als verbindendes Element zwischen den beiden Ebenen Susa und Sinera wirkt der Altíssim, der blinde Bettler und Geschichtenerzähler von Sinera, der die Handlung kommentiert, mit seinen Erinnerungen und Empfindungen ausschmückt und von der stummen Prostituierten Neua begleitet wird. Seine Blindheit läßt ihn zum einzigen Sehenden werden. Auch Secundina, Dienerin im Palast der Perser, vermittelt zwischen Susa und Sinera und verkörpert wie keine andere Person die Stimme des Volkes.

Die Mehrschichtigkeit von *Primera història d'Esther* beschränkt sich nicht nur auf die Handlung an zwei Orten. Vereinfacht und schematisch dargestellt ergibt sich folgende Struktur:

	1. Ebene	2. Ebene
	Theater	Theater im Theater
	Gegenwart	Vergangenheit
	Sinera	Susa
	Sinera-Mythos	Esther-Mythos
Publikum =>	Zuschauer	Betrachtete
	Personen	Marionetten
	Katalanen	Perser und Juden
	katalanische Kultur	abendländ. Kultur

Das Theaterpublikum sieht sich selbst auf der ersten Ebene in den Bewohnern von Sinera als Publikum und Akteure, die aufgefordert sind, zu den Geschehnissen in Susa Stellung zu nehmen. Es wird direkt und indirekt in die Handlung involviert, hat aber gleichzeitig das Privileg, außenstehend zu sein und ein distanzierendes Urteil abgeben zu können.

Auf der zweiten Ebene wird die Komplexität des Stücks noch dichter. Die Welten von Susa und Sinera, Symbole für verschiedene Zeiten, Kulturen und Ethnien, verschmelzen ineinander. Die beiden Ebenen vermengen sich, ohne jedoch ihre Eigenständigkeit zu verlieren: Der Perserkönig trinkt Wein aus Sinera.³ Vasthi, die erste Gemahlin des Perserkönigs, flüchtet von Susa nach Sinera.⁴ Als Susa eine neue Gattin für seinen König sucht, fordert der Altísim die Mädchen von Sinera auf, die Gelegenheit, an der Seite eines Herrschers über viele Völker zu stehen, nicht verstreichen zu lassen.⁵ Als Lebensraum der Perser und Juden steht Susa stellvertretend für die Vernetztheit der Völker, Rassen und Religionen. Perser und Juden verkörpern Spanier und Katalanen, Beherrscher und Beherrschte, die Geschichte Spaniens, die allgemeingültig und übertragbar ist.

In den Bibel-Mythos fließen für Katalonien typische folkloristische Details und mündliche Überlieferungen aus der Geschichte von Arenys de Mar ein. Orte und Erinnerungen aus der Kindheit und Jugend des Autors in Arenys, aber auch Figuren, die er selbst oder aus Erzählungen kannte und die in seinem Gesamtwerk immer wieder auftreten, werden erwähnt, ohne mit ihrer literarischen Präsenz auf ihre reale Existenz mehr Rücksicht zu nehmen, als die Fiktion erlaubt.⁶ der verrückte Bettler Trictrac,⁷ die Alkoholikerin

³ Espriu 1975: 19.

⁴ Espriu 1975: 22.

⁵ Espriu 1975: 23.

⁶ Vgl. dazu: Espriu / Noguera / Pons 1983.

⁷ Espriu 1975: 53.

Esperanceta Trinquis,⁸ die geistesgestörte Escombreta,⁹ der Schneider Iehudi dels Anchisi,¹⁰ die Friseur Calau Pòrtules und Fèlix Parrissa,¹¹ der Lumpensammler Quella,¹² die Coixa Fita¹³ und Familienmitglieder wie Esprius Tante Maria Castelló, deren Gemälde vom Esther-Mythos den Autor zu diesem Motiv inspirierten. Auch die unmittelbare Umgebung des Küstendorfs wie die Arenys begrenzenden Berge El Mal Temps,¹⁴ Mont-Alt,¹⁵ El Tussol¹⁶ und Turó d'Escaraver,¹⁷ und konkrete Orte wie «el jardí dels cinc arbres»,¹⁸ Can Nineta,¹⁹ die Sala Mercè,²⁰ das Hostal Mont Calvari²¹ oder das für Hexenkulte berüchtigte Vallgorguina²² werden eingebunden. Nicht nur Figuren und Geographie finden in Esprius Werk ihren Platz, auch Volkskunde, Traditionen und einfache Elemente aus dem Alltagsleben sind unauffällig in die Handlung verwoben. Von den für das katalanische Kunsthandwerk typischen Spitzenklöpplerinnen,²³ von Weinlesern²⁴ und Schiffsbauern,²⁵ vom Dorfheiligen Sant Roc,²⁶ von typischen Speisen, Pflanzen und Tieren ist die Rede.

Mit *Primera història d'Esther* hat Espriu ein literarisches Theater geschaffen, das Mythen aufgreift, um sie auf den historischen Kontext Kataloniens zu übertragen. Ohne den Rekurs auf die griechische und jüdische Kultur ist sein Gesamtwerk wie auch die dramatische Bearbeitung des Esther-Motivs nicht verständlich, weil der Autor seine persönliche Kindheitswelt — den Sinera-Mythos und seine mittlerweile legendären Figuren — mit diesem

⁸ Espriu 1975: 53.

⁹ Espriu 1975: 53.

¹⁰ Espriu 1975: 30.

¹¹ Espriu 1975: 28.

¹² Espriu 1975: 43-48.

¹³ Espriu 1975: 23.

¹⁴ Espriu 1975: 52.

¹⁵ Espriu 1975: 52.

¹⁶ Espriu 1975: 23.

¹⁷ Espriu 1975: 23.

¹⁸ Espriu 1975: 15.

¹⁹ Espriu 1975: 19.

²⁰ Espriu 1975: 15.

²¹ Espriu 1975: 20.

²² Espriu 1975: 23.

²³ Espriu 1975: 42.

²⁴ Espriu 1975: 53-54.

²⁵ Espriu 1975: 53.

²⁶ Espriu 1975: 53-54.

Bildungsgut verknüpft. Die Tragweite seines Denkens und dichterischen Schaffens kann daher nur dann angemessen beurteilt werden, wenn man diese fremden Impulse berücksichtigt.

Indem Espriu die Bibelgeschichte Esthers allegorisch auf die Situation Spaniens und Kataloniens anwendet, bedient er sich einer fremden Problematik, um die eigene Situation darzustellen. Der Autor macht uns die historische Konfliktlage seiner Heimat durch ihre Rekonstruktion über eine Alterität deutlich. Anhand der Gegenüberstellung der Orte, der Konfrontation der Völker und ihrer Geschichten spiegelt Espriu mit Hilfe einer Überlieferung hebräischen Ursprungs das Fremde direkt in die katalanische Situation. Daß er gerade ein zum allgemeinen Bildungsgut zu rechnendes, biblisches Thema bearbeitet, zeugt nur davon, wie sehr Kultur Produkt wechselseitiger Beziehungen und komplexer Interaktion ist. Übertragen gesehen zielt Espriu darauf ab, das Fremde wie das Eigene, sei es nun Kastilisch, sei es Katalanisch, respektiv anzuerkennen und zu respektieren. In diesem Sinne spricht er vom Menschen an sich, von seinen situationsbedingten Lebensumständen und von der Notwendigkeit des menschlichen Zusammenlebens.

Die pathetischen Schlußworte, mit denen der Altíssim daran erinnert, wie notwendig Toleranz, Versöhnung und damit die Überwindung historischer Konflikte sind, fassen die Moral der Geschichte zusammen:

Atorgueu-vos sense defallences ara i en créixer, de grans i de vells, una almoina recíproca de perdó i tolerància. Eviteu el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans. Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum.²⁷

Espriu mißt der erzieherischen Wirkung seiner Botschaft und dem Versuch, den Leser und das Publikum dafür zu sensibilisieren, eine hohe Bedeutung bei. Als ethisches Lehrstück spiegelt *Primera història d'Esther* jene Problematik wider, die Bürgerkriegen innewohnt. Daß der Mensch in dieser Maschinerie zur lenkbaren Marionette wird, enthüllt seine Funktion als tragende Säule totalitärer Regime. Dem Autor hat sicherlich das in Katalonien sehr verbreitete Handpuppen- und Marionettenspiel als Quelle der Inspiration gedient, als er seinem Stück den Untertitel *Improvisació per a titelles* gab. Hier ist zu bedenken, daß der Guignol traditionellerweise Kritik an der Autorität und ihren Vertretern übt und Improvisation und Einbeziehung der Zuschauer als Stilmittel verwendet. Auch Espriu verwendet diesen Kunstgriff, der für Situationen mit chronisch fehlender Freiheit typisch ist: Will er Kritik an der Epoche und den historischen Umständen üben, so legt

er sie den Personen des Alten Testaments in den Mund. Die Marionettenmenschen Esprius sind in einer Person Mitläufer des Systems in der Handlung und Ankläger des Systems vor dem Theaterpublikum.

Espriu stellt die Kurzlebigkeit und Vergänglichkeit des Menschen, die Flüchtigkeit und Sinnlosigkeit menschlichen Daseins in den Mittelpunkt seiner Thematik. Wir finden in *Primera història d'Esther* all jene ewigen Themen humaner Existenz wie Krieg und Frieden, Leben und Tod, Haß und Liebe wieder. Mit Hilfe der durch diese Themen gegebenen Perspektiven erschließt der Autor, wie sich die historische und kulturelle Gegenwart Kataloniens innerhalb Spaniens, des übergeordneten Bezugrahmens, nach dem Bürgerkrieg darstellt. Er verwurzelt sein Werk tief im historischen, kulturellen und sprachlichen Umfeld seiner Heimat und erbaut daraus ein universelles Bild vom Menschen und seiner Existenz. Kern seines Anliegens ist die Verteidigung einer Welt, einer Sprache und einer Kultur, die zur Verteidigung humaner und damit universeller Werte reift.

Espriu steht um nichts anderen Autoren der Weltliteratur nach, verpflichtet er doch literarischen Regionalismus und Universalismus zu einem Ganzen und macht «den Anderen» zu einem privilegierten Gegenstand. Obwohl er seine Figuren in Katalonien ansiedelt, gelingt es ihm, über kulturelle Grenzen hinauszuwachsen. Er klagt die Unbeweglichkeit der spanischen und damit jeder Kultur, die zur Unterdrückerin wird, an, und strebt nach Verständigung.

Wenn Espriu die eigene Situation mit dem Rückgriff auf klassische Mythen untermauert, integriert er das Fremde in die eigene Identität und schlägt indirekt eine Brücke zwischen den Kulturen und der Dialektik von «Fremdem» und «Eigenem», ohne die Besonderheiten des Katalanischen aus dem Auge zu verlieren. Mit dem Heraustreten aus der eigenen Kultur und dem distanzierten Blick des Publikums im «Theater im Theater», der ein Blick auf das Eigene und das Fremde ist, schließt sich der Kreis und führt wieder zu ihr zurück. Angesichts der Allgemeingültigkeit menschlichen Verhaltens erkennt und anerkennt er «das Andere im Eigenen», aber auch «das Eigene im Anderen». Wenn uns die Marionetten die Lage der «Nation», eingebettet in eine universale Geschichte hebräischer Tradition, präsentieren, so versucht der Autor, damit einen Schritt in Richtung interkultureller Verständigung zu setzen, die in erster Linie zwischen den Völkern Spaniens zum Tragen kommen soll. Er unterlegt dabei die Identität und Tradition einer doppelten Überprüfung: einmal durch die Instanz der Geschichte, die historisch relativiert; andererseits durch die Instanz einer Alterität, die Fremdeinflüsse aufzeigen und dadurch absolute Gültigkeitsansprüche relativieren soll.

Damit hat der Autor auch erkannt, daß nur Offenheit gegenüber dem Fremden zum Universalismus und zu höheren Werten der Kultur und

²⁷ Espriu 1975: 53.

Literatur führt. Daß es gilt, sich über die bekannten sprachlichen, kulturellen und nationalstaatlichen Grenzen hinwegzusetzen. Nur die allen Menschen gemeinsamen Züge stellen jenen Bezugsrahmen dar, der ein Werk universell werden läßt.

Indem Espriu das gelungen ist, wird er zum untypischen Autor minoritärer Kulturen, die im allgemeinen dazu neigen, ihren Stoff aus der Überlieferung der eigenen Geschichte und der permanenten Abgrenzung gegen größere Kulturgemeinschaften zu beziehen. Trotz der geschickten Verflechtung von Regionalismus und Universalismus bleibt das Weltbild des Menschen bei Espriu tief in seinem sprachlichen, kulturellen und historischen Kontext verwurzelt. *Primera història d'Esther* beweist daher, daß auch die Dramatik sprachlicher Minderheiten höchsten Universalismus erreichen kann.

3 Sprachliche Aspekte

Sicherlich dienen die komplexe Struktur des Werkes, die zum Verständnis erforderlichen Kenntnisse der Bibel und des Sinera-Mythos wie auch die reiche Sprache dem Autor angesichts der Zensur, der während des Franquismus niemand entgehen konnte, zur Verschlüsselung von Botschaften. Ähnlich wie die Lyrik ist Theater als synthetisches Genre ein ausgezeichnetes Werkzeug, um die allgegenwärtige Macht der Zensur zu brechen.²⁸

Neben kulturellen und historischen Faktoren hat bei Espriu die Sprache ein eigenes Gewicht.²⁹ Sprache ist für Espriu in gleicher Weise Werkzeug, Material, Form und Inhalt. In *Primera història d'Esther* unterstreicht sie wirkungsvoll die verschiedenen Handlungsebenen, ist mit ihnen verwoben und stellt gewissermaßen eine eigene Ebene in der Struktur des Stückes dar.

Espriu schrieb dieses Theaterstück zu einem Zeitpunkt, als es galt, angesichts der bedrohlichen Umstände das Wesentliche der Sprache und Kultur zu retten, um nicht die eigene Identität zu verlieren. Die politischen Verhältnisse der Nachkriegszeit, das Verbot des Katalanischen und seine drohende Eliminierung als Kultursprache beschränkten nicht nur die Möglichkeiten des literarischen Schaffens, sie vereinzelt auch. Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern, die angesichts der Situation den literarischen Wortschatz eher begrenzten und damit den Weg hin zur Reduzierung der

Ausdrucksmöglichkeiten zu ebnen begannen, machte Espriu keinerlei Konzessionen. Obwohl keine Perspektiven für die katalanische Sprache gegeben zu sein schienen, bemühte sich der Autor darum, das gesamte ihm zugängliche Sprachinstrumentarium einzusetzen und gegen die drohende Sprachverarmung anzukämpfen.

Die sprachliche Qualität von *Primera història d'Esther* schreibt sich mit der impliziten Anklage der immer mangelhafteren Verwendung des Katalanischen in den historischen Moment ein. Schließlich beabsichtigt der Autor, seiner Muttersprache in einer Situation der Bedrohung ein würdiges Denkmal zu setzen:

Com que eren moments de buit aflictiu per a la nostra llengua, vaig intentar de fer una mena d'exèquies, de tribut funerari de la llengua catalana. I per a poder demostrar les enormes possibilitats que tenia la llengua en un moment que semblava que s'hauria de morir, hi vaig estar com una dona gràvida nou mesos, dia per dia, escrivint, polint i arreglant aquesta obra fins a donar-la com es coneix.³⁰

Primera història d'Esther hat eine erzählerische Struktur, die aus einem feinen Gewebe von Dialogen und Monologen in Prosa und Versformen besteht, und zeugt von einer ungeheuren Sprachgewalt und Sprachbegabung. Wie kaum ein anderer Schriftsteller beherrscht Espriu die katalanische Sprache und setzt sie auf verschiedensten Stilebenen ein. Nur im Kontext der schwierigen vierziger Jahre, als der Fortbestand der katalanischen Sprache stark bedroht schien, wird eine derartige Flut an Worten und Wortschöpfungen verständlich.

In seinem Bestreben nach Revitalisierung des Katalanischen, nach sprachlicher Kontinuität und Perfektion versucht Espriu, es zu umgehen, ein und dasselbe Wort mehrmals zu verwenden. Wenn auch syntaktisch einfach, so ist seine Sprache nicht nur semantisch, sondern auch phonetisch und lexikalisch voller Spannung, Konzentration und Genauigkeit. Für Begriffe, die mit herkömmlichen Wörtern ausgedrückt werden können, suchte er im Glauben, daß jedes Wort auf eine bestimmte Situation anwendbar sei, oft monatelang nach außergewöhnlichen Synonymen, die ihm exakt und präzise genug erschienen. Esprius Repertoire umfaßt Kultismen und in der gesprochenen Sprache wenig gebräuchliche Wörter, Archaismen, Latinismen, Hebräismen und Fremdwörter. In seinem breiten Register verschiedener Ausdrucksebenen stoßen wir aber auch auf Dialektalismen, Vulgarismen, Redewendungen und Sprichwörter sowie auf verschiedenste Interjektionen und Onomatopoeika. Kastilianismen sind in Esprius Werk jedoch nicht anzutreffen.

²⁸ Zur Zensur äußerte sich Espriu mit den Worten: «[...] jo he estat molt afortunat amb la censura, o perquè no m'han entès o perquè han pensat que el català no l'entenia ningú [...] el cas és que a mi no m'han suprimit mai cap paraula de cap obra meua. Jo sempre he escrit amb tota la llibertat.» (In: Isasi Angulo 1974: 130).

²⁹ Zum sprachlichen Aspekt siehe Molas 1967; Vallverdú 1975: 157-159 und 177-187; Badia i Margarit 1981.

³⁰ Isasi Angulo 1973: 10.

Esriu zieht alle Register der Ausdrucksmöglichkeiten des Katalanischen, indem er eine kaum gekannte Vielfalt der Lexik in die Waagschale wirft. Selbst gebildeten Muttersprachlern ist angesichts eines derart reichen Vokabulars vieles unbekannt oder nur aus dem Kontext heraus erklärlich. Jeder, der sich mit *Primera història d'Esther* auseinandersetzt, ist unweigerlich gezwungen, Wörterbücher zu verwenden. Obwohl vieles unverständlich scheint, kommt jedem Wort genau jene Bedeutung zu, die ihm im normativen Wörterbuch Pompeu Fabras zugewiesen wird. Der Einsatz einer derartigen lexikalischen Vielfalt kann nur als Aufforderung verstanden werden, sich mit der eigenen Sprache auseinanderzusetzen.

Gleichzeitig respektiert der Autor die Sprache des Volkes, indem er volkstümliche Ausdrücke als Stilmittel einsetzt. Er verbindet in seiner Sprachkompetenz verschiedene soziale Sprachvarietäten und läßt Personen auch zwischen den Sprachvarietäten wechseln. Damit gelingt ihm eine reiche Mischung aus lebendigen populären Elementen und Erudition höchsten Grades. Durch die Verwendung verschiedener sprachlicher Ebenen versucht Esriu, alle möglichen sozialen Gruppen anzusprechen und das Ideal einer sprachlichen Gemeinschaft zu schaffen. Aber Esriu nutzt nicht nur vorzüglich den Vorrat an Wörtern, sondern verfügt auch über eine hohe Meisterschaft in der Handhabung sprachlicher Regeln. Hinsichtlich des Aspekts der sprachlichen Norm hält er sich an die Standardisierung und Kodifizierung von Pompeu Fabra. Seinem Streben nach Sprachreinheit kommt besondere Bedeutung zu, wenn man bedenkt, daß die franquistischen Behörden in jenen Jahren bestrebt waren, mit dem Publikationsverbot in der standardisierten Orthographienorm den sprachlichen und damit den nationalen Autonomiegedanken zu tilgen.

In einer Epoche, die vom Verbot der katalanischen Sprache gezeichnet war, dachte der Autor freilich nicht an eine mögliche Inszenierung seines Stückes. Vielmehr ging er so weit, keine Bühnenanweisungen einzufügen, das Werk einer kleinen Leserschaft zuzudenken und möglichen Regisseuren völlig freie Hand zu lassen. Dadurch sind die beiden Handlungsebenen auf den ersten Blick schwer unterscheidbar und werden nur über die Sprache erkenntlich. Besonders der Rhythmus des Textes hebt einzelne Szenen und Schauplätze voneinander ab. Auch wenn sich sowohl die Marionettenmenschen Susas als auch die Bewohner Sineras in Prosa und Versen ausdrücken, kann dennoch nicht über die besonders markante Ausdrucksform der Marionetten hinweggesehen werden. In gleicher Weise markiert der Geschichtenerzähler Altísim Handlungsabschnitte und trennt die einzelnen Szenen. Er stellt den Kontakt zum Publikum her und löst vorübergehend den Zauber der Aufführung, indem er abrupt in die Wirklichkeit zurückführt.

Esriu sucht in seinen Versen nach Worten, die dem Rhythmus dienen. Mit Hilfe der Technik der Alliteration erreicht er nicht nur Volkstümlichkeit

im Reim, sondern auch einen hohen künstlerischen Wert. Sowohl Vokale wie Konsonanten kommen dabei zum Tragen. Man denke an den Klangkorpus durch die *-ac-*, *-ec-*, *-ic-*, *-oc-* und *-uc-*Reimendungen im Totentanz Banyetas und Amans, der Spannung herstellt und das Bild des Aufsteigens und Verfallens der menschlichen Existenz evoziert:

Banyeta:

Amb tentines d'embriac
de mistela i de conyac
la cataifa del rebrec
dirigeixo. Cap rebec,
tanmateix, al meu repic,
no replica mai, ni un xic.
I si ho fa, fort o pioc,
d'un carxot el torno al lloc
(també tusto algun maluc
amb varetas de satüc).
Sentiràs d'arreu el xac.
Atzucac, catric-catracl!³¹

Ähnlich verfährt Esriu bei der Vorstellung der Bewohner Susas und ihres Königs. Er verwendet ausschließlich Adjektive mit der Suffixendung *-ic* und spielt damit lautmalerisch auf das Geklapper der Gelenke der Marionetten, aber auch auf die Unterwürfigkeit der Untertanen und den Despotismus der Herrscher an:

Cor de titelles:

Sobirà estrambòtic:
sense accent emfàtic
ni tampoc escèptic,
entonem un càntic
d'amor patriòtic.
Que puguis, oh màstic
elàstic!, al pòrtic
del teu palau fantàstic,
seure majestàtic,
per mil anys de fàstic,
com avui, simpàtic
jorn apoteòtic.³²

³¹ Espriu 1975: 48.

³² Espriu 1975: 17-18.

Auch inhaltlich ist in *Primera història d'Esther* vom Sprechen, von der Sprache, vom Schweigen und den Worten die Rede. Esther spielt auf die für die freie Meinungsäußerung und das Katalanische ungünstige Zeit an: «El cant en aquest temps calla, car el temps és dolent.»³³ Der Altíssim spricht uns von der Unverständlichkeit der Worte einer Sprache, die zum Sterben verurteilt ist: «En la pausa rumiaríem, si més no, la pedregada de tirosos vocables que l'autor ens ha etzibat amb mandrons d'una parla moribunda, ja gairebé inintelligible per a molts de nosaltres.»³⁴

Die Chancen des Werks liegen in der Aufführung, in der Visualisierung der Handlungen und im Aussprechen der Wörter und Sätze. Gerade ein Stück wie *Primera història d'Esther* eignet sich hervorragend dazu, auch nichtsprachliche Kommunikationsmittel einzuflechten, die uns das Eigene, typisch Katalanische, aber auch das Andere vergegenwärtigen können: Symbole, Rituale, Gesang, Bühnenbild oder Kostüme zeigen das Nicht-Imitierbare und sprachlich Nicht-Kommunizierbare alltäglicher Bräuche und Sitten auf. Nach einigen gescheiterten Inszenierungsversuchen in Privatreisen wurde Esprius *Improvissació per a titelles* am 17. März 1957 im Palau de la Música Catalana unter der Regie von Jordi Sarsanedas von der Agrupació Dramàtica de Barcelona uraufgeführt. Es war jedoch weitgehend Verdienst von Ricard Salvat und der Escola d'Art Dramàtica Adrià Gual, daß der dramatische Wert der Werke und Lyrik Esprius in den sechziger Jahren für die Bühne entdeckt wurde. Wie kaum jemand erkannte Salvat nicht nur die thematische Qualität Esprius, sondern auch seine sprachlichen Vorzüge:

Nosotros pensábamos que, en un país donde no existían academias normalizadas que enseñan su lengua, el teatro, y aún el de Espriu con su perfectísima expresión, podía y debía servir como escuela lingüística, pauta de expresión.³⁵

Daß das Stück seit 1982 nicht mehr inszeniert wurde, steht im Widerspruch zu seiner hohen Qualität und Vielseitigkeit. Denn obwohl Espriu sein Werk in einer Sprache verfaßt, die er angesichts der ihr widrigen Geschichte Spaniens und Kataloniens nach 1939 als zum Tode verdammt sieht, hat er damit den Höhepunkt seines literarischen Stils erreicht. Zugleich leistet er dem Katalanischen einen ungeheuren Dienst, indem er Zeugnis davon ablegt, daß seine Muttersprache nicht nur eine «lengua vernàcula», sondern vielmehr eine Kultursprache ist, die künstlerische Höchstleistung ermöglicht.

³³ Espriu 1975: 68.

³⁴ Espriu 1975: 28.

³⁵ Salvat 1986: 37.

4 Schlußfolgerung

Espriu schmeichelt mit seinem Stück nicht nur Ohr und Sinn, sondern bricht mit Erwartungshaltungen und schafft ästhetische Originalität. Mit seiner außergewöhnlich sprachschöpferischen Kraft, einer anspruchsvollen Thematik und der strukturellen Vielschichtigkeit überbietet er Herkömmliches. Indem er ein stilisiertes Theater schafft, das groteske und lyrische Elemente vereint, bricht er mit den in Katalonien bislang gültigen Theaterauffassungen. Seine Suche nach Originalität hat ihm zu einer Ästhetik des Erhabenen verholfen, die einem durchschlagenden Erfolg letztlich wahrscheinlich auch hinderlich war.

Wie kaum ein anderes dramatisches Werk der katalanischen Literaturgeschichte präsentiert *Primera història d'Esther* kulturelle, sprachliche und historische Aspekte. Espriu besinnt sich darin auf die eigene Tradition, ist aber gleichzeitig gegenüber den Traditionen anderer Kulturen aufgeschlossen und erkennt die Notwendigkeit der Gestaltung einer gemeinsamen Gegenwart und Zukunft. Daher verteidigt er auch die Integration des katalanischen Volkes, seiner Identität, Kultur und Sprache in einen gesamtspanischen Kontext. Ausgehend vom katalanischen Kulturbereich geht er zu universalistischen Anliegen und Motiven über. Er schreitet über die Begrenzung menschlichen Daseins durch Begriffe wie Abstammung, nationaler Angehörigkeit, Sprache und Kultur hinaus und strebt in seinem Werk einen universalistischen Kulturbegriff an. Vor dem Hintergrund des erneuten Anstiegs des Nationalismus in seinen negativsten Ausprägungen erlangt *Primera història d'Esther* daher besondere Aktualität.

Der hohe Anspruch an die sprachliche Qualität hat seine Berechtigung in der Gefährdung der eigenen Identität. Mit seinem umfangreichen sprachlichen Repertoire beweist Espriu, daß seine Muttersprache eine Kultursprache ist, die sich auf allen Ebenen zugänglich, beweglich und ausdrucksstark zeigt. Er demonstriert, wie das Katalanische, von den Behörden des Franco-Regimes verboten, von den Sprechern angesichts der Umstände und seines sinkenden Prestiges vernachlässigt, Höhepunkte künstlerischer und literarischer Ausdrucksfähigkeit erreichen kann.

Indem Espriu lokale Geschichte und anhand eines Bibelmotivs allgemeine Themen verschränkt, verschmelzen Regionalismus und Universalismus ineinander. Es ist sein Verdienst, dem Theater jene universelle Dimension zu verleihen, die diesem künstlerischen Genre in minoritären Kulturen so oft fehlt. Zugleich widerlegt er damit den Glauben an die Inferiorität von Minderheitenkulturen und minoritären Sprachen. Ohne daß dem Stück im aktuellen Theatergeschehen wirklich Rechnung getragen würde, ist mit *Primera història d'Esther* ein Grundstein für ein katalanisches Nationaltheater gelegt worden.

5 Literatur

5.1 Primärliteratur

Espru, Salvador (1975): *Primera història d'Esther*, in: *Primera història d'Esther / Antigona*, Barcelona: Edicions 62 (El Cangur; 9).

5.2 Sekundärliteratur

Arbonès, Jordi (1973): «Salvador Espru», in: ders.: *Teatre català de postguerra*, Barcelona: Pòrtic (Llibres de butxaca; 75), S. 117-126.

Badia i Margarit, Antoni Maria (1981): «Salvador Espru, ordenador de mots en extensió i en profunditat», in: ders.: *Homenatge a Salvador Espru*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

Capmany, Maria Aurèlia (1972): *Salvador Espru*, Barcelona: Dopesa.

Carbonell, Jordi (1962): «*Primera història d'Esther*, de Salvador Espru (Barcelona, Teatre Romea)», in: *Serra d'Or* 12 (Dezember 1962), S. 56-57.

Cornadó i Teixidó, Maria de la Pau (1990): «La identificació entre Catalunya i Israel en l'obra de Salvador Espru», in: *Serra d'Or* 365 (Mai 1990), S. 48-50.

Cornadó i Teixidó, Maria de la Pau (1991): «El concepte de paraula en l'obra de Salvador Espru», in: *Serra d'Or* 383 (November 1991), S. 45-46.

Delors i Muns, Rosa M. (1988): «Titelles de Salom», in: *Serra d'Or* 347 (Oktober 1988), S. 30-33.

Escala, Maria (1978): *L'obra d'Espru en el teatre català contemporani*, Barcelona: Pòrtic.

Espru i Malagelada, Agustí / Noguera i Baró, Núria / Pons i Recolons, M. Assumpció de (1983): *Aproximació històrica al mite de Sinera*, Barcelona: Curial.

Fàbregas, Xavier (1969): *Teatre català d'agitació política*, Barcelona: Edicions 62 (Llibres a l'abast; 74), S. 295-297.

Fàbregas, Xavier (1978): *Història del teatre català*, Barcelona: Millà, S. 307-309.

Fàbregas, Xavier (1985): «El meravellós viatge des d'Arenys de Mar fins a Sinera», in: *Salvador Espru, encara i per sempre*, in: *Serra d'Or* 308 (Mai 1985), S. 27-29.

Ferrà-Ponç, Damià (1972): «Conversa amb: Salvador Espru», in: *Lluc* 616-617 (Juli-August 1972), S. 14-18.

Fuster, Joan (1967): *Breu història del teatre català*, Barcelona; Bogotà; Buenos Aires: Bruguera, S. 103-105.

Fuster, Joan (1982 [1971]): «Salvador Espru», in: ders.: *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial (Biblioteca de Cultura Catalana; 23), S. 347-353.

Gubern, Ramon (1965): «Entrevista con Salvador Espru», in: *Primer Acto* 60, S. 13-17.

Guerrero Martín, José (1981): «Encuentros: con Salvador Espru, sobre la vida y la muerte; una obra de fidelidad a la propia cultura», in: *Camp de l'Arpa* 88, S. 52-63.

Isasi Angulo, A. Carles (1973): «Entrevista amb Salvador Espru», in: *Canigó* 288, 14. April 1973, S. 8-11.

Isasi Angulo, A. Carles (1974): «Salvador Espru», in: ders.: *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid: Ayuso, S. 101-152.

Miralles, Carles (1987): «Salvador Espru», in: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (Hrsg.): *Història de la literatura catalana: part moderna*, Bd. 10, Barcelona: Ariel, S. 389-446.

Moix, Ramon (1966): «Acercamiento a la obra de Salvador Espru», in: *Cuadernos para el Diálogo* 31 (April 1966), S. 36-38.

Molas, Joaquim (1967 [1966]): «Pròleg», in: Espru, Salvador: *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62 (Antologia Catalana; 27), S. 5-12.

Molas, Joaquim (1973): «*Primera història d'Esther* de Salvador Espru», in: ders.: *Guia de la literatura catalana contemporània*, Barcelona: Edicions 62, S. 335-343.

Molas, Joaquim (1985): «Salvador Espru: una obra total», in: *La Vanguardia*, 19. März 1985, S. 30.

Monleón, José (1965): «Salvador Espru y el teatro catalán», in: *Primer Acto* 60 (Januar 1965), S. 9-12.

Monleón, José (1966): «Salvador Espru y la literatura española», in: *Primer Acto* 78, S. 24-26.

Porcel, Baltasar (1966): «Salvador Espru, foc i cendra», in: *Serra d'Or* 5 (Mai 1966), S. 27-35.

Salvat, Ricard (1966): «Salvador Espru», in: ders.: *El teatre contemporani*, Bd. 1, Barcelona: Edicions 62 (Llibres a l'abast; 39), S. 266-275.

Salvat, Ricard (1975): «Apèndix: notes a l'estrena de *Primera història d'Esther*», in: Espru, Salvador: *Primera història d'Esther: improvisació per a titelles*, Barcelona: Edicions 62, S. 59-64.

Salvat, Ricard (1986): «Mesa Redonda», in: *Primer Acto* 214, S. 37.

Salvador Espru (1965): in: *Primer Acto* 60 (Januar 1965), S. 3-42.

Sarsanedas, Jordi (1975): «Apèndix: notes a l'estrena de *Primera història d'Esther*», in: Espru, Salvador: *Primera història d'Esther: improvisació per a titelles*, Barcelona: Edicions 62, S. 57-59.

Teixidor, Juan (1948): «Una obra dramática de Salvador Espru», in: *Destino* 573, 31. Juli 1948, S. 16.

Vallverdú, Francesc (1975 [1968]): *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona: Edicions 62 (Llibres a l'abast; 59).