

Vicent Andrés Estellés
Hotel Paris

Aus dem valencianischen Katalanisch in deutsche Alexandriner
übersetzt und herausgegeben von Hans-Ingo Radatz

21 Bamberger Editionen

Bamberger Editionen

hg. von Enrique Rodrigues-Moura

Band 21



Vicent Andrés Estellés

Hotel Paris

Aus dem valencianischen Katalanisch in deutsche Alexandriner
übersetzt und herausgegeben von Hans-Ingo Radatz



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

L'edició i traducció d'aquesta obra ha disposat d'un ajut de l'Institut Ramon Llull. L'estudi literari, cultural, lingüístic i traductològic del que és resultat ha estat fet al si de l'Institut Superior d'Investigació o Cooperativa IVITRA [ISIC-IVITRA] (Programa per a la Constitució i Acreditació d'Instituts Superiors d'Investigació Cooperativa d'Excel·lència de la Generalitat Valenciana, Ref. ISIC/012/042), adscrit al Dept. de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant [UA], i dels projectes de recerca i institucions següents: MICINUN, Ref. PID2021-128381NB-I00; Institució Alfons el Magnànim; Observatori multilingüe de la variació lingüística-OMVALING (Programa Prometeu de la Generalitat Valenciana Prometeu per a grups de recerca d'excel·lència, Ref. PROMETEO/2023/6); IEC; Grup d'Investigació VIGROB-125 de la UA; Cent d'Estellés; Dept. de Filologia Catalana i Lingüística General de la Universitat de les Illes Balears; i Seu Universitària de la Nucia [UA].



Institut
d'Estudis
Catalans



Cent d'Estellés
1924-2024



institut
ramon llull
Llengua i cultura catalanes



institutió
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació



Universitat
de les Illes Balears

Departament
de Filologia Catalana
i Lingüística General



PID2021-128381NB-I00
«PROYECTOS DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO». PROGRAMA ESTATAL
PARA IMPULSAR LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICO-TÉCNICA Y SU TRANSFERENCIA.
PLAN ESTATAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA, TÉCNICA Y DE INNOVACIÓN 2021-2023



Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; fis.uni-bamberg.de/) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Herstellung und Druck: Prime Rate, Budapest
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press

Layout des Inhaltsverzeichnisses: Esteban Henao Ayala
Originaltitel: *L'Hotel París*, Edicions 62 (Barcelona, 1973)

Bild Seite 34: Szenen aus dem Barrio Chino in Barcelona in den 50er Jahren (aus: Giménez, Carlos: *Pepe 1*, Torroella de Montgrí: Panini Comics, 2012, S. 8)

© University of Bamberg Press, Bamberg 2024

<https://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 0934-5108 (Print)

eISSN: 2750-7904 (Online)

ISBN: 978-3-98989-014-5 (Print)

eISBN: 978-3-98989-015-2 (Online)

URN: urn:nbn:de:vbv:473-irb-970405

DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-97040>

Inhalt

Einführung	9
<i>Vicent Andrés Estellés – Leben und kulturelle Verortung eines valencianischen Intellektuellen</i>	9
<i>Kulturelle Verortung: das valencianische Mittelalter</i>	10
<i>Kulturelle Verortung: die Katalanophonie als virtuelle Heimat</i>	16
<i>Der Autor und seine Zeit</i>	18
<i>Der Künstler und Intellektuelle</i>	23
<i>L'Hotel París (1973)</i>	27
Hotel Paris	37
Hi ha l'aladre, groguenc, amb una grogor d'os	38
<i>Da ist die Pflugschar, gelblich gefärbt wie alte Knochen</i>	39
Hi ha encàrrecs, hi ha consignes, hi ha flames a trametre	42
<i>Da sind Aufrufe, Slogans, Flammen zum Weitertragen</i>	43
I hi ha la mort, Françoise	46
<i>Da ist der Tod, Françoise</i>	47
De lentes persistències	50
<i>Aus langsamem Beharren</i>	51

Mire el llit, el meu llit, metàl·lic a l'hotel	54
<i>Ich seh' das Bett, mein Bett, aus Eisen, im Hotel</i>	55
Tornaria a parlar lentament d'Hildegarde	58
<i>Gern spräche ich auch wieder verzückt von Hildegard</i>	59
La dona que ven coses	62
<i>Die Frau, die Tand verkauft</i>	63
El principi i la fi són la mateixa cosa	66
<i>Der Anfang und das Ende sind schließlich ganz dasselbe</i>	67
Vaig fent el trist catàleg	70
<i>Ich schreibe mein Register</i>	71
La mort creix i prospera, misteriosament	74
<i>Der Tod wächst und gedeiht, geheimnisvoll verborgen</i>	75
El cap-al-tard urbà, els llums a les finestres	78
<i>Die Dämmerung in der Stadt, die Lichter in den Fenstern</i>	79
Era un poble petit, humil i blanc de calç	82
<i>Es war ein kleines Dorf, bescheiden, weiß gekalkt</i>	83
Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se n'ha adonat	86
<i>Da ist der Gast, der starb und hat es nicht bemerkt</i>	87
En veure't escampada per sobre el llit, Françoise	90
<i>Wenn ich dich so betrachte, ins Bett geschmiegt, Françoise</i>	91
Potser ha mort algú en el llit on em gite	94
<i>Vielleicht ist hier in diesem Bett schon jemand gestorben</i>	95

Hi ha una electricitat, com hi ha uns requeriments	98
<i>Da ist ein Spannungsknistern, dazu Erfordernisse</i>	99
L'amant, feroç	102
<i>Der Liebhaber, entfesselt</i>	103
Veig l'hoste	106
<i>Da sehe ich jenen Gast</i>	107
Els tramvies que duen les gents amunt i avall	110
<i>Die Straßenbahnen bringen die Leute hin und her</i>	111
Penediments a penes, confessions mal fetes	114
<i>Halbherziges Bereuen, missglückte kalte Beichten</i>	115
Cobra una pensió	118
<i>Sie kriegt eine Pension</i>	119
Com hi ha el fill sense pares	122
<i>Weil dem Kind Eltern fehlen – und anderen ihr Kind</i>	123

Einführung

Vicent Andrés Estellés – Leben und kulturelle Verortung eines valencianischen Intellektuellen

Vicent Andrés Estellés wurde am 4. September 1924 als Sohn eines analphabetischen Bäckers in dem valencianischen Dorf Burjassot geboren. In Burjassot sprach man zu jener Zeit im Alltag kein Wort Spanisch, sondern ausschließlich „Valencianisch“, also ein dialektales und dialektalisiertes Katalanisch, das man nur mündlich gebrauchte. Das ist ein zentrales identitäres Element im Leben des Autors Andrés Estellés.¹ Das Dorf Burjassot liegt in der *Horta de València*, einem landwirtschaftlichen Grüngürtel unmittelbar vor den Toren der Stadt Valencia. Die beiden antagonistischen Bezugspunkte Burjassot und Valencia sollten das bipolare Universum seines Lebens werden: auf der einen Seite das dörfliche Leben, wo man einander ausschließlich beim traditionellen Spitznamen anredete und wo sich das Leben um elementare Dinge drehte, aber definitiv nicht um Literatur, Geschichte oder Politik; auf der anderen Seite – und in greifbarer geographischer Nähe zu diesem begrenzten Idyll – war da die große Stadt, in der all diese faszinierenden Dinge in unbegrenztem Umfang verhandelt wurden; allerdings um den Preis von Anonymität und Entfremdung.

Estellés' Leben war geprägt von Diktaturen und einem intoleranten spanischen Staatsnationalismus, der den Regionalspra-

¹ Nach spanischem Gebrauch setzt sich der doppelte Nachname aus *Andrés* (Nachname des Vaters) und *Estellés* (Nachname der Mutter) zusammen. Es hat sich bei unserem Autor allerdings eingebürgert, ihn allein bei seinem mütterlichen Nachnamen zu nennen, also schlicht *Estellés*.

chen klar feindlich gegenüberstand. In seiner frühesten Jugend herrschte in Spanien die Militärdiktatur Primo de Riveras (1923-1930), einer zentralistischen Autokratie, in der die „heilige“ Einheit Spaniens ein zentrales Ideologem war. Die katalanische Sprache seines Dorfs hatte hier höchstens als schriftloser Bauerndialekt eine zähneknirschend eingeräumte Existenzberechtigung.

Auf die erste Diktatur folgte 1931 die kurzlebige und glücklose Zweite Spanische Republik, die in Bezug auf die sprachliche und regionale Vielfalt Spaniens eine radikal andere Politik verfolgte: Unter der Republik erhielten zunächst Katalonien (1932) und vier Jahre später auch das Baskenland Autonomiestatute; Galicien schickte sich an, ebenfalls eine regionale Autonomie zu erklären und dasselbe war auch für das Land Valencia bereits im Gespräch. Spanien war im Begriff, sich von einer straff auf Kastilien ausgerichteten Einheitsnation zu einer föderalen und kulturell toleranteren Demokratie zu entwickeln. Doch ähnlich wie die Weimarer Republik endete diese Phase durch die Machtübernahme antidemokratischer staatsnationalistischer Kreise – im Falle Spaniens durch den Militärputsch, der zum spanischen Bürgerkrieg (von Juli 1936 bis April 1939) und, nach dessen Ende, zu den langen 36 Jahren der Franco-Diktatur (1939-1975) führen sollte.

So schlimm der Bürgerkrieg auch gewesen sein mochte, so erlebte ihn Estellés doch nur als Kind. Wirklich prägend für sein ganzes Leben und Werk sollte dagegen die Nachkriegszeit werden und ein Großteil seines frühen Werks sind von Lesern und Kritikern als eine fortlaufende Chronik der Nachkriegszeit in ihrer materiellen Not, faschistischen Brutalität und moralischen Erbärmlichkeit empfunden worden. Für eine Region wie Valencia, die auf der Verliererseite des Konflikts gekämpft hatte, waren die Erniedrigungen des Franquismus besonders ausgeprägt.

Kulturelle Verortung: das valencianische Mittelalter

Man muss dafür die historisch-kulturellen Verhältnisse in Spanien betrachten, um zu verstehen, dass die Region Valencia keineswegs so selbstverständlich dem traditionellen Spanien unter der Leitnation Kastilien zugerechnet werden kann, wie deutsche Urlauber das

oft tun mögen. Das gesamte Mittelalter war in der Hispania geprägt von dem Ringen zwischen der Expansion des Islam nach Europa, dem langen Widerstand dagegen und der schließlichen Rückeroberung durch die christlichen Reiche Iberiens: Leon, Navarra, Aragón, Asturien, Galicien, Kastilien, der Grafschaft Barcelona ... Diese große gemeinsame Anstrengung der iberischen Völker um eine christliche Rückeroberung (*reconquista*) war allerdings kein zentral koordiniertes Unterfangen, sondern bestand letztlich aus mindestens drei klar unterscheidbaren und unabhängigen Rückeroberungsbewegungen – jede verknüpft mit einem anderen Staat und seiner eigenen Sprache. Im äußersten Westen war es die galicische Reconquista, die von Norden nach Süden bis an die Algarve durchstieß und dort für immer ihre galaico-portugiesische Sprache etablierte – als „Galicisch“ im nordwestlichsten Teil, der heute zu Spanien gehört, und als „Portugiesisch“ im heutigen Portugal. Im Zentrum der iberischen Halbinsel fand, von Kastilien und León ausgehend, die eigentliche Reconquista statt, die dafür sorgte, dass die kastilische Sprache sich über das ganze heutige Spanien ausdehnte und so zum „Spanischen“ wurde. Doch daneben gab es im Osten auch noch die katalano-aragonesische „Reconquesta“, die als einzige nicht zu einem modernen Nationalstaat geführt hat und daher regelmäßig in den geschichtlichen Darstellungen vergessen wird. Diese östliche Reconquista ging vom der sogenannten „Aragonesischen Krone“ aus, einem in Personalunion regierten Konglomerat mehrerer Einzelkönigreiche und Territorien, zu denen, neben dem eigentlichen Königreich Aragonien (das man nicht mit dem Gesamtgebilde verwechseln sollte) auch das Königreich Valencia gehörte.

Die Entstehung dieses typisch mittelalterlichen Staats geht zurück auf das 12. Jahrhundert, als der größte Teil der Iberischen Halbinsel noch von muslimischen Mauren besetzt war. 1137 hatte sich im kleinen pyrenäischen Königreich Aragonien eine bedrohliche Thronvakanz ergeben, die der aragonesische Adel löste, indem die noch minderjährige Prinzessin Petronella mit dem mächtigen Grafen Raimund Berengar IV. von Barcelona verlobt wurde. Dies war der Beginn einer jahrhundertelangen katalano-aragonesischen Konföderation, die schließlich im 13. Und 14. Jahrhunderts durch

territoriale Zugewinne zur *Corona d'Aragó* wurde, der „Krone von Aragonien“. Bei dieser dynastischen Union handelte es sich zunächst um die Vereinigung zweier recht ungleicher Territorien, die unter der Personalunion eines gemeinsamen Herrschers vereint wurden. Aragonien war ein agrarisch geprägtes, bergiges Reconquista-Reich ohne Zugang zum Mittelmeer, dessen romanisches Idiom, das Aragonesische, dem Kastilischen sehr nahestand. Die Grafschaft Barcelona dagegen, die Keimzelle des späteren Kataloniens, war als transpyrenäischer Ausläufer des Frankenreichs um das Jahr 1000 de facto von diesem unabhängig geworden, pflegte aber weiterhin enge Kontakte mit dessen okzitanischsprachigem Südteil.

Die Sprache Kataloniens, das Katalanische, stand im Mittelalter dem benachbarten Okzitanischen viel näher als dem Aragonesischen und erst recht dem fernen Kastilischen. So nah, dass Katalanisch und Okzitanisch zu Beginn der schriftlichen Dokumentation noch eher den Charakter einer gemeinsamen Sprache mit zwei Dialekten hatten. Insofern war die große Zeit der okzitanischen Trobadordichtung, die neben dem deutschen Minnesang auch die volkssprachliche Dichtung vieler anderer europäischer Nationen inspirierte, immer auch eine Sache der Katalanen, die beim Dichten nicht auf Katalanisch, sondern Okzitanisch schrieben. Die Grafschaft Barcelona war im 12. Jahrhundert bereits eine wichtige Handelsmacht im Bereich des westlichen Mittelmeers und damit eine Seefahrernation. Innerhalb der frühen katalano-aragonesischen Konföderation war Aragonien als Königreich der Grafschaft Barcelona zwar formal übergeordnet, die realen Machtverhältnisse waren dagegen aber eher umgekehrt, denn die Grafschaft Barcelona war dem Königreich im 12. Jahrhundert sowohl militärisch als auch wirtschaftlich überlegen.

Die auf Raimund Berengar IV. folgenden sogenannten *comtes-reis* (Grafkönige), die der Konföderation als Könige vorstanden, stammten allesamt aus dem Haus der Grafen von Barcelona und waren damit Katalanen. Diese katalanische Dominanz spiegelte sich nicht zuletzt auch im Sprachgebrauch wider: Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts war Katalanisch, neben Latein, die normale Sprache des Hofes und der königlichen Kanzlei, während das Aragonesische ausschließlich der Kommunikation mit dem Teilkönigreich

Aragonien vorbehalten blieb. Insofern ist die moderne Bezeichnung „katalano-aragonesische Krone“ zwar ahistorisch, vermittelt aber einen realistischeren Eindruck von den tatsächlichen Verhältnissen im Mittelalter. Die Sprache dieses Reichs war (mit Ausnahme des Teilreichs Aragonien) das Katalanische und in der Dichtung die Schwestersprache Okzitanisch; Kastilisch oder gar „Spanisch“ spielte in der aragonesischen Krone des Mittelalters keine Rolle. Die katalano-aragonesische Reconquista geschah im Wesentlichen unter König Jakob I. „dem Eroberer“ (1208-1276) und umfasste die Balearen (1229-1235), aber auch das Königreich Valencia (1238), die beide als zwei neue Teilkönigreiche der Krone hinzugefügt wurden. Dadurch entstand im 13. Jahrhundert das Gebiet der Katalanophonie, wie es bis heute Bestand hat; im Wesentlichen Katalonien, Valencia und die Balearen.

In den meisten Geschichtsabrissen Spaniens erscheint „Aragonien“ nur ein einziges Mal, als es durch die Heirat der „katholischen Könige“ Ferran von Aragonien und Isabel von Kastilien in Personalunion mit Kastilien vereinigt wurde. Oft wird dies als die Entstehung Spaniens als Staat dargestellt; tatsächlich aber existierte die Krone Aragoniens von 1516 bis 1707 als unabhängige staatliche Körperschaft weiter; erst als nach dem Spanischen Erbfolgekrieg die neue französische Herrscherdynastie der Bourbonen die Macht auf der iberischen Halbinsel übernahm, wurden ihre Königreiche aufgelöst, ihre Sprache und Institutionen denen Kastiliens gleichgeschaltet und das Königreich Spanien begründet. Zum Zeitpunkt ihrer größten Ausdehnung im 15. Jahrhundert war die aragonesische Krone ein ansehnliches Mittelmeerreich, dessen Macht – ähnlich wie die der Hanse in der Ostsee – auf einem Netzwerk von Handelskontoren im gesamten westlichen Mittelmeer beruhte.



1. Die Aragonesische Krone zum Zeitpunkt ihrer größten territorialen Ausdehnung im 15. Jahrhundert.

In diesem Kontext muss man auch das „goldene Jahrhundert“ Valentias sehen, das *segle d’or de les lletres valencianes* (1384-1408). Im Jahr 1435 war König Alfons *el Magnànim* („der Großmütige“, 1416-1458) mit einer Kriegsflotte aufgebrochen, um sich an den internen Konflikten Süditaliens zu beteiligen; die Amtsgeschäfte in Spanien übertrug er seiner Gattin, die er für den Rest seines Lebens nicht wiedersehen sollte. Die Expedition war erfolgreich und es gelang ihm 1442, das gesamte Königreich Neapel seinen Besitzungen hinzuzufügen. Die aragonesische Krone wurde dadurch zu einem Mittelmeerreich, in dem Menschen (und damit auch kulturelle Entwicklungen) zwischen Süditalien und der spanischen Mittelmeerküste hin und her reisten. Die italienische Renaissance und der Humanismus wurden von Alfons dem Großmütigen massiv dadurch beeinflusst, dass er nach dem Fall Konstantinopels (1453) viele griechische Gelehrte als Mäzen in sein Königreich aufnahm und damit die Wiederentdeckung der antiken Sprachen beförderte. Andererseits führte er in Neapel einen den Künsten zugelegten Renaissance-Hof, dessen kulturellen Neuerungen die Aragonesen, Katalanen und Valencianer seines Hofes zurück nach Spanien trugen. Die Stadt Valencia wurde zu dieser Zeit zur bevölkerungsreichsten Stadt der iberischen Halbinsel, die Künste blühten auf und insbesondere die katalanische Literatur erlebte dort ihr gro-

ßes goldenes Zeitalter, bevor sie unter der Übermacht des Kastilischen für drei Jahrhunderte in der sogenannten *decadència* als Literatursprache verstummen sollte.

In diese Zeit fallen die Werke des letzten Trobadors, Jordi de Sant Jordi² (ca. 1398-1424), der im Valencia der Frührenaissance über hundert Jahre nach dem angeblichen Ende der Trobador-Periode in Südfrankreich weiter in okzitanischer Sprache dichtete. Sein Kollege Ausias March³ (ca. 1397-1459), der bedeutendste Lyriker des katalanischen Mittelalters, schrieb dagegen schon auf Katalanisch und zeigt in seinem Werk die Synthese aus immer noch mittelalterlich geprägtem Minnesang, antiker Lehrdichtung und den Innovationen der Renaissance. Andreu Febrer (ca. 1375-1444) übertrug Dantes *Divina Commedia* in perfekte katalanische Verse und Joanot Martorell (ca. 1410-1465) verfasste den Ritterroman *Tirant lo Blanc*⁴, einen Roman – schon ganz im Geiste der Renaissance – in Prosa und völlig ohne Drachen, Zauberei oder anderen Fantasy-Zierat der *matière de Bretagne*, dessen Held schließlich ganz banal an einer schweren Krankheit im Bett stirbt. Das goldene Zeitalter der aragonesischen Krone und Valencias (1384-1408) lieferte die Grundlage für das darauffolgende *Siglo de Oro* (16. und 17. Jh.) der kastilischen Literatur, indem es als Einfallstor der Renaissance nach Spanien fungierte.

² Jordi de Sant Jordi (2011): *Der letzte Trobador*, eine Anthologie, herausgegeben und übersetzt von Hans-Ingo Radatz, Berlin / Barcelona: LIT-Verlag / Barcino (Katalanische Literatur des Mittelalters; 5).

³ Ausias March (2023): *Gedichte aus dem goldenen Jahrhundert Valencias: eine Anthologie*, 30 poetische Meditationen über die Angst vor Gottes Zorn, die Unmöglichkeit der reinen Liebe, die Erforschung der eigenen Gefühle und das Scheitern der Ansprüche an der Wirklichkeit, aus dem Altkatalanischen übersetzt und herausgegeben von Hans-Ingo Radatz, Bamberg: University of Bamberg Press (Bamberger Editionen, Band 19).

⁴ Joanot Martorell (2007): *Der Roman vom Weißen Ritter Tirant lo Blanc*, vollständige Ausgabe; aus dem Altkatalanischen übersetzt von Fritz Vogelsgang, Frankfurt am Main: Fischer.

Kulturelle Verortung: die Katalanophonie als virtuelle Heimat

In der darauffolgenden Phase der katalanischen „Dekadenz“ (*decadència*) blieb das Katalanische zwar in Katalonien, dem Königreich Valencia und auf den Balearen weiterhin die Umgang- und Verwaltungssprache; doch im Bereich der Literatur und der schönen Künste trat das Kastilische an seine Stelle. Die einzelnen Regionen entwickelten sich nun in verschiedene Richtungen. Im Königreich Valencia mit seiner unmittelbaren Grenze zu Kastilien übernahmen der Adel und die Eliten das Kastilische schließlich auch als ihre Umgangssprache, so dass das Katalanische (unter der Bezeichnung „Valencianisch“) zur Sprache der Bauern und Ungebildeten wurde. Die Entwicklung in Katalonien war da anders. Nachdem Barcelona 1714 im Spanischen Erbfolgekrieg gegen die bourbonischen Truppen gefallen war, verlor auch Katalonien seine angestammten Institutionen und wurde ins neu begründete Königreich Spanien eingegliedert. Die katalanische Sprache wurde bekämpft, Barcelona mit der Zwingfeste Montjuïc und einer gegenüberliegenden Artilleriefestung (*la Ciutadella*) militärisch gesichert und das katalanische Bürgertum wandte sich von nun an von der Politik ab – und der wirtschaftlichen Entwicklung zu.

Während die industrielle Revolution im 19. Jahrhundert an Spanien generell ohne weitere Wirkung vorbeizog, wurde sie vom Bürgertum in Barcelona begierig aufgegriffen. Aus Manufakturen wurden Fabriken, die Textil-, Wein- und Branntweinproduktion florierete, katalanische Unternehmer investierten in Kuba (*Bacardí*, mit dem Akzent auf dem -i!, ist nicht zufällig ein katalanischer Name) und Barcelona wurde eine wohlhabende und nach Europa orientierte Stadt. In diesem Zusammenhang entdeckte das katalanische Bürgertum auch die alte Sprache, Geschichte und Tradition wieder. Das Ergebnis war die *Renaixença*, das Wiederaufleben einer Literatur in katalanischer Sprache, das sich zunächst in Heimatdichtung und Mittelalterverklärung äußerte, zusehends aber ernsthafter wurde. Parallel dazu gab es konkrete Bestrebungen aus Katalonien, Kastilien aus seiner Position als Leitnation Spaniens zu verdrängen

und sich als eine Art spanisches Preußen an die Spitze eines modernisierten spanischen Nationalstaats zu setzen.⁵ Dieser Versuch scheiterte letztlich an den Beharrungskräften eines im Kern noch agrarisch geprägten Spanien, das mit der wirtschaftlichen Entwicklung in Katalonien (und dem Baskenland) nichts anzufangen wusste.

Erst das Scheitern dieses Übernahmeversuchs führte dazu, dass die Wiederentdeckung der katalanischen Sprache und Kultur zusehends nationale Züge annahm und sich nun von Spanien abzugrenzen suchte. Kultureller Ausdruck dieser Tendenz war der sogenannte *Noucentisme* (1906-1923), eine Bewegung, die versuchte, nach den Jahrhunderten der Dekadenz die katalanische Sprache, Kultur und Literatur wieder auf das Niveau der Kultursprache eines modernen Nationalstaats zu heben. Im Bereich der Literatur bedeutete das eine fieberhafte Übersetzer- und Publikationsaktivität mit dem Ziel, die Klassiker der Antike und der Weltliteratur in qualitativ hochwertigen Editionen in katalanischer Sprache zur Verfügung zu stellen und es so möglich zu machen, sich den Kulturen der Welt auch ohne den Umweg über das Spanische annähern zu können. Diese Bewegung wurde durch die Diktatur Primo de Riveras abrupt beendet. Nach dem kurzen Interregnum der Zweiten Republik folgten dann der Bürgerkrieg und schließlich die Franco-Diktatur, so dass alle Aktivitäten zur Förderung des Katalanischen unmöglich wurden und nun als Verrat an der spanischen Nation angesehen wurden. *Una, grande y libre* stand seitdem auf allen Münzen und jede katalanische Kulturäußerung wurde als feindlicher Akt gegenüber dem Anspruch auf Einheit (= „Una“) wahrgenommen und entsprechend verfolgt.

⁵ Radatz, Hans-Ingo (2020): “Spain in the 19th century: Spanish Nation Building and Catalonia’s attempt at becoming an Iberian Prussia”, in: Cortijo, Antonio / Martines, Vicent (Hg.): *History of Catalonia and Its Implications for Contemporary Nationalism and Cultural Conflict*. Perspectives from History, Linguistics, Cultural Studies and Education, Hershey (PA): IGI Global, 108-122.

Man muss nicht stark vereinfachen, wenn man die Lage in Valencia so zusammenfasst, dass all diese modernen Entwicklungen in Katalonien dort nur in homöopathischen Dosen aufgenommen wurden und dass das valencianische Bürgertum sich im Allgemeinen mit der gesamtspanischen Staats- und Nationsidee solidarisierte. Die Aktivitäten in Barcelona verfolgte man eher mit Argwohn, denn das einstmals geeinte katalanische Sprachgebiet war in der Zeit der Dekadenz auseinandergebrochen und die Diskurse über die aragonesische Krone waren solchen über ein geeintes Spanien und sein großes Kolonialreich gewichen. Dieser Bruch äußerte sich auch in der Bezeichnung der gemeinsamen Sprache; viele Valencianer leugneten die Einheit der katalanischen Sprache und wollten einen Unterschied sehen zwischen dem Valencianischen und dem Katalanischen; tatsächlich verbirgt sich hinter diesem Namensstreit zwei unterschiedliche Auffassungen davon, was das Katalanische ist: In Katalonien gilt es als vollwertige Schrift- und Literatursprache einer Nation ohne Staat; den meisten Valencianern dagegen war es zu einem liebenswerten Bauerndialekt verkommen, der in den höheren Registern nichts verloren hat und dort selbstverständlich der Staatssprache Spanisch zu weichen hat.

Der Autor und seine Zeit

All dies muss man wissen, um den Autor Vicent Andrés Estellés verstehen zu können. Er wuchs als Sprecher des Valencianischen unter einem System auf, in dem dies entweder ein minderwertiger Dialekt oder aber – noch schlimmer – eine separatistische Sprache und damit eine Gefahr für die spanische Nation war. In der Schule lernte er spanische Nationalgeschichte, in der Aragonien, wie bereits geschildert, genau einmal auftaucht: bei der Heirat der katholischen Könige, als Juniorpartner, der von diesem Moment an in der spanischen Nation aufgeht und nie wieder gesichtet wird.

Als der Spanische Bürgerkrieg ausbrach, war Estellés 12 Jahre alt. Die Nachkriegszeit empfand er als lebensfeindlich – nicht zuletzt auch gegenüber seiner Sprache und kulturellen Heimat. Er las viel (auf Spanisch, wie sonst) und lernte die Klassiker, aber auch die zeitgenössischen Autoren der Welt kennen. Es folgten Lehren

bei einem Bäcker, einem Goldschmied und einer Schreibstube. Die umfassende kulturelle Selbstausbildung, die er parallel dazu betrieb, war ein klarer Bruch mit der Familientradition und der Hinweis auf seinen Vater, der nicht lesen und schreiben konnte, zieht sich durch das ganze Werk. Als er gerade einmal 18 Jahre alt war, druckte eine valencianische Zeitung seinen ersten Artikel. Darin stellte er einen norwegischen (!) Romancier vor. So begann seine Arbeit als Journalist, die sich schließlich zum Brotberuf seines Lebens entwickeln sollte.

1942 ging Estellés mit einem Stipendium nach Madrid, um dort Journalistik zu studieren. In Madrid kam er in Kontakt mit den literarischen Strömungen des franquistischen Spanien: neoklassische Lyrik in Anlehnung an die großen Dichter des goldenen Jahrhunderts wie Garcilaso de la Vega, wie sie in der Zeitschrift *Garcilaso – Juventud Creadora* (1943-1946) veröffentlicht wurden. Er experimentierte mit Gedichten in spanischer Sprache, die auch veröffentlicht wurden. 1945 – also im Alter von 21 Jahren – musste er seinen Militärdienst ableisten und wurde nach Navarra versetzt. Das führte zu einer grundsätzlichen Neuorientierung, denn dort fühlte er sich nach eigenen Zeugnissen so fremd und einsam, dass er sich wieder der Muttersprache zuwandte. Das war keine selbstverständliche Wendung! Vergessen wir nicht, dass Katalanisch in den Schulen nicht unterrichtet wurde und die überwiegende Mehrheit der Katalanischsprecher in ihrer Muttersprache notwendigerweise Analphabeten waren.

1948 kehrte er, nunmehr 24-jährig, nach Valencia zurück und fand dort Anstellung bei der Zeitung *Las Provincias*. Hier kam er auch in Kontakt mit zwei der wichtigsten Vertreter der katalanischen Rückbesinnung in Valencia: den Philologen Manuel Sanchis Guarner und den Essayisten Joan Fuster. Sanchis Guarner⁶ hatte 1933 ein bahnbrechendes Buch mit dem Titel „Die Sprache der Valencianer“ veröffentlicht und damit das Valencianische philologisch

⁶ Radatz, Hans-Ingo (2009): „Sanchis Guarner, Manuel“, in: Stammerjohann, Harro (Hg.): *Lexicon Grammaticorum – A bio-bibliographical companion to the history of linguistics*, 2. erweiterte und bearbeitete Auflage, Tübingen: Niemeyer 1322-1323.

exakt als Varietät des Katalanischen beschrieben. Der andere wichtige Einfluss, Joan Fuster, war eine Schlüsselfigur in der Rückbesinnung der Valencianer auf ihre Sprache, Geschichte und Traditionen; sein Buch *Nosaltres els valencians* („Wir Valencianer“ 1962) wird allgemein als ein Ereignis angesehen, das den öffentlichen Diskurs in Valencia in ein Davor und ein Danach scheidet. Zum ersten Mal seit Jahrhunderten präsentierte Fuster hier eine Geschichte Valencias als die eines Teils der ehemaligen aragonesischen Krone und der katalanischen Kultur, die von vielen als befreiendes Gegenprojekt zur franquistischen Vision einer „spanischen Mittelmeerprovinz mit eigenem Dialekt“ angesehen wurde. Es war der Befreiungsschlag, durch den eine valencianische Kultur in katalanischer Sprache sich in der Moderne erneut etablieren und verorten konnte. Sanchis Guarner schuf dazu die sprachlichen Grundlagen, Fuster die geschichtlich-ideologischen, während Estellés darin schließlich seine kulturelle Heimat und einen ihm gemäßen Platz als Künstler fand.

Für eine ganze Generation valencianischer Intellektueller war diese Entdeckung der so lange verschütteten eigenen Kultur eine Epiphanie, die ihr weiteres Leben und Schaffen prägen sollte. Plötzlich war da eine ganze eigene Geschichte, Sprache und Literatur die als Alternative zur spanischen Staatskultur des Franquismus mit ihren kastilischen Helden fungieren konnte, die zutiefst in der eigenen Stadt und Region verwurzelt war – und die zudem auch eine überregionale Komponente bot, indem sie eben Valencia kulturell in die Katalanophonie eingliederte und die eigene Sprache von einem erbärmlichen lokalen *patois* zu einer Literatursprache erhob, die auch in Katalonien und auf den Inseln verstanden und geliebt wurde. Es war eine kulturelle Realität, die in der Schule völlig ausgeblendet worden war, im Staatsfernsehen nicht vorkam und die sich auch Estellés auf eigene Faust aneignen musste, indem er sich systematisch durch die gesamte mittelalterliche katalanische Literatur arbeitete. Von diesem Moment an sind Bezüge auf diese klassischen Autoren eines der immer wiederkehrenden Elemente im Estellés'schen Universum und Dichter des goldenen valencianischen Zeitalters bewegen sich bei Estellés wie vertraute Kollegen durch das Valencia der 50er, 60er und 70er Jahre.

Wie zu erwarten war, erwies sich die Fusters Buch und die dadurch ausgelöste Wiederentdeckung der eigenen Kultur als ein Gräuel für die eingefleischten Verteidiger der spanischen Einheit in Valencia, die im Einklang mit ihren franquistischen Förderern jede solche kulturelle und sprachliche Neuausrichtung als Vorboten des Zerfalls des Staates und seines angeblichen einheitlichen Schicksals betrachteten.⁷ Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Fraktionen führte zur berühmten *Batalla de València*⁸ (Schlacht um Valencia), einem Konflikt, der nicht nur jahrzehntelang Narben in der Region hinterlassen hat, sondern mit dem Sieg der konservativen und neofranquistischen Rechten bei den Autonomie- und Kommunalwahlen 2023 sogar wieder aufgeflammt ist.

Im Jahr 1955, im Alter von 31 Jahren, heiratete Estellés seine Frau Isabel; die im folgenden Jahr geborene erste Tochter starb im Alter von nur vier Monaten – ein Schicksalsschlag, den er

⁷ Gegen Fuster wurde 11. September 1981 sogar ein Bombenattentat verübt, bei dem zwei Bomben in seinem Haus detonierten und seine Bibliothek beschädigten. Die Polizei ermittelte nicht. Selbst im Tod wurde ihm keine Ruhe gegönnt, als 1997 im Umkreis der Feierlichkeiten zum 75. Jahrestags seiner Geburt sein Grab geschändet wurde.

⁸ Die „Schlacht um Valencia“ war ein Identitätskonflikt, der in der valencianischen Gesellschaft im Zuge des demokratischen Übergangs nach dem Ende des Franquismus ausbrach. Er war von erheblichen Konflikten und Gewalt geprägt und verursachte einen politischen und sozialen Bruch im valencianischen Land, der bis heute andauert. Eine Erklärung besagt, dass der Konflikt als Reaktion auf die Postulate von Joan Fuster entstanden ist. Für andere war es einfach ein Konflikt, der von Führern der lokalen franquistischen Partei geschaffen und geschürt wurde, um die sozialdemokratische Partei von der Macht in den valencianischen Institutionen zu verdrängen. Letztlich geht es um zwei entgegengesetzte Konzeptionen von Spanien: Auf der einen Seite stehen die Vertreter einer Fortsetzung des franquistischen Konzepts eines Spaniens mit nur einer Sprache und nur einer Nation, das alle kulturellen Aktivitäten in katalanischer, galicischer oder baskischer Sprache als Separatismus ansieht und bekämpft; dem gegenüber steht die Idee eines Spanien, in dem mehrere Kulturnationen mit ihren je eigenen Sprachen in einem Staat gleichberechtigt miteinander leben.

in zahlreichen Gedichten verarbeitet. 1963, ausgelöst durch die Publikation von Fusters Buch, begann in Valencia eine lange und aggressive antikatalanische Kampagne, deren Folgen Estellés zu spüren bekam. Nachdem er 1978 den *Premi d'Honor de les Lletres Catalanes* gewonnen hatte, die höchste Auszeichnung, die Katalonien an Autoren zu vergeben hat, und nachdem daraufhin anonyme Drohungen gegen ihn ausgesprochen wurden, entfernte man den Dichter kurzerhand aus der Redaktion von *Las Provincias*, da man ihn für nicht mehr tragbar hielt. Ein Valencianer, der sich mit der valencianischen Kultur identifizierte, galt im Franquismus als Extremist. Mit 54 Jahren wurde er in Frührente geschickt und blieb dadurch praktisch mittellos zurück. Der Wahlsieg der sozialistischen Partei (PSOE) im Jahr 1983 bedeutete eine vorübergehende Änderung des Schicksals in institutioneller Hinsicht, da Estellés 1984 mit dem *Premi de les Lletres Valencianes* ausgezeichnet wurde und die Autonomieregierung dem mittellosen Schriftsteller nun auch eine bescheidene Rente gewährte. Die Feindseligkeit, die von unverbesserlichen Franquisten gegen ihn inszeniert wurde, sollte ihn allerdings bis zu seinem Tod im Jahr 1993 verfolgen.

Während dieser Kulturkampf Estellés in seinem Berufsleben größte Probleme bereitete, wurde er dadurch zugleich als Autor immer mehr mit seinem Widerstand gegen den Franquismus und seiner kreativen und emotionalen Identifikation mit der Sache der valencianischen und katalanischen Kultur identifiziert. Menschen, die sonst möglicherweise wenig mit Lyrik hätten anfangen können, lasen Estellés, und sie taten es mit Begeisterung! Als der Autor dieser Zeilen 1982 mit rudimentären (und daher potenziell rührenden) Katalanisch-Kenntnissen in Valencia ins Gespräch mit Einheimischen geriet, schenkte ihm einer davon ein kleines Bändchen von Estellés mit den Worten: „Lies das und Du wirst uns verstehen!“

Nach Jahren franquistischer Marginalisierung und nach offener Verfolgung als „Katalanist“ kam nun langsam die öffentliche Anerkennung als Dichter und die Literaturpreise häuften sich. Der Konflikt aber blieb: 1984 widmete ihm sein Heimatdorf Burjassot eine Statue, die ihn auf einer Bank sitzend zeigt. Nur zwei Wochen später schlugen ihr rechtsradikale spanische Nationalisten den Kopf

ab und die Statue ist seitdem stets ein Fokus radikaler Auseinandersetzungen geblieben. Letztlich hat die Anerkennung aber wohl triumphiert. Die *Diputació de València* hat das Jahr 2024 zum Estellés-Jahr erklärt, um den hundertsten Jahrestag der Geburt des Dichters zu feiern und das spanische Kultusministerium hat sich diesem Projekt angeschlossen. Auch die vorliegende Übersetzung reiht sich in die Aktivitäten des Estellés-Jahrs ein und macht ein Schlüsselwerk des frühen Estellés einem deutschen Publikum zugänglich. Die Publikation erfolgt parallel zur englischen Übersetzung, die Dominic Keown von der Universität Cambridge erarbeitet hat.

Der Künstler und Intellektuelle

Juan Ramón Jiménez ist immer wieder als *andaluz universal* bezeichnet worden, um zum Ausdruck zu bringen, dass der Autor es geschafft hat, seine Verwurzelung in der andalusischen „Provinz“ mit einem künstlerischen Universalitätsanspruch zu verbinden, in dem die Herkunft nicht als Beschränkung des Horizonts, sondern gerade als festes identitäres Fundament fungiert, von dem aus die Welt erst perspektivisch erschlossen werden kann. Dies lässt sich perfekt auf Vicent Andrés Estellés übertragen: ein *valencià universal*, der neugierig auf die ganze Welt war und Literatur aus allen Kulturen begierig verschlang, zugleich aber auch fest in der Kultur seines Dorfs, seiner Stadt und seiner Sprache verwurzelt war.

Von Deutschland aus betrachtet mag ein Dichter in einer Regionalsprache dennoch wie ein liebenswert provinzieller Heimatdichter erscheinen; nett, wenn man sich für die Region interessiert, aber letztlich unrettbar zweite Reihe. Dieser Effekt betrifft allerdings typischerweise vor allem Künstler, deren Kunst auf Schrift und Sprache beruht; denn viele von Estellés Landsleuten aus dem Bereich der *bildenden* Künste gelten längst als Weltkünstler: Joan Miró (1893-1983), Salvador Dalí (1904-1989), Antoni Tàpies (1923-2012). „Landsleute“ waren diese Zeitgenossen nicht nur in ihrer Eigenschaft als Spanier, sondern vor allem als Angehörige der katalanischen Kulturnation, der sich Estellés zugehörig fühlte. Sowohl in seinem universalen Anspruch als auch in der Qualität und Quanti-

tät seines Werks muss man Estellés eher im Umkreis dieser bildenden Künstler einordnen. Sein Werk ist eingebunden in die intellektuellen Strömungen seiner Zeit, die er begierig rezipierte.

Estellés war ein hochproduktiver Autor. Schreiben war für ihn keine Beschäftigung, sondern eine Lebensweise. Als der Autor dieser Zeilen den Dichter 1990 daheim besuchte, war dort eine unüberschaubare Fülle von fertigen, halbfertigen, privaten, öffentlichen und schlicht nicht zuordenbaren Manuskripten in Plastiktüten, aus denen die derzeit offizielle Gesamtausgabe in zehn Bänden (1972-1990) offensichtlich nur einen kleineren Teil der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Die dunklen Jahre des Franquismus hatten das Veröffentlichen schwer bis unmöglich gemacht und so hatte sich Estellés (wie viele seiner Zeitgenossen) daran gewöhnt, für die Schublade zu schreiben, ohne dabei ständig darauf zu schießen, wie ein hypothetisches Publikum wohl auf den Text reagieren würde. Das hat seine Arbeitsweise mit Sicherheit geprägt. Die Unterscheidung zwischen „für die Öffentlichkeit bestimmten“, ausdrücklich literarischen Texten und spontanen Niederschriften ist bei Estellés zumeist kaum zu leisten.

Die Strenge der franquistischen Repressionen führte dazu, dass, trotz der enormen Produktion des Dichters in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens, nur eine Handvoll Gedichtbände überhaupt im Druck erschienen. Vieles von dem unveröffentlichten Material, das chaotisch im Arbeitszimmer des Autors lagerte, sollte erst viel später in den zweiundvierzig zwischen 1970 und seinem Tod erschienenen Gedichsammlungen das Licht der Welt erblicken. In der Gesamtzahl nicht enthalten sind die zehn Bände der *Poesia completa*, mit deren Ausgabe 1972 begonnen wurde, sowie das riesige Magnum Opus des *Mural del País Valencià* („Wandgemälde des Landes Valencia“), dessen zwei voluminöse Bände 1974 begonnen wurden und erst 1994 posthum erschienen. Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Artikels steht eine überarbeitete Ausgabe der gesamten Poesie kurz vor der Fertigstellung.

Estellés hat zwar, neben seiner journalistischen Tätigkeit, auch Theaterstücke und Prosa veröffentlicht; im Kern aber ist die Poesie das Genre, das er am meisten gepflegt hat, und sein Ruhm beruht letztlich auf der übereinstimmenden Einschätzung, dass er

der wichtigste Dichter ist, den die valencianische Kultur seit Jahrhunderten hervorgebracht hat. Dabei ist vieles an seiner Dichtung eigentlich gar nicht im engeren Sinne „lyrisch“, sondern vielfach eher erzählend – *short stories* in Gedichtform:

Dieweil er von Beruf her Seemann war
und Wochen, wenn nicht Monate auf See
verbrachte, und man sich im Dorf erzählte,
dass er zur See fuhr, um nicht in der Nähe

der Frau zu sein, veranstalteten sie,
beim Weg vom kleinen Hafen heim, Exzesse
des Überschwangs, sich beißend, sich betastend,
und stellten Sonntagseinigkeit zur Schau,

mehr wohl aus Einsicht, denn aus echter Liebe,
und dann daheim öffnete sie das Fenster
zum Platz hin, und sie feierten Begattung

Mit Schreien, Kratzen, Küssen dekoriert.
Durchs Fenster sahen die, die skeptisch blieben,
die wilde eheliche Harmonie.⁹

Benedikt Erenz hat Estellés' Stil so beschrieben:

[...] eine von aller Hoffnung unbeschwerte, sehr konkrete Poesie – erzählend, in knappen Zügen zeichnend, damit der Leser sieht und hört und fühlt. Ein wenig auch an die amerikanische Tradition erinnernd, von William Carlos Williams bis Charles Bukowski, der ja so gerne und höchst marktgängig den Saufaus gab und doch als Lyriker ein Feinmechaniker der perfekten Traurigkeit war, ein Meister des leeren Sonntags und der rostenden Bierdose am Wegrand ... Doch kein Sprüchlein zum Trost und zur Beherzigung wie beim konkreten Brecht, keine *Minima Moralia*,

⁹ Gedicht Nr. 40 aus der Sammlung *El gran foc dels garbons*; Übersetzung aus: Radatz, Hans-Ingo (1990): „Vicent Andrés Estellés: Die großen Reigsbündelfeuer“, in: *Sirene* 6, 122-137.

was lehrt uns das. Estellés wendet sich ganz einfach ab, und das ist ihm poetisches, um nicht zu sagen poetologisches Programm genug: „Heute stand in der Zeitung, der Mensch sei auf dem Mond gelandet; / ich habe mich umgewandt, um ihn zu betrachten, gebeugt über das Beet; / es war nichts zu sehen, und ich habe weitergemacht“.¹⁰

Estellés' Dichtung verwendet zum einen ein umgangssprachlich getöntes und oft sogar dialektales Katalanisch, in dem sich zuweilen Vulgarismen, zuweilen aber eben auch hochsprachliche Einsprengsel aus der klassischen Literatur der Trobadors und mittelalterlichen Autoren der katalanischen Literatur finden. Der Ton ist oft ein beiläufiges Erzählen oder ein intimes Parlando, ein innerer Monolog, der nicht erkennbar an ein Publikum gerichtet ist; dass bei all dieser Alltagssprachlichkeit dennoch nie ein Zweifel an der bewussten künstlerischen Geformtheit der Texte aufkommt, liegt daran, dass Estellés' Dichtung fast immer metrisch gebunden ist: Klassische Elfsilbler und Alexandriner charakterisieren die längeren Formen, doch finden sich auch viele andere Metren. Es ist daher für die Übersetzung unerlässlich, einerseits das umgangssprachliche Register global beizubehalten, zugleich aber auch die metrische Formung in der Übersetzung abzubilden, die erst den typischen Estellés-Effekt erzeugt.

Das poetische Werk ist von großer formaler Vielfalt geprägt und sein umgangssprachlicher und ironischer Stil ist ein sich durchziehendes Markenzeichen. Es zeugt von einer aufmerksamen Lektüre der großen abendländischen Autoren und insbesondere der valencianischen Klassiker. Vor allem der Einfluss von Ausias March wird immer wieder hervorgehoben, dessen große Themen auch die von Estellés sind: Liebe und Tod. Estellés war kein Hobbydichter, sondern ein Literat bis in die Knochen, der nicht schrieb, um einem Publikum zu gefallen, sondern dem das Schreiben letztlich ein exis-

¹⁰ Erenz, Benedikt (1995): „Hand aufs Herz, Brust ins Ohr – Kindlich unbeschwert von aller Hoffnung: Die sehr konkrete Poesie des Vicent Andrés Estellés aus Valencia“, *Die Zeit* Nr. 40, 1. Dezember 1995, Literaturbeilage, 1-2.

tenzielles Bedürfnis war – ob nun für eine 10-bändige Gesamtausgabe, oder für eine zerrissene *Corte Inglés*-Tüte auf dem Kleiderschrank. Seine Themen sind universal und auch in der Übersetzung leicht zugänglich: Liebe, Tod, Sex, Schuld und das alltägliche Ausgeliefertsein – zugleich aber auch Menschlichkeit, Mitgefühl und der Kontrast von Identität und Entfremdung. All das findet sich im Werk des Bäckersohns Vicent Andrés Estellés – des „Weltvalencianers“.

***L'Hotel París* (1973)**

Das kleine Bändchen mit dem Titel *L'Hotel París* erschien zwar 1973, entstand aber bereits Mitte der 50er Jahre, um dann – wie so oft bei unserem Dichter – für Jahrzehnte in obskuren Schubladen zu verschwinden. Angeregt wurde es wohl durch einen Besuch in Barcelona, wo der Autor in einer jener Pensionen des anrühigen *barrio chino* genächtigt haben mag, wie sie Reisende mit begrenztem Budget noch bis weit in die 90er Jahre kennenlernten: billige Zimmer zum Übernachten, die man diskret auch stundenweise mieten konnte, wenn eine ganze Nacht nicht benötigt wurde; Orte, an denen jugendliche Paare ohne Rückzugsort ein Zimmer für eine Stunde mieteten, oder wo professionelle Prostituierte ihrem Gewerbe nachgingen.

Dieser Ort und die Menschen, die dort aufeinandertreffen, bilden den Rahmen der 22 Gedichte des Buchs, wobei das Hotel als alles zusammen bindender Chronotopos¹¹ von einer Art fungiert, wie er in der Kunst des 20. Jahrhunderts häufig ist. Wie z.B. die Taxis in Jim Jarmuschs Film *Night on earth* (1991) als Durchgangsorte fungieren, an denen die unwahrscheinlichsten Menschen aufeinandertreffen und Dinge miteinander erleben, die exemplarisch für ein ganzes Leben stehen können, so bildet auch das Hotel París die Bühne, auf der sich die ganze triste – aber immer zuiefst

¹¹ Vgl. Bachtin, Michail M (2008): *Chronotopos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

menschliche – *comédie humaine* versammelt. Dabei sind gerade Hotels als Chronotopoi beliebt, da sie als Übergangszonen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten besonders geeignet sind, Menschen in ihrer Entwurzelung und Entfremdung zu zeigen. Man mag da an Edward Hoppers Gemälde *Hotel Lobby* von 1943 denken. Aber auch an Filme wie *Psycho* von Alfred Hitchcock (1960) oder *The Shining* (Kubrick, 1980); in der populären Musik tauchen Hotels z.B. in *Heartbreak Hotel* (1956) oder dem berühmten *Hotel California* (Eagles, 1977) auf.

Estellés war als Filmfreund, ja Filmsüchtiger bekannt und Filmstars und filmische Gestaltungselemente durchziehen sein dichterisches Werk:

Indeed, a cinematic dimension pervades the collection: hardly surprising in the work of a film addict like Estellés. In III, the term *svengali* relates to the eponymous film of 1954 directed by Donald Wolfelt where Hildegard (Kneff) [sic], named twice in the poem, stars as leading lady. Here the protagonist Trilby is controlled by David Kossof's mesmeric arch-villain, losing all resolve and control of her actions, which also mirrors the male power over women in Franco's phallocracy. A similar fictional dimension, however, surrounds the Swiss girl and her cousin in the final poem. The couple, 'brutally' asleep after a menacing sequence of pursuit with blazing candelabra, end up immolated in a blazing flat. The hyperbole of this terror-filled denouement is underscored in the verse by the painfully anaphoric polysyndeton. Indeed, both setting and stage furniture bear all the markings of the horror genre, especially the crypt where 'the noble knights lie buried' and the cataleptic siblings who perish in this manner in *The Fall of the House of Usher*, both in Epstein's silent classic of 1928 or Ivan Barnett's 1950 remake.¹²

Man nähert sich diesen Texten aus den 50er Jahren daher wohl am besten an, indem man Film und Kino als die dominierende populäre Kunstform dieser Zeit nie aus den Augen verliert. Der Dichter platziert seine Bilder wie die Schnitte eines Schwarzweiß-Films von

¹² Keown, Dominic (im Erscheinen): „Introduction“, in: Id. (Hg.): *Vicent Andrés Estellés – Hotel Paris*.

Buñuel und der gesamte Gedichtzyklus lässt sich als Drehbuch für einen *Nouveau Cinéma*-Film lesen.

1. Erste Einstellung (Gedicht I): Man sieht ein Stilleben im Stil von Picasso oder Dalí: Eine Pflugschar, ein Kürbis, Laub am Boden – im Hintergrund weiße Wäsche auf einer Leine und in der Ferne der Strand mit einem Fischerboot. Und selbstverständlich fehlt das *Memento mori*: ein Eselsschädel. Alles in Schwarzweiß. Dann ein Schnitt in ein heruntergekommenes Hotelzimmer mit einem Metallbett, einem Stuhl und einem Waschbecken. Man sieht einen Mann, von hinten, der sich einem jungen Mädchen nähert. Ihre Augen sind schreckgeweitet. Bevor wir aber sehen, was weiter geschieht, schwenkt die Kamera durch ein schmutziges Fenster auf den Hafen, in dem ein Frachter entladen wird.
2. Gedicht II: Schnelle Schnitte: Revolutionäre Plakate, Durcheinander; Nahaufnahmen kopulierender Paare in verschwitzten Hotelbetten; die franquistische Flagge Spaniens weht im Wind. Aus dem Off: Luststöhnen, dann ein Schrei.
3. In Gedicht III schließlich gelangen wir in einen weniger filmhaften, reflektierenden Ton, wie man ihn eher mit Lyrik verbinden würde. Nun tauchen konkrete Personen auf: Françoise, die von nun an als Ansprechpartnerin fungieren wird und deren exotischer französischer Name uns bereits vermuten lässt, dass es sich um eine Prostituierte handeln könnte. Daneben ist aber auch von einer „Hildegard“ die Rede, die keine reale Figur im Leben des Ich-Erzählers ist, sondern vielmehr das verklärte Bild der jungen Hildegard Knef, die in den 50er Jahren durch ihre Hollywood-Filme bekannt war. Die erotischen Fantasien werden dabei immer wieder durch kurze Schnitte unterbrochen, in denen das Thema des Todes aufscheint. Vergessen wir nicht, dass eines der drei Motti des Buchs das Ronsard-Zitat ist: *Car l'amour et la mort n'est qu'une même chose.*

4. In Gedicht IV atmen wir die Atmosphäre franquistischer Erbärmlichkeit, wie wir sie aus der spanischen Nachkriegsliteratur nur zu gut kennen. Unterdrückte Sexualität, ausgelebt als Sünde; Armut, Schuldgefühle ... Eines wird hier klar: Die Schilderung dieser Umstände ist kein voyeuristischer Sozialporno, denn der Autor verortet sein lyrisches Ich mitten in dieser Erbärmlichkeit – genauso erbärmlich und beschmutzt, wie die anderen Protagonisten, die wir kennenlernen werden.
5. In Gedicht V zeigt die Kamera ein Zimmer des Stundenhotels, den Erzähler und Françoise vor dem Liebesakt. Das Bett ist aus Eisen.
6. In Nr. VI taucht die Vision von Hildegard wieder auf, die als exotische germanische Sexgöttin erscheint – letztlich ein Filmzitat mit Hildegard Knef.
7. Nun ändert sich die Perspektive radikal und wir verlassen das Hotel Paris zu einem Exkurs in die Welt ausgebeuteter Unterschichtfrauen: Die Bauchladenverkäuferin vor dem Kabarett, die Klofrauen, die alleinerziehende Mutter, die durch Prostitution ihre Kinder durchbringt; die Zuhälterin oder Puffmutter, die ihre Geschlechtsgenossinnen als Ware anpreist; die Ehefrau, die um Arbeit für ihren Mann betet und die junge Frau, die so gern schwanger wäre.
8. Nr. VIII ist als indirektes Gespräch mit Françoise gestaltet, in dem erstmals der Lichtschimmer eines Gegenentwurfs zur entfremdeten franquistischen Tristesse aufleuchtet. Denn es gibt neben der seelenlosen Stadt auch noch das Heimatdorf, die Verwurzelung. Ob Françoise mit dem Heimatdorf des Dichters etwas anfangen kann, erfahren wir nicht. Denn sie bleibt hier, wie auch im Rest des Buchs, stumm.
9. In IX sehen wir den Dichter, wie er zwanghaft erbärmliche Verse schreibt, während rund um ihn herum die Stadt von fieberhafter Aktivität brummt: Da wird kopuliert, vergewaltigt, die Ehe gebrochen, gestorben, abgewaschen, die Klospülung betätigt; wer je eine Nacht in einem schlecht isolierten spanischen Altstadtthaus verbracht hat, erkennt die hier

überzeichnete und dramatisierte Geräuschkulisse spontan: die Stadt als Moloch.

10. Nr. X thematisiert Fussel. Die Unmöglichkeit, dass irgendetwas je auf Dauer rein bleiben könnte. Die Unmöglichkeit der Unschuld.
11. In Gedicht XI sehen wir ein Bild der Entfremdung, der Machtlosigkeit, der Einsamkeit – selbst in Anwesenheit anderer Menschen. Der Ich-Erzähler fantasiert davon, wie er die von ihm bezahlte Hure Françoise dadurch schockieren und entwaffnen könnte, indem er sie mit echtem Respekt behandelt. Doch diese Pose der Überlegenheit ist nur von kurzer Dauer und schon finden wir die beiden wieder auf Augenhöhe des gemeinsamen Niedergangs.
12. Nr. XII ist eine kommentarlose Kamerafahrt über das Heimatdorf. Damit nicht in Vergessenheit gerät, dass es, parallel zu allem anderen, weiterhin existiert.
13. In XIII, wie auch anderswo in der Gedichtsammlung, steht wieder der Tod im Mittelpunkt. Ein ganz materieller und unsentimentaler Tod eines unbekanntes Gasts, den wir Leser ganz physisch bis auf den Marmortisch der Pathologie begleiten.
14. Gedicht Nr. XIV bringt uns zurück in das schäbige Hotelzimmer, wo der Protagonist und Françoise in ihrer gemeinsamen „Sünde“ vereint im Bett liegen; denn nichts anderes geschieht hier vor dem Hintergrund einer franquistisch-katholischen Sexualmoral, die hier entweder fortschaut oder verdammt. Freier und Prostituierte verbrüdernd sich hier durch ihre gemeinsam begangene Sünde – und ihr gemeinsames Scheitern.
15. Nr. XV: Die Liebe und der Tod sind letztendlich ein und dasselbe, schrieb Ronsard. Das gemeinsame Liebeslager, das emblematische Eisenbett, erscheint nun parallel auch als der Ort, an dem (vielleicht?) schon mehr als ein Gast gestorben sein mag. Aus diesem Gedanken entwickeln sich Szenen mit weiteren menschlich-allzumenschlichen Dingen, die in genau diesem Zimmer, ja: in genau diesem Bett schon vorgefallen sein mochten.

16. Nr. XVI: Die Stadt, die politischen Bewegungen, Debatten, Kämpfe; es brodelt unter der Oberfläche. Unter der Grabplatte der Diktatur, die über dem Land lastet, knistert es vor Spannung.
17. Nr. XVII ist das Bild einer grausamen Vergewaltigung als atavistischer Ausbruch eines verachteten, rachsüchtigen Täters, der zugleich – und nicht als Entschuldigung seiner Tat – ebenfalls als erbärmliches Opfer daraus hervorgeht. Schon ganz dicht unter der heilen Fassade der Wohlanständigkeit lauert bereits der Urwald.
18. Nr. XVIII ist eine Burleske, eine maximal komprimierte *short story* um einen Gast, der sich als wichtiger inszeniert, als er wirklich ist, indem er ständig nachfragt, ob ein wichtiger Anruf für ihn eingetroffen sei; als dieser Anruf eines Tages (auch für ihn selbst augenscheinlich unerwartet) eintrifft, stürzt er in seiner Überrumpelung vor aller Augen in einer filmreifen Slapstick-Nummer die Hoteltreppe hinab.
19. Mit Gedicht XIX verlassen wir das Hotel – oder schauen aus dem Fenster. Hier sind es nun, analog zu unserem Hotel, die Straßenbahnen, in deren Umfeld das gesamte Leben stattfindet. Einschließlich natürlich des Todes.
20. In Nr. XX findet eine gnadenlose Phänomenologie des recht unerfreulichen moralischen Ist-Zustands statt.
21. Das vorletzte Gedicht, die Nr. XXI, ist noch einmal eine *short story*, in der uns eine weitere elaborierte Lebenslüge vorgeführt wird (ohne sie wirklich zu verurteilen). Die Witwe in diesem Gedicht ist arm und ernährt sich von altem Brot, das sie diskret aus einer Tasche hervorkrümelt. Ihre Würde bezieht sie vornehmlich aus dem Prestige ihres verstorbenen Ehemanns, der aber in langen Jahren immer ausschweifenderer Erzählungen zu einer Art Übermenschen angewachsen ist, in dem selbst die Gegensätze friedlich koexistieren.
22. Das abschließende Gedicht XXII schließlich bringt uns ins Kino zurück! In einer Bachschen Fuge wäre dies nun die Engführung des Themas und letzte Steigerung vor der Schlusskadenz; in der griechischen Tragödie wäre es die

Stichomythie; und im Hollywood-Film die immer schnellere Schnittfolge des Kampfes, bevor der Abspann erscheint. In einer raschen Abfolge der Bilder erblicken wir noch einmal das ganze Panoptikum der modernen Stadt und ihrer Menschen, vor allem aber des Hotel Paris, die in einer immer absurderen Schlusssteigerung einer reinigenden Ekpyrosis entgegentreiben: Die Portiersfrau säuft und pisst, ihr Gatte hurt mit der Nachbarin, ein Bauarbeiter stürzt vom Gerüst in den Tod („Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei“ heißt es im Gedicht „Weltende“ von Jakob van Hoddis 1911 ...); die furchtbaren Straßenbahnen quietschen dazwischen, und der „Cousin“ vergisst beim Beischlaf mit der Schweizerin den Kandelaber und fackelt dadurch das ganze Haus ab; als kleines Zeitkolorit taucht auch noch Sophia Loren auf und der Sohn der „Harfentante“ ist vor drei Tagen gestorben; während all dieser infernalische Hexensabbat auf seinen Kataklysmus zu taumelt, liegen die alten valencianischen Ritter und Dichter ungerührt in ihren Kreuzgangs-Gräbern; die letzte Einstellung schließt des Zyklus, indem ein Knochenschädel (der aus Nr. 1?) in *slow-mo* die Treppe hinabpoltert.

Abspann.

L'Hotel París wurde sofort als sensationelle Innovation empfunden, als Estellés es bei einem Treffen valencianischer Intellektueller und Künstler im Haus von Miquel Adlert den Zyklus erstmals öffentlich vortrug: Es war nicht nur eine Gedichtsammlung, die in der valencianischen Nachkriegstradition bis dahin ohne Beispiel war, sondern sie wurde auch zu einem Schlüsselwerk für die Modernisierung der katalanischen Dichtung: der Einbruch des unpoetisch Alltäglichen ins Blickfeld der Lyrik, die Härte der Beschreibung und der Verzicht auf transzendenten oder ideologischen Trost und der Einbruch des umgangssprachlichen Registers in die Dichtung wurden als bahnbrechend empfunden.¹³

¹³ Vgl. Pérez Montaner, Jaume / Salvador, Vicent (1981) *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València: Eliseu Climent, S. 35.

Wer mehr von Estellés auf Deutsch lesen möchte: Es existiert auch noch ein vergessenes altes Anthologiebändchen, das es seinerzeit immerhin zu einer zweiten Auflage brachte – zweifellos durch die Besprechung von Benedikt Erenz im Literaturteil der ZEIT:

Andrés Estellés, Vicent (²1996): *Gedichte* (katalanisch und deutsch), aus dem Katalanischen übersetzt, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Hans-Ingo Radatz; zweite, verbesserte Auflage, Frankfurt am Main Domus Editoria Europaea (Axel Schönberger Verlag).

Das vorliegende Buch ist entstanden im Rahmen des *Any Estellés*, des Gedenkjahres anlässlich des 100. Jahrestages der Geburt des Autors, das 2024 in Zusammenarbeit zwischen der valencianischen *Diputació de València*, der katalanischen *Generalitat de Catalunya* und dem spanischen *Ministerio de Cultura* organisiert wird. Die valencianische Landesregierung, die *Generalitat Valenciana*, in der zurzeit die konservative PP zusammen mit der rechtsradikalen Vox regiert, hat die Zusammenarbeit dagegen abgelehnt, da sie Vicent Andrés Estellés als linken Separatisten ansieht. Die *batalla de València* dauert also an.

Die Koordination dieses binationalen Übersetzungsprojekts erfolgte durch das alacantinische Forschungsnetzwerk ISIC-IVITRA (Universität d’Alacant) unter der Leitung von Vicent Martines. Die deutsche Publikation erscheint parallel zur englischen Übersetzung von Dominic Keown (Cambridge University), dem ich für die kollegiale Zusammenarbeit und den Vorabdruck seines Vorworts danke.

Hans-Ingo Radatz (Bamberg, im Juli 2024)



Hotel Paris

(L'Hotel París)

Car l'amour et la mort n'est qu'une même chose.

RONSARD

E-l fan morir sense un punt de record ...

AUSIÀS MARCH

—Ai, las ! Industriós, em faç obscena.

J. V. FOIX

HI HA L'ALADRE, GROGUENC, AMB UNA GROGOR D'OS

Da ist die Pflugschar, gelblich gefärbt wie alte Knochen

Nr. I

*Hi ha l'aladre, groguenc, amb una grogor d'os,
i hi ha el crani de l'ase entre les brosses tendres
i hi ha una llunyania de llençols eixugant-se:
hi ha una barca en l'arena, hi ha altres coses, Françoise.
Hi ha petjades també, espaiades i greus,
hi ha el senyal d'unes natges alegres i petites,
i soledat, Françoise, més soledat encara.
Hi ha també el llit metàl·lic, hi ha l'habitació
per hores, hi ha la verge amb uns ulls grans pel pànic,
i nua, en un racó, mirant avançar l'home:
hi ha la virtut, Françoise, i la virginitat,
i l'hivern, a la platja, i hi ha els cristalls, tots bruts,
i hi ha els llençols greixosos, esgarrats amb les ungles,
i hi ha els vaixells, Françoise, amb noms prestigiosos,
en l'aigua lenta i trista i oliosa del port.
Hi ha dos vaixells danesos carregant mandarina.*

I

Da ist die Pflugschar, gelblich gefärbt wie alte Knochen,
da ist der Eselsschädel inmitten trocknen Laubs;
da ist auch eine Ferne aus aufgehängten Laken,
ein Boot am Strand; es gibt so vieles andre, Françoise.
Es gibt am Boden Spuren von schweren, weiten Schritten;
den Abdruck von zwei kleinen und muntren Hinterbacken,
und Einsamkeit, Françoise, noch viel mehr Einsamkeit.
Und dann das Bett, aus Eisen; das Zimmer, angemietet
nach Stunden, und das Mädchen mit panikweiten Augen,
das, nackt in ihrer Ecke, den Mann sich nahen sieht:
Da ist die Tugend, Françoise, und die Jungfräulichkeit,
und auch der Strand, im Winter, und Fenster voller Schmutz,
und da sind die verschwitzten und lustzerwühlten Laken,
da sind die Schiffe, Françoise, mit offiziellen Namen
im traurig-trüb mit Öl verschmierten Hafengewässer.
Aus Dänemark zwei Frachter lädt man mit Mandarinen.

**HI HA ENCÀRRECS, HI HA CONSIGNES, HI HA FLAMES A
TRAMETRE**

Da sind Aufrufe, Slogans, Flammen zum Weitertragen

Nr. II

II

*Hi ha encàrrecs, hi ha consignes, hi ha flames a trametre.
Ens cal dubtar també, i tenir fam i fred
i aguardar, sense son, tota la nit així,
fins que el dubte s'acabe, fins que la nit s'acabe.
Hi ha pecats, hi ha desgràcies, hi ha el dubte, la bandera.
De tot açò, gemecs, les mans apegaloses,
el crit sense resposta, el silenci, la fúria.*

II

Es gibt Aufrufe, Slogans, Flammen zum Weitertragen.
Wir müssen zweifeln, frieren, und dazu Hunger leiden;
Wir warten, ohne Schlaf, und so die ganze Nacht,
bis unser Zweifel weicht, und schließlich auch die Nacht.
Da sind die Sünden, Pannen, die Zweifel – und die Flagge.
Bei alledem, Gestöhne, klebrig verschwitzte Hände,
der Schrei da, ohne Antwort, die Stille und die Wut.

I HI HA LA MORT, FRANÇOISE

Da ist der Tod, Françoise

Nr. III

III

*I hi ha la mort, Françoise, i més coses encara.
Hi ha el record d'Hildegarde, per exemple, dempeus;
hi ha els deixebles amb bruses i hi ha la salamandra;
hi ha també els fulls de "cànon", i hi ha la boira en draps,
i hi ha l'aigua caent pel porxos, pels balcons.
Hi ha els muscles d'Hildegard, les seues cuixes, llargues;
hi ha els seus pits, hi ha un penjant, hi ha la Morgue, hi ha tant.
Hi ha les ungles, Françoise, les ungles de Svengali.
L'enrenou de la pluja damunt les conilleres.*

III

Da ist der Tod, Françoise und manches andre mehr.
Zum Beispiel die Erinnerung an Hildegard, im Stehen;
da sind bebluste Schüler und da, ein Salamander;
da ist Papier der Marke „Càson“, und Nebelschwaden,
da ist Regen, tropfend von Balkons und Veranden.
Da sind Hildegards Schultern, und ihre langen Schenkel,
die Brüste und ein Ohrring; ein Leichenschauhaus, all das ...
Da sind die Nägel, Françoise, Svengali-Fingernägel.¹⁴
Ein leises Regentrommeln auf den Kaninchenställen.

¹⁴ „Svengali“ spielt an auf den gleichnamigen Film von 1954 unter der Regie von Donald Wolfitt, in dem Hildegard (Knef), die in dem Gedicht zweimal genannt wird, die Hauptrolle spielt.

DE LENTES PERSISTÈNCIES

Aus langsamem Beharren

Nr. IV

IV

*De lentes persistències, d'afers silenciosos,
de les fruites que cauen dels carros i es podreixen;
com qui agafa amb les mans la cendra d'un cadàver
i desfent l'estatura del silenci i l'espera
fa un muntó qualsevol, vagament adorable.
He fet mal, cau el vespre darrere els cristalls bruts;
tots han sortit i són ara a les seues cases.
Jo dec seguir, encara, escrivint lentament,
no sé quantes vegades, unes úniques coses.
La tebior d'una aigua, els gargalls de l'esperma.*

IV

Aus langsamem Beharren und diskreten Affären,
aus Früchten, die vom Karren hinabfallen und faulen;
wie wer mit seinen Händen die Asche eines Toten
greift und das Maß der Stille zerreibt; aus diesem Warten
entsteht allmählich ein vage ehrwürdger Haufen.
Ich bin ein Schwein. Die Dämmerung fällt hinter blinden Scheiben.
Alle sind fortgegangen und sind in ihren Häusern.
Nur ich hier mache weiter und schreibe langsam Verse,
wer weiß wie oft, von Dingen, die einzigartig sind.
Ein Schluck lauwarmen Wassers, die Spritzer da von Sperma.

MIRE EL LLIT, EL MEU LLIT, METÀL·LIC A L'HOTEL

Ich seh' das Bett, mein Bett, aus Eisen, im Hotel

Nr. V

*Mire el llit, el meu llit, metàl·lic, a l'hotel.
Té, Françoise, l'estatura exacta del pecat.
Considera els llençols i el cobertor, vermell,
i les parets verdoses i l'espill i el bidet,
i lleve el cobertor amb certa lentitud;
toque els llençols, humits, i blancs, i suavisíssims.
Pense unes cuixes tendres, Françoise, pense un cos d'aigua.
Pense el pes del ruixim, Françoise, i pense l'ègloga.*

V

Ich seh das Bett, *mein* Bett, aus Eisen, im Hotel
Schau, Françoise, hier ist das exakte Maß der Sünde.
Ich mustere die Laken, die Bettdecke in rot
Und die grünlichen Wände, die Spiegel, das Bidet,
ich hebe die Bettdecke, ganz sacht und ohne Hast,
und taste nach dem Laken – feucht, weiß und extraweich.
Ich denke weiche Schenkel, Françoise, und ein Gewässer.
Ich denke den Erguss, Françoise, und die Ekloge.

TORNARIA A PARLAR LENTAMENT D'HILDEGARDE

Gern spräche ich auch wieder verzückt von Hildegard

Nr. VI

VI

*Tornaria a parlar lentament d'Hildegarde;
parlaria, Françoise, del seu cos d'or cremat,
enumerant, Françoise, un per un, els seus béns,
demorant-me, Françoise, morint-me en cadascun.
El seu cos d'or cremat i el seu cos d'aigua esvelta,
i el seu cos forestal, i una lluna germànica.*

VI

Gern spräche ich auch wieder verzückt von Hildegard;
Und zwar, Françoise, von ihrem goldbraun gebrannten Leib,
gern listete ich ihre Vorzüge noch und noch,
hielte bei jedem inne, jeder ein kleiner Tod.
Ihr braungebrannter Leib, ihr wasserschlanker Leib,
und ihr waldfrischer Leib. Und ein Germanenmond.

LA DONA QUE VEN COSES

Die Frau, die Tand verkauft

Nr. VII

VII

*La dona que ven coses, a la nit, a la porta
del bar, del cabaret; la dona que vigila
el vàter de les dones; la dona que ha deixat
la vaixella escurada i els tres fills en el llit
i va a fer certes coses, a la nit, vora el riu;
i la dona que va tenir un fill i no
sap d'ell des de la guerra, i resa a sant Antoni;
la dona que neteja el servei del cafè
i la dona que agrana les habitacions
del vell hotel per hores i parelles febrils;
i la dona que planxa, i la dona que cus,
i la dona que fa l'article de les dones
i diu les excel·lències de cadascuna d'elles,
sospesant-los els pits, colpejant-los les natges
i entra després la safà i pondera les còpules;
i la dona que prega per la feina de l'home
i pel fill i la filla; i la dona que va
tenir un primer nuvi; i la dona que vol
tenir un fill, quedar aquesta nit prenyada.*

VII

Die Frau die Tand verkauft, nachts an der Tür der Bar,
des Kabarett; die Frau, die Wache hält beim Tisch
vor der Damentoilette; die Frau, die schon den Abwasch
erledigt hat und ihre drei Kinder sind im Bett;
sie geht, um nachts am Fluss zu tun, was man da tut;
und die Frau, die ein Kind bekam und nichts von ihm
gehört hat, seit dem Krieg, und Sankt Antonius anfleht;
die Frau, die im Café die Klos in Ordnung hält
und die Frau, die die Zimmer für fieberhafte Pärchen
auskehrt, in dem Hotel, wo man nach Stunden zahlt;
und die Frau, die da bügelt und die, die nähen muss,
und die Frau, die die andren wie eine Ware anpreist
und Vorzüge benennt, die jede einzeln hat,
indem sie Brüste wiegt und auf Pobacken klatscht
und bringt danach die Schüssel und wägt das Kopulieren;
und dann die Frau, die betet um Arbeit für den Mann,
für den Sohn, für die Tochter; die junge Frau, die aufbricht,
den ersten Freund zu finden; und die Frau, die so sehr
ein Kind ersehnt und hofft, heut Nacht schwanger zu werden.

EL PRINCIPI I LA FI SÓN LA MATEIXA COSA

Der Anfang und das Ende sind schließlich ganz dasselbe

Nr. VIII

VIII

*El principi i la fi són la mateixa cosa.
Són un poble, Françaïse, on viuen els meus pares,
on vaig nàixer i vaig fer els primers pecats,
on torne cada dia, inesperadament,
mentre vaig, vinc i torne entre les meues coses.
El principi i la fi són un poble, Françaïse.*

VIII

Der Anfang und das Ende sind schließlich ganz dasselbe.
Und zwar ein Dorf, Françoise, wo meine Eltern wohnen,
der Ort meiner Geburt und meiner ersten Sünden,
an das ich täglich denke, ganz unerwartet oft,
im Hin und Her das mich so durch den Alltag treibt.
Der Anfang und das Ende, das ist ein Dorf, Françoise.

VAIG FENT EL TRIST CATÀLEG

Ich schreibe mein Register

Nr. IX

IX

*Vaig fent el trist catàleg, el meu nocturn catàleg
d'estupres, d'adulteris, de violacions,
entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts,
l'enrenou de la ploma sobre el paper grossíssim,
i l'enrenou dels plats, les culleres, els vàters,
els cadàvers que hi ha desfent-se en la bodega.
Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se sap d'on és,
i hi ha l'hoste que espera que arribe un telegrama,
com hi ha l'hoste que escolta el coit d'un matrimoni
i hi ha l'hoste, cortès, que no parla amb ningú.
Però jo dec escriure, en el llibre més gran
i amb la lletra més clara, petita i incisiva,
mentre una pobra jove mossega un cobertor,
mentre una pobra vídua s'ho renta en un bidet,
mentre el pobre poeta escriu versos indignes,
mentre al pobre home ric li ve un dolor d'estómac,
mentre les pobres gents van fent les pobres coses
i el captaire es pessiga tendrament les lladelles,
humils, d'una color de mel delicadíssima,
i amablement les deixa en la seua mà oberta.*

IX

Ich schreibe mein Register, die nächtlich düstre Liste
aus Unzucht, Ehebruch und Vergewaltigung,
derweil die Betten quietschen, derweil die Särge quietschen,
zum Kratzen meiner Feder auf extradickem Blatt,
zum Klappern des Geschirrs, Löffeln, Toilettenspülung,
derweil unten im Keller die Leichen sanft verwesen.
Da ist der Gast, der starb, ohne Heimatadresse;
Und dann der Gast, der dringend ein Telegramm erwartet;
Wie auch der Gast, der still dem fremden Beischlaf lauscht;
Und auch der „Gentleman“, der nie mit jemand spricht.
Ich aber, ich muss schreiben im größten aller Bücher,
In meiner besten Schrift in scharfen, kleinen Lettern,
derweil ein armes Mädchen in die Bettdecke beißt;
derweil die arme Witwe sich auswäscht im Bidet;
derweil der arme Dichter unwürdige Verse dichtet;
derweil den reichen Mann ein Bauchweh überfällt,
derweil die armen Leute ihr armes Leben leben
und sich der Bettler zärtlich die Filzläuse absammelt,
bescheidenes Getier von honiggelber Farbe;
er setzt sie ohne Groll in seine offene Hand.

LA MORT CREIX I PROSPERA, MISTERIOSAMENT

Der Tod wächst und gedeiht, geheimnisvoll verborgen

Nr. X

X

*La mort creix i prospera, misteriosament,
com la pols, amb la pols doméstica, Françoise,
que s'hi va acumulant dessota cada pota
de la taula, Françoise, una pols, unes coses,
semblant aquelles coses que s'hi fan al melic,
semblant aquelles coses de la taula, del llit,
en els plecs del melic, una pols, unes coses.*

X

Der Tod wächst und gedeiht, geheimnisvoll verborgen,
so wie der Schmutz, der Hausstaub, der Alltagsstaub, Françoise,
der unter jedem Fuß des Tisches mit den Jahren
sich ansammelt, Françoise, Staub, oder besser: Fussel,
die aussehen, wie das Zeug, das sich im Nabel bildet,
wie unter jedem Tischbein und auch unter dem Bett
und in der Nabelfalte, ein Staub, so ein Gefussel.

EL CAP-AL-TARD URBÀ, ELS LLUMS A LES FINESTRES

Die Dämmerung in der Stadt, die Lichter in den Fenstern

Nr. XI

XI

*El cap-al-tard urbà, els llums a les finestres,
una humitat, un lent desig només de jaure,
d'esperar com la pedra, i només esperar,
una sensació de fracàs dins els ossos,
el desig pueril d'èsser infant i bo,
d'amar, completament, alguna puta anònima,
alguna puta efimera que no constarà en acta,
i ser amb ella tendre i obsequiós i noble,
i veure-la dubtar de tot el que ella pensa,
amb un llum instantani, d'estupor, en els ulls,
i agafar-la del braç i passejar, en calma,
mirant aparadors, i jaure pobrament,
i jaure tristament, tenir fred i atansar-nos.
De persistir, del tot, en el fracàs, Françoise.*

XI

Die Dämmerung in der Stadt, die Lichter in den Fenstern,
Schwüle, der leise Wunsch einfach nur dazuliegen,
und wie ein Stein zu warten, ganz einfach nur zu warten,
so ein Gefühl wie Scheitern, ganz tief drin in den Knochen,
ein kindisches Bedürfnis, nur Kind zu sein, und artig;
nur ohne Wenn und Aber so eine namenlose
Hure total zu lieben, die niemand interessiert;
zärtlich zu sein zu ihr, aufmerksam und voll Würde,
und sie zweifeln zu sehn an allem, was sie denkt,
den Schock in ihren Augen kurz aufblitzen zu sehen,
und sie beim Arm zu nehmen, um langsam zu flanieren,
an Schaufenstern vorbei, um dann ärmlich zu liegen,
traurig im Bett zu liegen und frierend uns zu nähern.
Einfach nur fortzufahren im Niedergang, Françoise.

ERA UN POBLE PETIT, HUMIL I BLANC DE CALÇ

Es war ein kleines Dorf, bescheiden, weiß gekalkt

Nr. XII

XII

*Era un poble petit, humil i blanc de calç,
amb uns pins i una sèquia i unes pedres antigues
i un cel tibant, i es veia la mar damunt els arbres,
i pel vespre volaven els coloms. Era un poble
humil, amb carrers amples, i corrals, i balcons,
i el tren creuant les hortes, i una senzilla fe.*

XII

Es war ein kleines Dorf, bescheiden, weiß gekalkt,
mit Pinien, Wassergräben und uralten Gemäuern
mit strahlend blauem Himmel und Meerblick hinter Bäumen,
wo abends Tauben fliegen. Es war ein kleines Dorf,
mit ganz bescheidenen Straßen, Gehegen und Balkonen,
dem Zug, quer durch die Felder, und einem simplen Glauben.

HI HA L'HOSTE QUE S'HA MORT I NO SE N'HA ADONAT

Da ist der Gast, der starb und hat es nicht bemerkt

Nr. XIII

XIII

*Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se n'ha adonat,
i això que aquella mort, la seua, és personal
i, més, intransferible, segons els documents,
i que el trauen del llit i el duen al Dipòsit,
i no se n'assabenta, i el despullen i el deixen
damunt el marbre blanc, i el renten, i li fan
certes coses, aquells tràmits que s'han de fer,
i no se n'assabenta, de digne, de digníssim
que és encara el seu cos, i el forense es detura
un moment, el contempla i mira els practicants
i es pessiga una aixella i lentament pregunta:
“Senyors, esteu segurs que tractem amb un mort?”*

XIII

Da ist der Gast, der starb und hat es nicht bemerkt,
und war doch dieser Tod ganz seiner, ganz privat,
dabei unübertragbar, entsprechend den Papieren;
man bringt ihn aus dem Bett in die Pathologie,
er merkt von alledem nichts; man zieht ihn aus und lässt ihn
dort auf dem Marmortisch, man wäscht ihn und man nimmt
gewisse Dinge vor, wie es die Vorschrift will;
er merkt nicht, wie sein Körper noch voller Würde ist,
noch frisch; der Pathologe betrachtet ihn und hält
kurz inne bei dem Anblick, schaut auf die Praktikanten
und kratzt sich unterm Arm, um dann ganz ruhig zu fragen:
„Ist sicher, meine Herren, dass dies ein Toter ist?“

EN VEURE'T ESCAMPADA PER SOBRE EL LLIT, FRANÇOISE

Wenn ich dich so betrachte, ins Bett geschmiegt, Françoise

Nr. XIV

XIV

*En veure't escampada per sobre el llit, Françoise,
amb les mans enllaçades darrere el tòs dolcíssim,
m'entra el desig, Françoise, d'ésser bo totalment,
i m'entren unes ganes terribles de plorar,
plorar entre els teus pits, Françoise, i els teus cabells,
i de dir-te germana, car el pecat, Françoise,
hi ha certs moments que ajunta com no ajunta la sang.
El pecat, el fracàs, totes aquestes coses.*

XIV

Wenn ich dich so betrachte, ins Bett geschmiegt, Françoise,
die Hände sanft verschränkt über dem süßen Nacken,
dann hab ich das Bedürfnis, einfach nur gut zu sein,
dann überkommt mich eine schreckliche Lust, zu weinen,
dort, zwischen deinen Brüsten, Françoise, und in dein Haar,
und „Schwester“ dich zu nennen; die Sünde nämlich, Françoise,
verbindet manchmal tiefer, als selbst das Blut es könnte.
Die Sünde und das Scheitern und Sachen dieser Art.

POTSER HA MORT ALGÚ EN EL LLIT ON EM GITE

Vielleicht ist hier in diesem Bett schon jemand gestorben

Nr. XV

*Potser ha mort algú en el llit on em gite,
potser aquests llençols varen embolcallar,
de moment, algun mort, un pobre mort incògnit,
mentre se'n feia càrrec el Jutjat del seu cos;
potser ha mort algú que venia a resoldre
un assumpte, unes coses: algú ha mort, sense dubte,
en el llit on em gite, una nit qualsevulla,
lluny de la seua casa, del seu poble, dels seus,
del corral i els geranis, de l'esposa, dels pares.
Algun adolescent ha dedicat a Onan,
de genolls en el llit, el seu càntic febril.
Algú no s'ha gitat, passejant per l'estança
preocupat, fumant, despert tota la nit.
Potser, alguna nit, ha parit una dona,
ha plorat un infant, ha cridat una verge,
s'ha perpetrat allò que en diuen adulteri.
Potser, en aquest llit, va morir un infant.*

Vielleicht ist hier im Bett schon mal jemand gestorben,
vielleicht hat man ihn erstmal gehüllt in diese Laken,
ein Toter ohne Namen, einfach ein armes Schwein,
derweil man seine Leiche dem Richter übergibt;
vielleicht ist hier ja einer gestorben, der noch etwas
zu regeln hatte, Dinge: Gewiss ist hier mal einer
gestorben in dem Bett, in dem ich gerade liege,
fern von der Heimat, fern von seinem Dorf, den Kumpels,
fern von Weiden, Geranien, der Gattin und den Eltern.
Irgendein Jüngling hat hier vielleicht, ins Bett gekniet,
dem Onan fieberhaft sein Opfer dargebracht.
Ein anderer mag im Zimmer herumgelaufen sein,
rauchend und voller Unrast und wach die ganze Nacht.
Vielleicht hat eine Frau hier drin ein Kind geboren,
hat hier ein Kind geweint, eine Jungfrau geschrien,
vielleicht begingen zwei hier einen Seitensprung.
Vielleicht ist hier im Bett schon mal ein Kind gestorben.

HI HA UNA ELECTRICITAT, COM HI HA UNS REQUERIMENTS

Da ist ein Spannungsknistern, dazu Erfordernisse

Nr. XVI

XVI

*Hi ha una electricitat, com hi ha uns requeriments
a un ordre, hi ha unes clàusules vigents i inabatibles,
com hi ha espases llarguísimes i hi ha cossos inermes,
causes indefensables, i hi ha plaers només,
com hi ha goig, absolut, que encara es perpetua
i hi ha els actes que moren ràpidament on naixen,
com hi ha un vel i un infern dirimint tots el plets.*

XVI

Da ist ein Spannungsknistern, dazu Erfordernisse
an eine Ordnung; Klauseln, die unabweisbar gelten,
so wie auch lange Schwerter und waffenlose Truppen,
unhaltbare Ideen, und es gibt simple Freuden,
wie auch das reine Glück, das sich noch lange hält
und Taten gibt's, die gleich wo sie entstehn auch sterben;
es gibt Himmel und Hölle, wo alle Klagen enden.

L'AMANT, FEROÇ

Der Liebhaber, entfesselt,
Nr. XVII

XVII

*L'amant, feroç, que es venja en una amant atònita,
absurda, amb l'estupor en els ulls i en els llavis,
dreta, contra una tàpia; un amant venjatiu
de mai no se sabrà quina remota cosa,
l'enamorat discret que un dia, ancestralment,
necessita una víctima, una víctima estúpida,
i es venja obscurament, a grapats i trompades,
brutalment insistint, destrossant, miserable,
i amb la sang que així vessa entre unes cuixes té
un fulgor instantani de selva i dalt la lluna.*

XVII

Der Liebhaber, entfesselt, rächt sich an der verdutzten
Geliebten, Schreckensstarre steht ihr noch in den Augen;
aufrecht, an eine Wand gelehnt; ein wilder Rächer
für irgendeine Schmach aus längst vergangnen Zeiten,
ein ganz normaler Lover, der eines Tages plötzlich
ein Opfer meint zu brauchen, ein unbedarftes Opfer
und sich dann finster rächt, mit Würgen und mit Schlägen,
brutal den Weg sich bahnend, verletzend und erbärmlich
und mit dem Blut, das er vergießt zwischen den Schenkeln,
kommt ihm blitzhaft ein Bild aus Urwald und aus Mondschein.

VEIG L'HOSTE

Da sehe ich jenen Gast

Nr. XVIII

XVIII

*Veig l'hoste, l'hoste aquell que tots els cap-al-tards
Baixa, greu, per l'escala, amb un posat digníssim,
ben vestit, i s'acosta, lentament, al comptoir
i pregunta, en un to falsament negligent
si li han telefonat aquell dia. Li diuen:
"No, senyor". I murmura: "És estrany". I se'n va,
però es gira i s'acosta novament, i encarrega:
"Si em telefonen, diga ... No. Que em criden després".
Un dia qualsevol dels que té el calendari
li telefonaran i ell estarà dormint
a l'habitació i se n'haurà d'anar
de qualsevol manera, embolcallat, potser,
només amb un llençol. Baixarà per l'escala,
el peus per endavant, sobre els múscles de quatre,
i no preguntarà si li han telefonat:
i, qui ho sap, el silenci funeral d'aleshores
potser – potser – el trenque el timbre del telèfon.*

XVIII

Da seh ich jenen Gast, der immer gegen Abend
Gemessen und voll Würde die Treppe abwärts schreitet
Und sich, sehr gut gekleidet, zum *comptoir* begibt
Um dort, mit falscher Gleichmut, zu fragen, ob man ihn
Vielleicht am Telefon verlangt hätte? Man sagt ihm:
„Nein, mein Herr“. Und er murmelt: „Wie seltsam“. Und er geht,
doch wendet er sich dann noch einmal um und sagt:
„Wenn's klingelt, sagen Sie ... Ach was, dann eben später“.
An irgendeinem Tag, den der Kalender vorsieht
Kommt endlich dann der Anruf, während er gerade schläft
In seinem Zimmer – dann wird er aufspringen müssen,
so wie er gerade ist, in Feinripp, oder auch
in ein Bettuch gehüllt. Er rutscht aus auf der Treppe,
Füße zuerst, laut rumpelnd, den Hintern auf den Stufen,
und wird gewiss nicht fragen, wer angerufen hat:
Und, ganz vielleicht, wird dann die Grabesruh danach
durchbrochen – nur vielleicht! – durch Telefongeklingel.

ELS TRAMVIES QUE DUEN LES GENTS AMUNT I AVALL

Die Straßenbahnen bringen die Leute hin und her

Nr. XIX

XIX

*Els tramvies que duen les gents amunt i avall
i els tramvies que duen el taüt de l'albat
i els tramvies que duen gents alegres i tristes
i els tramvies que duen un nen entre les rodes
i els tramvies que duen la xicona de verd
i els tramvies que duen les gents a l'oficina
i els tramvies que duen les corones de flors
i els tramvies que duen els homosexuals
i els tramvies que duen una dona prenyada
i els tramvies que duen la puta amb ulls de son
i els tramvies que duen un home sense feina
i els tramvies que duen una dona plorant
i els tramvies que duen un condemnat a mort
i els tramvies que duen en Joan Maragall
i els tramvies que duen el manyà del cantó
i els tramvies que duen el rector de les monges
i els tramvies que vénen i els tramvies que van
i un nen entre les rodes i uns bolquers plens de sang
i aquell orb que venia "Iguales para hoy..."*

XIX

Die Straßenbahnen bringen die Leute hin und her
die Straßenbahnen bringen den Sarg des Säuglingskinds
die Straßenbahnen bringen die Fröhlichen und Tristen
die Straßenbahnen bringen ein Kind unter die Räder
die Straßenbahnen bringen die Kleine dort in grün
die Straßenbahnen bringen auch eine Frau, die weint
die Straßenbahnen bringen die Leute auf die Arbeit
die Straßenbahnen bringen die Blumenkranzgebilde
die Straßenbahnen bringen die Homosexuellen
die Straßenbahnen bringen die Frau im sechsten Monat
die Straßenbahnen bringen auch einen Arbeitslosen
die Straßenbahnen bringen den Todeskandidaten
die Straßenbahnen bringen auch Joan Maragall
die Straßenbahnen bringen den Schlosser von der Ecke
die Straßenbahnen bringen den Chef der Nonnenschule
die Straßenbahnen kommen, die Straßenbahnen gehen,
ein Kind unter den Rädern, die Windeln voller Blut
und dort, der Blinde ruft: "Täglich ein Hauptgewinn!"

PENEDIMENTS A PENES, CONFESSIONS MAL FETES

Halbherziges Bereuen, missglückte kalte Beichten

Nr. XX

*Penediments a penes, confessions mal fetes,
les treves que es demanen i les treves que es prenen,
les promeses que es fan i que no s'acompleixen,
les coses que es demanen i el do que s'ha oblidat,
potser la confiança o potser l'esperança,
requeriments diaris, sol·licitacions,
els fervors instantanis, els pànics, els oblits.*

XX

Halbherziges Bereuen, missglückte kalte Beichten,
Freiheiten, die man fordert und die, die man sich nimmt,
Versprechen, die man gibt und hinterher nicht hält,
die Sachen, die man fordert und die vergessne Gabe,
vielleicht auch das Vertrauen oder, vielleicht, die Hoffnung,
Verrichtungen des Alltags, Anträge, die man stellt,
die plötzlichen Ausbrüche, die Panik, das Vergessen.

COBRA UNA PENSIÓ

Sie kriegt eine Pension

Nr. XXI

Cobra una pensió. Tots els dies de l'any
té, també, una tertúlia en un cafè. Conversa.
I diu: "El meu difunt Ovidi, en glòria estiga ..."
Hi ha una amiga que té formiguer en un peu;
ella mai no ha tingut formiguer, però, en canvi,
"El meu difunt Ovidi ..." El seu difunt Ovidi
era baix i era alt, era gros i era prim,
era trist i era alegre, segons allò que es parle.
No és un nom: és un món. No és un home, és el món.
"El meu difunt Ovidi, Déu el tinga en la glòria ..."
Era bròfec i amable, era sempre fidel
i ho feia amb la veïna de l'entresol esquerra.
Lentament, mentrestant es parla, es diuen coses,
ella va pessigant molles d'un tros de pa
que duu discretament ocult a la butxaca.
"El meu difunt Ovidi, Déu el tinga en la glòria ..."

Sie kriegt eine Pension. Für jeden Tag des Jahres,
sie hat auch einen Stammtisch im Café. Dort verkehrt sie.
Sie sagt: „Mein armer Toni, der Herrgott hab ihn selig ...“
Sie hat da eine Freundin mit Kribbeln in den Beinen;
sie selbst hat das noch nie gehabt. Doch halt! „Mein Toni,
mein armer, selger Toni ...“, der hat das mal gehabt.
Er war mal klein, mal groß, mal dick und auch mal dünn,
war fröhlich, war bedrückt, wie das Gespräch sich dreht.
Er war nicht nur ein Mensch: Er war die ganze Welt!
„Mein toter Mann, mein Toni, der Herrgott hab ihn selig ...“
Er war grob und war freundlich, und er war stets ihr treu,
trieb's mit der Nachbarin im Erdgeschoss, gleich links.
Langsam, so im Gespräch, wird mancherlei verhandelt;
sie krümelt mit der Hand an einem Stückchen Brot,
das sie diskret in einer der Taschen bei sich trägt.
„Mein toter Mann, mein Toni, der Herrgott hab ihn selig ...“

COM HI HA EL FILL SENSE PARES

Weil dem Kind Eltern fehlen – und anderen ihr Kind

Nr. XXII

Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill
 i xiques, al cinema, amb les cames obertes
 i una mà entre les cuixes, i el rosari en família,
 i hi ha el peó que es mata caent des d'un andami
 i l'home que fa el pa i hi ha qui porta un metre
 per saber el tamany escaient del taüt
 i com hi ha els tramviaris que treballen la nit
 de cap d'any i els forats de les piques i hi ha
 l'ascensor amb un llum brut groguenc esperant
 mentrestant la portera s'emborratxa de vi
 i pixa per l'escala i la filla té por
 i el marit està fent-ho amb la dona del metge
 i els tramvies terribles amb l'enrenou dels ferros
 i el metge que es dedica a trencar les anous
 mentrestant la portera va pixant per l'escala
 i trucant a les portes amb un colp de mamella
 i el fill de la de l'arpa que s'ha mort fa tres dies
 plora i plora i encén un ciri i posa el ciri
 a l'ampolla del vi i contempla la Loren
 i llavors la suïssa crida pel passadís
 i el cosí la segueix brandant el canelobre
 i la xica que es gita més aviat que mai
 i un fred com una mà li puja per les cuixes
 i hi ha un instant que pensa que té el cul més petit
 i els veïns que s'han mort els dos intoxicats
 l'altre dia i la dona i la filla no tenen
 ganes de menjar res i ploren com les rates
 i el cosí i la suïssa que dormen brutalment
 i el canelobre encès i el cobertor encès
 les cortines enceses i tot el pis encès

Weil dem Kind Eltern fehlen – und anderen ihr Kind
 und Mädchen sind, im Kino, die Beine weit geöffnet,
 die Hand zwischen den Schenkeln; der Rosenkranz bei Tisch;
 und da, der Bauarbeiter stürzt vom Gerüst zu Tode;
 der Mann der unser Brot bäckt; und einer nimmt den Zollstock,
 um die korrekte Länge des Sarges abzumessen;
 und auch die Straßenbahner, die die Silvesternacht
 durchfahren; und die Löcher von Spitzhacken; da ist
 der Fahrstuhl, fahrbereit, mit seiner trüben Funzel;
 derweil säuft die Portiersfrau mit Wein sich einen Rausch
 und pisst ins Treppenhaus; die Tochter die hat Angst;
 und der Portier treibt's derweil laut mit der Frau des Arztes;
 und die furchtbaren Trams mit dem Gekreisch der Räder;
 und dort, der Arzt ist fleißig und knackt sich eine Walnuss,
 derweil die Portiersfrau im Treppenhaus noch pisst;
 dann klopft sie an die Türen mit Schlägen ihrer Brüste;
 der Sohn der Harfentante, ist tot erst seit drei Tagen;
 sie hört nicht auf zu weinen und steckt die Trauerkerze
 in eine Rotweinflasche und schaut die Loren an;¹⁵
 die Schweizerin darauf brüllt lauthals durch den Flur,
 gefolgt von dem Cousin, den Kandelaber schwingend;
 und hier, das Mädchen geht heut früher noch zu Bett,
 es steigt ihr eine Kälte handgleich die Schenkel hoch
 und kurz denkt sie für sich, ihr Hintern sei zu klein;
 und die gestorbnen Nachbarn die beiden Saufkumpanen,
 erst kürzlich; Frau und Tochter haben seitdem auf nichts
 mehr Appetit gehabt und heulen wie die Ratten;
 der Cousin schläft brutal mit seiner Schweizerin,
 es brennt der Kandelaber, es brennt der Bettbezug
 und die Gardinen brennen, die ganze Wohnung brennt.

¹⁵ Die italienische Filmschauspielerin Sophia Loren (* 20. September 1934 in Rom).

els nobles cavallers enterrats en els claustres

*mentrestant la portera pixa pels escalons
i el marit no pot més i la dona del metge
se'n va i agafa el metge i li diu fill de puta
i se'l fica entre cames i tot es pega foc
i la nena que plora sola a la porteria
i les inscripcions obscenes dels comuns*

i el crani rebotant per tots els escalons.

Die edlen Ritter liegen in Kreuzgängen begraben.

Und währenddessen pisst die Portierin auf die Treppe
Und ihr Mann kann nicht mehr, die Frau des Arztes geht,
schnappt sich den Arzt und nennt ihn einen Hurensohn,
zieht ihn zwischen die Schenkel und alles steht in Flammen
und im Portierskabuff weint ganz allein das Mädchen;
und die obszönen Sprüche auf dem Gemeinschaftsklo.

... und wie der Schädel Stufe um Stufe abwärts springt.

Bamberger Editionen

Die **Bamberger Editionen** wurden von Harald Wentzlaff-Eggebert 1988 ins Leben gerufen. Herausgeberschaft zwischen 1988 und 2007: Helga Unger und Harald Wentzlaff-Eggebert (Bd. 1–5), Harald Wentzlaff-Eggebert (Bd. 6–11) und Gerhard Penzkofer (Bd. 12–15). Seit 2015 ist Enrique Rodrigues-Moura Herausgeber der **Bamberger Editionen**, die ein romanistisch orientiertes Konzept verfolgen. Die Bücher werden in zwei Formaten mit identischem Inhalt veröffentlicht: auf Papier (Hardcover) und online (*open access*).

In den **Bamberger Editionen** werden sowohl fiktionale und essayistische Texte als auch historische Dokumente des romanischen Sprach- und Kulturraums nach philologischen Kriterien herausgegeben. Dieser wird in seiner polyzentrischen Realität und im Wechselspiel mit anderen Kulturräumen betrachtet. Der Fokus liegt dabei auf der kritischen Auseinandersetzung mit und der Vermittlung von Texten, die bis dato von der Wissenschaft weniger beachtet wurden, die aber angesichts ihres Eigen- und kontextbedingten kulturellen Wertes sowie aufgrund ihrer Mittlerrolle zwischen den verschiedenen kulturellen Traditionen und Sprachvarietäten der Romania eine erneuerte Reflexion erfordern.

Les **Edicions de Bamberg** es fundaren per Harald Wentzlaff-Eggebert en 1988. Els editors entre 1988 i 2007 van ser Helga Unger i Harald Wentzlaff-Eggebert (vol. 1-5), Harald Wentzlaff-Eggebert (vol. 6-11) i Gerhard Penzkofer (vol. 12-15). Des de 2015 Enrique Rodrigues-Moura és el director de les **Edicions de Bamberg**, que passaren a seguir una orientació romànica. Els llibres s'hi editen en dos formats amb contingut idèntic: en paper (enquadernació en cartoné) i en línia (*open access*).

En les **Edicions de Bamberg** s'editen, atenent criteris filològics, tant textos ficcionals i assagístics com també documents històrics de l'ampli espai lingüísticocultural de la Romània, atenent la seua realitat policèntrica i la seua articulació amb altres espais. El focus de la col·lecció resideix en l'estudi i la divulgació de textos que fins ara han rebut menys atenció per part de la crítica acadèmica, però el valor cultural intrínsec i extrínsec dels quals exigeix una renovada reflexió; també pel seu paper de mitjancer entre les diverses tradicions culturals i les varietats lingüístiques de la Romània.



University
of Bamberg
Press



Vicent Andrés Estellés gilt als der bedeutendste valencianische Lyriker des 20. Jahrhunderts, wobei sein Erfolg nicht nur auf den hermetischen Zirkeln des professionellen Literaturbetriebs beruht; als nach dem Tod Francos in der jungen spanischen Demokratie alte Kultursprachen wie das Katalanische endlich nicht mehr aus dem Kulturleben ausgeschlossen waren, begann im Land Valencia eine Wiederentdeckung der eigenen Sprache, Kultur und Geschichte. Estellés wurde mit seiner zugleich umgangssprachlichen und klassisch geformten, oft frechen, aber immer menschlichen, Lyrik zur literarischen Identifikationsfigur dieser Bewegung, dessen Verse oft von rebellischen Jugendlichen an die Wände Valentias gesprüht wurden.

Das hier übersetzte Werk ist ein Zyklus aus 22 Gedichten, die sorgfältig aufeinander abgestimmt, wie die Szenen eines experimentellen Schwarzweiß-Films der 50er Jahre zu lesen sind. Das *Hotel París* des Titels ist dabei ein Stundenhotel im verruchten Barrio Chino in Barcelona, in dem sich, als Chronotopos, die Geschehnisse von Menschen überkreuzen. Dieses schmierige Hotel wird dabei zur Metapher auf das gesamte Franco-Spanien mit seiner Armut, moralischen Verlogenheit und allgemeinen Erbärmlichkeit. Ein wichtiges Thema des Zyklus ist aber wohl die Stellung der Frau in diesem System. Frauen erscheinen hier als wehrlose Objekte rücksichtsloser Männer, als Ware angepriesene Huren – aber auch als Ehefrauen, die völlig auf ihre Männer fixiert sind. Doch auch die Männer sind hier letztlich Opfer. Dass eine weniger verlogene und entfremdete Welt auch möglich sein kann, blitzt in den Szenen auf, in denen das Heimatdorf als Gegenbild erscheint: kurze Kameraschwenks auf eine alternative Welt.

ISBN 978-3-98989-015-2



9 783989 890152

www.uni-bamberg.de/ubp/

