

Narcís Comadras *L' hora dels adéus*.
Ein katalanisches Identitätsproblem im zeitgenössischen
Theater

1 Die neue Bedeutung des Theaters in der katalanischen Gesellschaft

Das katalanische Sprechtheater ist im Aufwind. Seit Mitte der 80er Jahre, besonders in Nachfolge der sogenannten *operació Belbel* in der Spielzeit 1988/89¹, hat die Theaterszene Kataloniens eine «avalancha inesperada de autors y de textos»² erlebt. Die neue Dramatik hat die Vorherrschaft der «dramaturgia no textual» auf den katalanischen Bühnen gebrochen³ und der Durststrecke, als die sich für das Theater die ersten Jahre der Demokratie erstaunlicherweise erwiesen hatten, ein Ende gesetzt. Ganz überraschend kam diese Entwicklung nicht. Sie wurde begünstigt, vielleicht erst ermöglicht, durch einige entscheidende Verbesserungen in der theatralen Infrastruktur der Hauptstadt Barcelona: Private Initiativen einerseits, wie die Einrichtung der Sala Beckett als Theaterwerkstatt und Talentschmiede durch José Sanchis Sinisterra (1988) und die Gründung weiterer «sales alternatives» wie Artenbrut, Malic und Tantarantana als kleine, engagiert betriebene Bühnen, die jungen Autoren ein Forum boten. Auf Seiten des institutionalisierten Theaters trugen die Kurse am Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona oder auch die Neuorientierung des Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (CDGC) unter der Leitung Domènec Reixachs zu einer gezielten Förderung des Nachwuchses bei.

-
- 1 Damals wurden innerhalb zweier Monate gleich drei Stücke des jungen Dramatikers Sergi Belbel in Barcelona uraufgeführt (*En companyia d'abisme*, *Elsa Schneider* und *Òpera*), womit Belbels steile und mittlerweile internationale Karriere ihren Anfang nahm.
 - 2 Carles Batlle i Jordà, «La nueva dramaturgia catalana: De la perplejidad a la diversidad», in: *Estreno* (24, 2), otoño 1998, S. 39–49, S. 39.
 - 3 Noch in einem Artikel aus dem Jahr 1990 heißt es: «Das weniger auf festgelegten Texten als auf einer eindrucksvollen Bildsprache basierende Theater [...] kennzeichnet bis heute die Szene vor allem in der Metropole Barcelona.» (Josef Oehrlein, *Das spanische Theater nach Franco. Strukturwandel zwischen Tradition und Erneuerung*, in: Wilfried Floeck (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tübingen 1990, S. 273–291, S. 285.)

Auch Wissenschaft und Medien zeigten schnell großes Interesse an der neuen Dramatik. Schon frühzeitig war von einer «nova escriptura»⁴ die Rede, wurden theatergeschichtliche und philologische Kategorisierungen vorgeschlagen und als Charakteristika einer 'Generation' gefaßt. Auf breiter Front ist das Theater zum Bestandteil des erstarkten katalanischen Selbstbewußtseins geworden.

Prägend für die neue 'Generation' sind vor allem dramatische Modelle von Autoren wie Samuel Beckett, Heiner Müller, Bernard Maria Koltès oder David Mamet. In der Ausrichtung auf formale Modernität wird vielfach die Chance für einen Anschluß Kataloniens an die internationale Theaterwelt gesehen, wie er mit den erfolgreichen Belbel-Inszenierungen in Deutschland, Frankreich und Skandinavien punktuell auch schon gelungen scheint. Somit verknüpft sich ein Streben nach internationaler Geltung mit einer neuen Präsenz der katalanischen Sprache auf den heimischen Bühnen.⁵ Diese Tendenz macht die Theaterförderung heute für die katalanische Kulturpolitik interessant, auch wenn die landeseigene Theatertradition von den jungen Autoren kaum aufgearbeitet wird.

Die Situation des katalanischen Theaters ist heute zwar günstig wie selten zuvor, aber nicht unproblematisch. Noch immer sind die öffentlichen Zuwendungen für das Theater spärlich, jedenfalls dort, wo wirksame ökonomische Unterstützung und nicht allein euphorische Berichterstattung gefragt ist. Zudem werden Subventionen oft nach undurchsichtigen Kriterien und in der Regel nur sehr kurzfristig bewilligt. Gerade die Finanzlage der «sales alternatives» bleibt unsicher, und viele Autoren, Regisseure und Schauspieler arbeiten unter prekären Umständen. Im Gegenzug werden unverdrossen Prachtbauten in die Theaterlandschaft Barcelonas gestellt, nach dem umstrittenen Teatre Nacional de Catalunya (eröffnet 1997) nun die Ciutat del Teatre, die im Jahr 2004 in Betrieb genommen werden soll. Kritiker geben zu bedenken, daß die in solche Prestigeobjekte

⁴ Josep Lluís Sirera, «Una escriptura dramàtica per als anys noranta (notes de lector)», in: *Caplletra* (14), primavera 1993: *Volum monogràfic sobre el teatre català de la postguerra ençà*, S. 31–48, S. 42.

⁵ Mittlerweile publizieren fast alle Dramatiker der neuen 'Generation' auf katalanisch, wohl nicht zuletzt, weil öffentliche Fördergelder in Katalonien fast ausschließlich an Projekte in katalanischer Sprache gehen. Viele fertigen dann selbst auch kastilische Versionen ihrer Stücke an, in Hoffnung auf ein breiteres Publikum und auf weitere Übersetzungen. (Vgl. zuletzt: Pep Tugues, «Els dramaturgs catalans contemporanis», in: *Anni Diuenge*, 14 de març 1999, S. 4–13.)

fließenden Millionen als Fördergelder für darbende Theaterkompanien besser angelegt wären.⁶

In jedem Fall aber hat das Theater in den letzten zehn Jahren einen neuen Stellenwert im gesellschaftlichen Leben Kataloniens, vor allem Barcelonas, gewonnen: Es ist «de moda», wie gerne gesagt und noch lieber statistisch untermauert wird⁷, es erfährt gesteigerte öffentliche Aufmerksamkeit, wird in den Medien kontrovers diskutiert – die katalanische Gesellschaft setzt sich mit ihrem Theater auseinander, zumindest in viel höherem Maß als in den 80er Jahren. Dieser Zuwachs an Bedeutung legt die Frage nahe, inwiefern seinerseits das neue Theater sich mit der heutigen katalanischen Gesellschaft auseinandersetzt.

2 Gesellschaftskritisches Theater nach der 'operación olvido'

Die Mehrzahl der Autoren und Regisseure, die seit den 60er Jahren im Widerstand gegen das Franco-Regime versuchten, ein politisch und sozial engagiertes Theater (meist in Brecht-Tradition) zu etablieren, fiel während der *transición* in Katalonien wie in Spanien allgemein einer 'operación olvido' anheim: So hastig wurde versucht, einen Schlußstrich unter die peinliche Nachkriegsgeschichte zu ziehen, daß zugleich mit der Erinnerung an die Zeit der Diktatur vielfach auch die Erinnerung an oppositionelle Aktivitäten plötzlich aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden schien.⁸

Die heutige katalanische Dramatik mit ihrer betont internationalen Orientierung macht die 'operación olvido' nicht rückgängig. Wohl aber schafft sie gelegentlich neue Formen von gesellschaftskritischem Theater. Themen wie Krieg, soziale Spannungen, Rassismus, Terrorismus, Generationskon-

⁶ Zu den in diesem Absatz angerissenen Problemen aktuell: Celes Piedrabuena, «Llums i ombres sobre el teatre català», in: *El Temps*, 7. 12. 1998, S. 70–75. Eine besonders ungnädige Vision des derzeitigen katalanischen Theaterpanoramas entwirft Ricard Salvat i Ferré, «El teatre català, ¿una llama que se apaga?», in: *Estreno* (24:2), otoño 1998, S. 18–23.

⁷ Ein beliebtes Propagandainstrument sind die Daten, die von der *Associació d'empreses de teatre a Catalunya* (ADETCA) seit 1993 jedes Jahr als «Resum anual» des Theaterbetriebs in Barcelona herausgegeben werden. Nach dieser Statistik hat sich die Zahl der Theaterbesucher in der Metropole in den letzten sechs Jahren nahezu verdoppelt und 1998 fast die magische 2-Millionen-Grenze überschritten.

⁸ Zur «operación olvido» im spanischen Theater ausführlich: María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona 1996. Allgemeiner zum Umgang mit der franquistischen Vergangenheit im heutigen Spanien: Rubén Vega García, «Das Erbe des Franquismus», in: *Tranvía. Revue der iberischen Halbinsel* (44), März 1997, S. 35–40.

flikte und auch die ganz alltägliche Konfrontation katalanischer und spanischer Identitätsmodelle kommen in den letzten Jahren immer wieder auf die Bühne. Die Herangehensweise ist dabei meist betont unagitatorisch, unerschwellig: Aussagen zu Konfliktthemen werden nicht skandiert, sondern verpackt in eine möglichst interessante Handlungsführung; es gibt auch keine Selbstverständlichkeit tagespolitischer Bezüge in den Inszenierungen. Unter den Autoren der neuen 'Generation', die ein in solcher Weise gesellschaftskritisches Theater vertreten, sind etwa Ignasi Garcia Barba, Aleix Puiggalí, Lluís Anton Baulenas, Raimon Àvila, Manuel Veiga und in jüngster Zeit das Duo Accidents Polipoètics zu nennen.⁹

3 Die Dramatik Narcís Comadiras

Eine Sonderstellung unter den neuen Theaterschriftstellern nimmt Narcís Comadira ein. 1942 geboren, gehört er vom Alter her der Generation Jordi Teixidors (Jahrgang 1939) und Josep Maria Benet i Jornets (Jahrgang 1940) an und hat den meisten der Nachwuchsautoren gut 20 Jahre voraus. Doch während Teixidor und Benet i Jornet schon in den 60er Jahren als Dramatiker in Erscheinung traten (und zu den wenigen Autoren dieser Zeit zählen, die von der «operación olvido» verschont geblieben sind), legte Comadira seinen ersten eigenen Theatertext erst 1989 vor. Bekannt war er bereits als Maler und vor allem als Lyriker¹⁰. Sein erstes dramatisches Werk, *Neva (un te)*, entstand als Hörspiel im Auftrag des CDGC, auf Initiative von dessen neuem Leiter, Domènec Reixach¹¹, und wurde von Catalunya

⁹ Auffällig ist zudem, wie oft die katalanische Situation auch in vermeintlich «unpolitischen» Komödien als wichtiger Anspielungshorizont in Erscheinung tritt (z.B. in Jordi Galcerans *Dakota*); und daß, trotz der weitgehend ungebrochenen Tendenz zur Einsprachigkeit in der in Katalonien geschriebenen Literatur, auf der Bühne immer wieder Ansätze zu einer Abbildung der realen Zweisprachigkeit aus Katalanisch und Kastilisch Platz finden (besonders konsequent in Jordi Sánchez' *Marraig*).

¹⁰ Seine frühere Lyrik ist in dem Sammelband *La llibertat i el terror* (1981) vereint. In der von Tilbert Stegmann herausgegebenen Anthologie *Ein Spiel von Spiegeln. Katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1997, sind einige Gedichte von Comadira erstmalig auf deutsch erschienen (S. 176–185). Das Nachwort zu der Anthologie stammt von Comadiras Frau, Dolors Oller. Einige Gedichte aus den neueren Bänden *En quarentena* (1990) und *Usdefruit* (1995) sind ferner in der Anthologie *Die Spezialität des Hauses. Neue katalanische Literatur*, München 1998 erschienen (siehe die Rezension in diesem Band).

¹¹ Reixach ist für seine Überredungskünste mittlerweile berühmt. Er brachte auch die Romanschriftsteller/-innen Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza und Montserrat Roig dazu, Dramen zu verfassen. Inzwischen ist er Nachfolger von Josep Maria Flotats als Leiter des Teatre Nacional de Catalunya.

Ràdio ausgestrahlt. Auch sein zweites Stück, *La vida perdurable (un dinar)*, war als Hörspiel konzipiert, wurde dann aber, als Koproduktion des CDGC und des Teatre Malic, Ende 1991 in Girona und Barcelona auf die Bühne gebracht. *L'hora dels adéus*, mit dem Untertitel *Un sopar de Cap d'Any*, vervollständigte die Mahlzeiten-Trilogie und kam im Frühjahr 1995 im Romea, dem Theater des CDGC, zur Aufführung. Für das Theaterfestival Grec 97 schrieb Comadira *El dia dels Morts (Un oratori per a Josep Pla)*, gespielt im Sommer 1997 im Mercat de les Flors. Er übersetzt zudem ausländische Dramatik ins Katalanische, zuletzt *Els gegants de la muntanya* von Pirandello, das im April 1999 am Teatre Nacional Premiere hatte.

Formal orientieren sich Comadiras Stücke, wie die meisten der neuen katalanischen Dramen, kaum an einheimischen Modellen. Als wichtigste Referenz erscheint stattdessen, neben dem auch in Katalonien längst internalisierten Ibsen, das Theater Thomas Bernhards.¹² Die bei Bernhard entliehenen Formen werden bei Comadira aber zum Schauplatz einer spezifisch katalanischen Gesellschaftskritik. *Neva*, das erste und kürzeste seiner Stücke, spielt in den 60er Jahren und versammelt um den bürgerlichen Teetisch vier Frauen aus drei Generationen einer Familie. In dieser Runde kommen Tabuthemen einer reaktionär-katholischen Gesellschaft wie sexuelle Unerfülltheit des Ehelebens und der Wunsch nach Scheidung zur Sprache. Aber nur Margarita, «la tieta», hat den Ausbruch aus der konventionalisierten Lebensgemeinschaft tatsächlich geschafft – um den Preis eines Außenseiterdaseins. Der Schnee am Schluß des Stücks evoziert Joyces *The Dead* (womit die Parallele zur Atmosphäre der sozialen Gelähmtheit aus *Dubliners* offenkundig wird), und die Tante beendet ihren letzten Monolog mit den Worten: «neva sobre [...] / les tovalles les dones plenes d'engrunes / neva / sobre les engrunes / sobre les engrunes de tot».¹³

La vida perdurable ist ein packendes Zwei-Personen-Stück, in dem, wiederum in katalanisch-bürgerlichem Ambiente, eine Mutter und ihr jüngster (aber auch bereits 45jähriger) Sohn konfrontiert sind. Im Laufe des gemeinsamen Mittagessens bringt der Sohn hartnäckig die für ihn schmerzhaften Kapitel der Familiengeschichte auf den Tisch, und schließlich das Thema seiner Homosexualität, welche die Mutter nie zu akzeptieren vermocht hat. Die Diskussion ist heftig, aber am Ende zeichnet sich eine versöhnliche Wendung ab: Die Mutter willigt, wenn auch zögerlich, ein,

¹² Detailliert zu den Bernhard-Einflüssen und weiteren möglichen Vorbildern: Marcos Ordóñez, *Pròleg*. In: Narcís Comadira, *L'hora dels adéus*, Barcelona 1995.

¹³ Narcís Comadira, *La vida perdurable (un dinar)*. *Neva (un te)*, Barcelona 1992, S. 90.

daß ihr Sohn beim nächsten Mal seinen Lebensgefährten zum Essen mitbringt. *La vida perdurable* wurde mit zwei Kritikerpreisen ausgezeichnet und zog mit dem Stück *Un sopar de dimecres* des valencianischen Autors Ximo Llorens bereits eine Bearbeitung nach sich, die 1996 ebenfalls auf die Bühne kam.

Die ersten beiden Stücke Comadiras legen ein Modell für ein analytisches Drama des katalanischen Bürgertums der letzten Jahrzehnte an. Seine komplexeste Ausformung, vielleicht seine Vollendung, findet dieses Modell im dritten Teil der Mahlzeiten-Trilogie, *L'hora dels adéus*. Dieses Stück möchte ich in den folgenden Abschnitten als zeitgenössisches Beispiel für ein gesellschaftskritisches Drama und Theater in Katalonien eingehender untersuchen.

Mit *El Dia dels Morts* entfernt sich Comadira dann von den Vorbildern Ibsen und Bernhard und erweitert die historische Perspektive seiner Auseinandersetzung mit der katalanischen Gesellschaft. Das «Oratorium für Josep Pla» führt einen Schriftsteller («un empordanès famós»¹⁴), zwei jüdische Flüchtlinge, zwei Köche, einen deutschen Militärkommandanten und die Frau des Vichy-Marschalls Pétain im Bahnrestaurant von Portbou zusammen. Dort trafen sie sich in der Nacht des 1. November 1942 und beginnen nun, 55 Jahre später und aus Anlaß von des Schriftstellers hundertstem Geburtstag, jene Nacht noch einmal durchzuspielen. Es ist ein gespenstisches Spiel, denn alle Beteiligten sind längst tot. Der Schriftsteller tritt als Spielleiter auf, wünscht eine möglichst genaue Rekonstruktion der Ereignisse, weil ihm in der Ewigkeit der Einfall gekommen ist, sie aufzuschreiben. Immer wieder wird deutlich, wie die angestrebte Rekonstruktion zur Konstruktion gerät, fragwürdig und willkürlich bleibt. Es enspinnt sich eine Serie ineinandergreifender Reflexionen über die Lage Europas allgemein und die Lage Frankreichs, Spaniens und Kataloniens im besonderen, über Bündnisse und Vaterländer, über Weltkrieg und Bürgerkrieg, über Vertreibung und ungewisse Zukunft. Nicht die Aufarbeitung eines tatsächlichen Geschehens ist Anliegen des Stücks, sondern eine Meditation darüber, wie Geschichte zum sinnstiftenden Bezugsrahmen zurechtgedeutet wird. Damit ist *El Dia dels Morts* auch als hintergründige Stellungnahme zu heutigen Versuchen lesbar, historische Ereignisse (desgleichen Literaten wie Josep Pla) im Namen eines offiziell propagierten Katalanis-

mus zu vereinnahmen.¹⁵ Zudem macht das «Oratorium» Strategien des epischen Theaters für die katalanische Bühne wieder produktiv.

4 Kritik katalanischer Identitätskonzepte in *L'hora dels adéus*

Wenn *Neva* und *La vida perdurable* bei der Dramatisierung familiärer Konflikte deren bürgerlich-katalanischen gesellschaftlichen Hintergrund mitreflektieren, machen sie das spezifisch Katalanische an diesem Hintergrund nicht ausdrücklich zum Thema. Der dramatische Text *L'hora dels adéus* geht, abgesehen davon, daß er in der Figurenkonstellation deutlich komplexer ist, über die beiden früheren Stücke insofern hinaus, als er explizit und provokant zum Thema katalanische Identität Stellung bezieht. Im folgenden möchte ich zunächst auf diesen geschriebenen Text eingehen und in einem zweiten Schritt kurz auf seine Inszenierung am Teatre Romea, die die dramatische Vorlage an entscheidender Stelle nachhaltig entschärft.

4.1 *L'hora dels adéus* als dramatischer Text

4.1.1 Die Festvorbereitungen: Generationskonflikt und Zukunftsentwürfe

Die Exposition von *L'hora dels adéus* bahnt in geradezu exemplarischer Weise ein analytisches Drama an: Eine großbürgerliche Familie in Barcelona bereitet sich auf ihr traditionelles Silvestermahl vor. Zeitpunkt des Geschehens soll der 31. 12. 1985 sein. Das konkrete Datum dient aber vor allem dazu, die Generationszugehörigkeiten der Figuren plausibel zu machen. Von Bedeutung ist, daß die Handlung sich vor dem Hintergrund eines bereits gefestigten demokratischen Spanien und eines erstarkenden katalanistischen Selbstbewußtseins vollzieht.

Gefeiert wird der Jahreswechsel im Haus der 70jährigen Großmutter. Dort wohnt mit ihr ihre Tochter, 45 Jahre alt und von ihrem Mann getrennt. Enkel Guillem, Mitte zwanzig, hat für den festlichen Anlaß Freigang von der psychiatrischen Klinik bekommen, in der er normalerweise interniert ist. Dem Haushalt gehört zudem ein karibisches Dienstmädchen namens Mary an, im gleichen Alter wie Guillem. Mit ihr wird kastilisch

¹⁵ Solche «präsentistischen» Tendenzen in der offiziellen katalanischen Geschichtsschreibung in Katalonien analysiert z.B. Wolfgang Berger, «Europa verschlafen? Das 'Museu d'Història de Catalunya' in Barcelona als Beispiel für den Umgang mit der eigenen Geschichte in Katalonien», in: *Tranvía. Revue der iberischen Halbinsel* (49), Juni 1998, S. 36–40.

¹⁴ Narcís Comadira, *El dia dels Morts (Un oratori per a Josep Pla)*, Barcelona 1997, S. 17.

gesprachen. Gäste beim Silvestermahl werden zwei Freunde der Großmutter sein, Mestres und Caballé, zwei 70jährige pensionierte Akademiker, mit ihren etwas jüngeren Ehefrauen. Das gemeinsame Feiern hat Tradition, ist diesmal aber überschattet vom gerade zurückliegenden Tod des Familienoberhaupts, des Großvaters. Auf Wunsch der Witwe wird man sich in seinem Namen versammeln, und Mestres hat bereits im voraus formuliert, welche Erwartungen dabei an Enkel Guillem gestellt sind: «omplirà el buit del seu avi».¹⁶ Guillem verweigert sich dieser Aufgabe, wobei er aber großen Respekt vor dem Verstorbenen demonstriert:

Jo no en puc omplir cap de buit
jo sóc buit i un buit
no pot omplir un altre buit
i el buit de l'avi és un buit molt gros
i jo sóc un buit molt petit i hi ballaria
no sé si m'entens¹⁷

Der Großvater wird verehrt als «un heroi / de la pàtria un puntal de la cultura» (S. 58). Der Enkel hingegen gilt als psychisch gestört, «té problemes», sagt die Mutter, «està malalt i sempre ho estarà», sagt die Großmutter (S. 17f). Über die konkrete Gestalt seiner vermeintlichen Krankheit wird nicht geredet, genauso bleibt ungeklärt, warum er in der Klinik einsitzen muß. Auffällig ist zunächst, daß er sich zu Mutter und Großmutter ständig in Widerspruch setzt. Die Festvorbereitungen sind dementsprechend geprägt von der Sorge um Guillems Benehmen. Schon der erste Dialog bringt den ersten Eklat mit sich. Als die Mutter nach Mary fragt und auf Guillems Antwort, sie sei beim Frisör, erwidert: «És la teva àvia que ha anat a la perruqueria», reagiert er mit einem zornigen Redeschwall:

Que et penses que les minyones no hi poden anar
a la perruqueria
Que et penses que les minyones no tenen els seus plans
Que et penses que les minyones no celebren el Cap d'Any
Prou que ho saps que el celebren
que us deixa plantades aquesta nit
que «no te preocupes Mary ya nos arreglarem
ya lo entiendo» hipòcrita
perquè per dins maleïda mulata No et preocupis
entre l'àvia tu i jo «ya nos arreglarem ya nos arreglarem»
Ara amb mi no hi comptis amb mi no hi compteu (S. 14)

¹⁶ Comadira, *L'hora dels adéus* (1995), S. 15.

¹⁷ Ebd. Seitenangaben zu den Zitaten im folgenden in Klammern direkt im Text.

In diesem Ausbruch faßt Guillem frühzeitig zusammen, warum ihm mit der Aussicht auf das Silvestermahl unwohl ist. Die Art, mit der Hausangestellten umzugehen, die er bei seiner Mutter beobachtet oder ihr unterstellt, schildert er als heuchlerisch und latent rassistisch. Den Worten «ya nos arreglarem» mißt er dabei eine Bedeutung weit über ihren unmittelbaren Kontext hinaus zu: Es geht nicht allein darum, beim Festessen ohne Mary zurechtzukommen, sondern um ein grundsätzliches 'Wir arrangieren uns schon' zwischen Großmutter, Mutter und Sohn.¹⁸ In ihrem Anspruch, sich zu arrangieren, zeigt sich für Guillem die Mutter ebenso als «hipòcrita» wie wenn sie Verständnis für die Bitte der «maleïda mulata» um einen freien Abend vorspiegelt. An solch verlogener Einigkeit möchte der Sohn nicht teilhaben, «amb mi no hi compteu», sagt er kategorisch, womit er auch die Großmutter zu den Heuchlern rechnet,¹⁹ während er sich mit Mary am Gegenpol verortet. Die Mutter versucht, seine Vorwürfe als schlechtes Benehmen abzutun («No comencis que em vas prometre que et portaries bé», S. 14), als Störung der familiären Ruhe («[...] potser faràs santament / i estarem més tranquils», ebd.), was Guillem wiederum zur Bestätigung seiner Selbstsicht bzw. -stilisierung als lästiger Fremdkörper im Familienkreis nutzt: «Ho veus si ja ho sé que us faig nosa / I vergonya» (ebd.). Sein «faig nosa» scheint geradezu fixe Idee: In einem Monolog, den er unvermittelt ans Publikum richtet (epische Elemente also bereits hier, aber im Vergleich zu *El Dia dels Morts* wenig elaboriert), überlegt er ausgiebig, wo er überall stört – im Haus des Vaters, der nach der Trennung von der Mutter mit einer anderen Frau zusammenlebt, oder auch in der Klinik, «que és com a casa meva perquè és on m'hi estic més» (S. 20). Auch die Erinnerung an eine traumatisch erlebte Sexszene zwischen Vater und Mutter bringt Guillem in seinem Monolog zur Sprache, und im Anschluß versucht er noch die Großmutter in ein Gespräch über Körperlichkeit zu verwickeln, das sie erwartungsgemäß abblockt.

Bis hierher steuert das Drama, ähnlich wie *La vida perdurable*, das Ausagieren eines Generationskonflikts in der Familie an. Allein in dem kurzen Verweis auf eine mögliche Solidarität zwischen Guillem und Mary zeichnet sich vage ein weiterer Konflikthorizont ab. Dieser gewinnt an

¹⁸ Indem die Phrase «ya nos arreglarem» auf Kastilisch im Zusammenhang des katalanischsprachigen Familienlebens erscheint, eröffnet sie außerdem bereits den Anspielungshorizont eines Sich-Arrangierens mit dem spanischen Staat, der im weiteren Verlauf des Stücks wichtig wird.

¹⁹ Wenig später schimpft er zusätzlich auf die erwarteten Gäste, «els cursis dels Caballé i el fastigós d'en Mestres» (S. 15).

Kontur in der ersten Szene, in der Mary selbst auftritt. Sie war nicht beim Frisör, sondern hat im Auftrag Guillems ein Paket abgeholt. Darin befindet sich, wie Guillem erklärt, eine Überraschung für den Abend: «Per animar la festa / per omplir el buit de l'avi» (S. 29). Die Mutter verläßt mit dem Stoßseufzer «Em fas més por que una pedregada» die Bühne, und Guillem und Mary beginnen sogleich miteinander zu kokettieren. Spielerisch zitieren sie Versatzstücke der stereotypischen Szene 'Sohn des Hauses verführt Dienstmädchen' an. Das Katalanisch der vorigen Szenen weicht dabei einem Gemisch aus Kastilisch, Katalanisch und gelegentlich verzerrtem Englisch («Seat dawn on my knees / my black little baby», S. 29). Guillem äußert, sei es ernstlich oder im Scherz, den Wunsch, mit Mary ein Kind zu zeugen, «un xarneguet salsero / el futur de la raça» (S. 30). Genau in diesem Moment ruft die Mutter aus der Küche nach dem Dienstmädchen. Mary und Guillem treffen eine Verabredung für die Nacht («MARY: Pues muy bien OK Tonight / FILL: Tonight et faré un nen», S. 31), wieder aber bleibt unklar, ob im Ernst, denn eigentlich hat Mary ja Pläne für den Abend. Guillem spinnt den Gedanken an ein gemeinsames Kind noch weiter und geht, während Mary dem Ruf der Mutter folgt, zu einer Reflexion über sein Dasein als Katalane über:

Perquè hauria estat nen
li hauríem posat Jordi o millor Fidel-Jordi
i hauria conquistat tot el Carib
I quin gran president no hauria estat
amb palau a L'Havana i casa a cal's canonges
i president del Barça tot alhora
Ai Mary hermosa Mary Catalunya quin país
un amor
(Ella se'n va corrent)
My God my God que difícil que és viure
per un catalanet tocat de l'ala
per un catalanet sense futur
sense cap més futur que no sigui el d'Espanya
un futur trist
un futur que no és pas cap futur
que és el passat
un passat que no passa (S. 31)

Als «catalanet tocat de l'ala» scheint Guillem plötzlich Katalonien selbst zu verkörpern und sein imaginäres Kind mit der «mulatita» Mary (S. 29) einen Traum von Öffnung und Hybridisierung als Alternative zu einer Zukunft «que és [...] un passat que no passa». Bezeichnenderweise rennt Mary genau in dem Moment von der Szene, als Guillem aufhört, sich scherzhaft die

Großtaten des karibisch-katalanischen Mischlings Fidel-Jordi²⁰ auszumalen, und mit seiner katalanischen Nabelschau beginnt. Diese Nabelschau aber stellt die Verbindung her zwischen seinen Zukunftsträumen und seiner Unzufriedenheit im Kreis von Mutter, Großmutter und deren «amics tan savis» (S. 14): All jene erscheinen, im Sinn der Polarisierung aus Guillems vorherigem Zornesausbruch gegen die Mutter, als Repräsentanten eines an die Vergangeheit verlorenen «futur [...] d'Espanya», dem er und Mary die Möglichkeit einer anderen, weltoffeneren Zukunft entgegensetzen könnten.²¹ Damit lassen sich auch Vermutungen über den Charakter von Guillems vermeintlicher Krankheit anstellen - als Schizophrenie des «catalanet», der nicht zu sich selbst finden kann, weil ihm ein «passat que no passa» aufgebürdet ist. Gegen diese Bürde richtet sich Guillems ständiger Protest. Auch die Sprachvermischung, die er und Mary betreiben, wird als ein Zeichen des Aufbegehrens lesbar: Die Vertreter der Vergangenheit, der Heuchelei und der Verschlossenheit sprechen miteinander *eine* Sprache, die Vertreter der Zukunft und der Öffnung sprechen miteinander viele Sprachen. Und sie nehmen sich auch die Freiheit heraus, besonders vergangenheitsschwere Wörter neu zu kontextualisieren. Wenn Guillem Mary «moreneta» nennt (S. 28, S. 31 etc.), spielt er zwangsläufig auf die für den katalanischen Patriotismus so emblematische Muttergottes von Montserrat an, setzt die karibische Mary an die Stelle eines heiliggehaltenen katalanischen Kulturguts.

Die Mutter, erbost über den Flirt ihres Sohnes mit Mary, stellt - erneut in einer Weise, die von sozialen oder rassistischen Vorurteilen gegen das Dienstmädchen geprägt ist - in Abrede, daß Guillem dabei ernste Absichten verfolgen könnte, interpretiert sich die Annäherung zwischen den beiden jungen Leuten aus der Perspektive der «hipòcrita» zurecht: «Que tu ho fas per jugar / p'ro aquestes noies / mai no se sap / [...] / sisplau Guillem vigila i ves amb compte / un embaràs podria ser-li útil» (S. 33). Gleich morgen, fügt sie hinzu, werde sie ihren Sohn zurück in die Klinik schicken.

²⁰ In den expliziten Bezügen zu Kuba kann man natürlich eine Anspielung auf die dortigen katalanischen Aktivitäten zur Zeit der spanischen Kolonialherrschaft sehen. Diese Anspielung bleibt aber unspezifisch. Ich ziehe eine Lesart von «Fide» und «L'Havana» als allgemeine Chiffren einer *cultura latina* vor - die selbst bereits aus Vermischungen entstanden ist.

²¹ Nach meiner Lektüre ist die von Guillem anvisierte Alternative zum «futur d'Espanya» nicht eine Zukunft *ohne* Spanien im Sinn eines katalanischen Separatismus, sondern eine Zukunft *nicht nur* mit Spanien.

Der erste Teil des Stücks²² endet mit dem Wort «Adéu», das Guillem wiederum ans Publikum richtet (ebd.). Zuvor hat sich noch herausgestellt, daß er, wenn er telefoniert, fortwährend versucht, bei sich selbst anzurufen.

4.1.2 Enthüllungen beim Silvestermahl und offenes Ende

Im zweiten Teil von *L' hora dels adéus* sitzt die Silvestergesellschaft zu Tisch, ganz der Vergangenheit zugewandt: «El Cap d'Any és la festa dels grans», heißt es (S. 39, aber auch schon auf S. 21), und diesmal umso mehr, als das Fest ja im Zeichen der Erinnerung an den Großvater steht. Dieses Gedenken wird zu einem Ritual, über dessen korrekten Vollzug man prompt in Streit gerät. Die Mutter, als besonders strenge Wahrerin der Etikette, fordert gedämpfte Stimmung ein («No hi ha festa aquest any / només sopar / Hi vam estar d'acord», S. 38), während die Großmutter zu bedenken gibt, ein Tänzchen wäre vielleicht durchaus im Sinne des Verstorbenen. Man einigt sich, ohne weiter auf die Einwände der Mutter zu achten, darauf, nach dem Essen zunächst «com a homenatge» (ebd.) ein paar Verse zu lesen, dann zu tanzen, noch «una mica de Schubert» auf dem Klavier zu spielen und am Ende das Lied *L' hora dels adéus* zu summen. Damit wird das Ritual des Gedenkens der Tradition der Silvesterfeiern im Haus einverleibt, denn Tanzen, Schubert und *L' hora dels adéus* ist seit jeher deren Verlauf. Die Alten nutzen den Anlaß zu einer Inszenierung des «passat que no passa». Der Mutter wird in dem Moment, wo ohne sie über den Ablauf des Rituals entschieden ist, noch einmal zu verstehen gegeben, daß sie dem tonangebenden Kreis nicht wirklich zugehört: Silvester ist das Fest der Alten, sie aber ist «la nena» (S. 39), die das Essen aus der Küche zu holen hat, welches der Enkel dann servieren wird. Guillems Polarisierung aus dem ersten Teil (dort die Mutter mit den Alten, hier er mit Mary) scheint brüchig zu werden.

Der Sohn selbst verfällt bei Tisch zunächst wieder in seine Rolle als Provokateur. Von Beginn an sucht er die Feier für eine kritische Abrechnung mit der Vergangenheit zu nutzen, in deren Namen man sich versammelt hat. Besonders hat er es dabei auf den selbstgefälligen Pedanten Mestres abgesehen, den er sogleich als Faschisten bezeichnet und dazu erklärt: «sap què deia l'avi / en Mestres després de la guerra / portava el

²² Die beiden Teile, vom Charakter her zwei Akte, sind mit «primera escena» und «escena segona» überschrieben, wobei mit «escena» das sich ändernde Bühnenbild gemeint ist (im ersten Teil das Wohnzimmer im Vordergrund und das Eßzimmer im Hintergrund, im zweiten Teil umgekehrt).

jou i les fletxes / brodades als calçotets» (S. 36). Seine Provokationen zeigen aber zunächst, bis auf den Ärger der Beleidigten²³, wenig Wirkung. Die eigentliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit beginnt unverhoffter. Man schwelgt in frivolisierten Erinnerungen an die Anfänge der Freundschaft zwischen Großmutter, Mestres und Caballé, und daran, wie sie sich in ihren späteren Mann verliebte, bei einem Silvesterfest genau 50 Jahre zuvor – «aquell Cap d'Any del trenta-sis / va ser l'any de la guerra» (S. 51). Mit dieser Reminiszenz, mehr übermütig als nachdenklich, bricht das neue Jahr an. Mestres ist im Begriff, in Stellvertretung des Großvaters einen Toast auszubringen, da setzt ein Wutausbruch dem planmäßigen Ablauf des Gedenkrituals ein Ende. Der Ausbruch kommt nicht von Guillem, sondern von seiner Mutter, die den Alten Respektlosigkeit gegen den Verstorbenen vorwirft:

Ell ha deixat un buit
 doncs respecte el buit
 Mamà ja t'ho vaig dir no facis res
 i tu amb la teva excusa «ell ho hauria volgut»
 no fas més que oblidar-lo
 profanar una memòria santa
 només vols oblidar-lo
 i no veus que és ridícul
 tot aquest coqueteig (S. 54)

Die Mutter läßt es bei diesen Zurechtweisungen nicht bewenden. Sie ist es auch, die dem analytischen Drama zu seiner Erfüllung verhilft, indem sie verkündet: «Ho vull explicar tot» (ebd.), und den Skandal des Abends auflöst. In diesem Moment dominiert sie das Geschehen. Dem mutmaßlichen Spielleiter Guillem ist das Heft aus der Hand genommen²⁴, woraufhin er die Bühne verläßt, um die Überraschung zu holen, die er vorbereitet hat. Diese Überraschung ist «un maniquí amb un vestit de l'avi i una màscara de cera de l'avi», welches Guillem im Rollstuhl des Verstorbenen hereinschiebt (S. 57). Doch der geisterhafte Auftritt bleibt nahezu wirkungslos, erschöpft sich in einem stummen Zeichen zugleich für die Präsenz und die

²³ Ihren interessantesten Punkt erreicht die wechselseitige Polemik, als sich Mestres, durch Guillem erzürnt, zu einer Neuformulierung des Generationskonflikts hinreißen läßt: «Mira xicot nosaltres / ja som d'una altra època / molt millor no en tinc dubte» (S. 45). Hier widerspricht ihm unverhofft Caballé; die Alten wahren nicht länger ihr Dekor und geraten untereinander in Streit. In diesem Moment verläßt Guillem signifikanterweise für kurze Zeit die Bühne (vgl. S. 46).

²⁴ Bezeichnenderweise fehlen die epischen Elemente des ersten Teils im zweiten Teil gänzlich.

Verfügbarkeit des toten Großvaters in der Runde. Denn die Mutter eröffnet gerade, daß Mestres sie kurz vor ihrer Hochzeit verführte und Guillem möglicherweise dessen Sohn ist. Für Guillem ist diese Enthüllung erschütternd: Er wird sich selbst zum «*arnego moral / fill d'una catalana i fill d'un traïdor*» (S. 59), ist nicht mehr allein Nachkomme eines Helden der katalanischen Kultur, sondern vielleicht ebenso eines windigen Opportunisten, der mit den Unterdrückern kollaborierte.

Als Mestres für sein Vergehen an der Mutter um Verzeihung bittet, sind die Alten bereit, ihn zu entschuldigen, damit alles so weitergehen kann wie bisher: «*Jo Robert et perdono Vull / que continuï tot igual / i vull que el perdoneu*», sagt die Großmutter (S. 60). Die Mutter und Guillem aber können nicht verzeihen, scheinen jetzt gemeinsam den Gegenpol zu den «Heuchlern» zu bilden. Guillem versucht, auch den toten Großvater für das Lager der Nicht-Verzeiher zu vereinnahmen, da holt der beschimpfte Mestres («*el fastigós el traïdor / el llepaculs el pilota / el pedant*», S. 61f) als Rache zu einer weiteren Enthüllung aus: Der Verstorbene, verehrt als Stütze der katalanischen Kultur in finsternen Zeiten, als Patriot im Widerstand gegen Franco, war ein Denunziant, verriet einen Regimegegner an die Falangisten, und selbst sein Exil nach dem Krieg war bloß «*Un exili daurat i curtíssim / per preparar el retorn*» (S. 65).

Die Großmutter beschließt die Szene mit einem Monolog, den sie an ihren toten Mann richtet. Darin unterscheidet sie zwischen einem Katalonien der Vergangenheit, verkörpert von ihr und den anderen Alten («*Som / el passat Ets / el passat d'aquest país que et vas estimar tant*», S. 66), und einem Land der jungen Leute, die für die Alten kein Verständnis haben:

són un altre país i no els importa
tot allò que vam fer
el sofriment les idees les pors
les renunciés la mala consciència
per falsos moviments i les traïcions
ells fan el seu país [...]
[...] els és igual la llengua que parlen
o si la parlen bé
[...] p'ro aquest país que fan
aquest país que volen
informe barrejat
no és pas més generós
que aquell que tu volies
i que et va fer patir (S. 66)

Nach diesem Monolog verlassen die Repräsentanten der Vergangenheit den Raum, um im Wohnzimmer Schubert zu spielen. Die Mutter, im Lauf des Abends zwischen die Fronten des «alten» und des «neuen» Landes geraten und jetzt ohne Ort, schließt sich doch wieder den Alten an. Guillem bleibt mit der Puppe im Rollstuhl des Großvaters allein. Das Land der Alten, und mit ihm der Großvater als «*heroi / de la pàtria*» (S. 58) ist entzaubert. Für Guillem, der den «Heuchlern» nur deshalb so wütend widersprechen konnte, weil er den Verstorbenen als deren positives Gegenbild verehrt, ist diese Entzauberung ein Schock: aber auch eine Chance, die Bürde des «*passat que no passa*» endlich abzuwerfen. Am Ende des Silvestermals steht seine eigene *hora dels adéus*, eine Neufassung des traditionellen Abschiedslieds²⁵, in der er gegen den Monolog der Großmutter nun seine Vision vom Land der Alten und vom Land der Jungen setzt: Die Vertreter der Vergangenheit hinterlassen «*un país / malgirbat i deforme / emmotllat amb tristesa en un 'no' permanent*» (S. 67). Dagegen wünscht er sich die Luft im Land «*molt més net i més clar / sense embuts de paraules i sense hipocresia / cada cosa el seu nom / i un nom per cada cosa*» (ebd.). Im Anschluß an die Enthüllungen des Abends entwirft er die Möglichkeit, sich von der drückenden Vergangenheit zu emanzipieren:

Canteu canteu les mòmies de la pàtria
és l'hora dels adéus i us dic adéusiau
jo que sóc fill de tots no sóc fill de ningú
sóc nét d'unes paraules confegides amb culpa
en una llengua absurda que és de pols i d'oblit
sóc el futur que lleva
just al cor del meu fàstic

Canteu canteu que és l'hora dels adéus
i és un adéu per sempre (S. 67f)

Guillem sieht sich nicht länger als seltsamen Abkömmling der Alten selbst, sondern als «Enkel» ihrer «schuldverklebten Wörter», ihrer «absurden Sprache aus Staub und Vergessen». Und er merkt, daß diese Herkunft aus einer Sprache und Geschichte für ihn nicht unentrinnbar ist. Noch sein Selbstverständnis als 'kranker' Provokateur war an die familiären Mythen geknüpft, die ihm beim Silvestermahl demontiert worden sind. Nun kann er seinen Ekel über die Zerstörung der Mythen für den Versuch nutzen,

²⁵ Das Lied *L' hora dels adéus* ist die katalanische Fassung von «Should Auld Acquaintance Be Forgot» und bei geselligen Anlässen sehr verbreitet.

sich endgültig vom «passat que no passa» loszusagen und sich seiner Zukunft zuzuwenden.

Sobald er den «Vaterlandsmumien» sein «adéu per sempre» zugerufen hat, tritt Mary ein. Mit der Verabredung vom Nachmittag scheint es ernst zu werden. Wieder ersetzt das Sprachgemisch der beiden die einsprachig-katalanische Rede der Festgesellschaft. Guillem berichtet Mary in ironischem Tonfall vom Verlauf seines Abends, nennt dabei die Eröffnungen seiner Mutter «un culebrón cultural catalán» (S. 68) und schließt: «ara sóc nét de nazi / i xarneguet moral» (S. 69). Als Mary neben ihm sitzt, greift er zum Telefon, ruft wieder bei sich selbst an – und erreicht sich zum ersten Mal. Seine schizophrene Kondition als «catalanet tocat de l'ala» scheint überwindbar, er ist in der Lage, seine Erlebnisse mit sich selbst abzugleichen und stellt über die widerstreitenden Seiten seiner Person (auffaßbar als die in der Vergangenheit befangene und die nach der Zukunft strebende Seite) fest: «ara ja som iguals» (S. 70). Am Ende seines Gesprächs mit sich selbst steht die Hoffnung, er sei vielleicht von nun an nicht mehr allein, und Mary bestätigt diese Hoffnung («Pues claro que es posible / ven aquí niño mío», S. 71), nimmt ihn wie eine Mutter auf ihren Schoß und beginnt ihn zu liebkosen. Guillem spricht noch (selbstironisch, delirierend oder plötzlich lächerlich?) die Worte: «My love amor meu my baby / ya sabes ja ho saps / és difícil ser un home / Is [sic] so hard to be a catalan» (ebd.). Da legt Mary ihm die Hand aufs Geschlecht, und nach der wortreichen Verabschiedung der Vergangenheit beschließt eine sprachlose Szene das Stück:

Es queden immòbils com una estatua. La porta de la sala s'obre una mica. Apareix la mare, s'acosta a la parella que no s'immota. Se'ls mira i sense dir res agafa la cadira de rodes amb el maniquí i la màscara del seu pare i se l'endú fora d'escena tot acaronent-lo i xiuxiuejant-li a l'orella. De la sala es senten els primers compassos de L'hora dels adéus suament taral.lejats (bocca chiusa) per les ombres de darrera la vidriera. (S. 71)

Am Ende von *L'hora dels adéus* formen die beiden jungen Leute eine reglose Figur: Die Zukunft, für die sie stehen könnten, eine Zukunft der Offenheit und Vermischung, ist entworfen, aber noch nicht eingelöst. Vielleicht erstarrt sie schon in dem Moment, da sie beginnen könnte. In die Vergangenheit verschlossen haben die Alten sich ins Wohnzimmer zurückgezogen und führen ihr Ritual zuende. Die Mutter, die sich mit der Vergangenheit weder versöhnen noch sich von ihr befreien kann, holt die Puppe des Großvaters dazu, ist darauf angewiesen, am zerstörten Mythos wider besseres Wissen festzuhalten. Guillems Polarisierung aus dem ersten Teil scheint insofern doch noch zu funktionieren, als er und Mary allein es

sind, die zum «passat que no passa» eine Alternative entwickeln könnten. Was dieser Polarisierung jedoch verlorengegangen ist, ist die Eindeutigkeit der Trennung zwischen «Heuchlern» und «Helden». Gerade die – zumindest nach außen – starkköpfig aufrechterhaltene Illusion solcher Eindeutigkeiten macht das Land der Alten aus. Ob das Land der jungen Leute aber letztlich «més generós» (S. 66) sein wird, bleibt am Ende von *L'hora dels adéus* offen.

4.2 *L'hora dels adéus* als inszenierter Text

Neben der Rolle Guillems, die ständig oszilliert zwischen unterdrückter und offener Wut, vermeintlichem Irrsein, der Pose des Provokateurs und dem dennoch internalisierten Habitus eines katalanischen Bürgersohns, wirft vor allem die Figur Mary bei der Inszenierung von *L'hora dels adéus* Schwierigkeiten auf: Eine sehr starke Figur einerseits, mit nur zwei Szenen und darin sehr wenig Text andererseits. Ihre Schweigsamkeit läßt sich zwar als gewichtiger Kontrapunkt zur Geschwätzigkeit sowohl der Alten als auch Guillems auffassen, kann aber auch zur Folge haben, daß ihre Rolle bei der Aufführung untergeht bzw. zur bloßen Dekoration für Guillems katalanisches Identitätsproblem verkommt.

Am 27. April 1995 hat *L'hora dels adéus* in der Regie von Joan Ollé am Teatre Romea Premiere, als Produktion des CDGC. Pikanterweise kommt damit ein Stück, das in Gestalt der «mòmies de la pàtria» den offiziell gepflegten Katalanismus in besonders scharfem Ton angreift, ausgerechnet auf der Vorzeigebühne der Generalitat zur Aufführung. Die Inszenierung bleibt im ersten Teil dicht an der Textvorlage. Carles Martínez als Guillem spielt dessen angebliche psychische Störung zunächst aus und läßt sie erst nach und nach als nur aufgesetzt oder eingeredet erkennen. Vicenta Ndongo als Mary agiert anfangs betont naiv, als hübsches Dienstmädchen nach Boulevardlustspiel-Schema. In der Szene des karibisch-katalanischen Zukunftsentwurfs darf sie dann zwar zeigen, daß das Dummchen-Gehabe nur Maskerade ist. Da der kurze Auftritt ihr aber für einen solchen Umschwung nicht genug Zeit läßt, wird letztlich auch die Zukunftsvision zum unverbindlichen Spiel verharmlost, und Marys Rolle fällt in Rassismusverdächtige Klischees zurück.

Im zweiten Teil nutzt die Inszenierung ausgiebig die komödiantischen Elemente der Festmahl-Situation und setzt dann, als Zäsur, vor die Entüllungen über Mestres und den Großvater einen zusätzlichen Vorhang und Bühnenbildwechsel. Der Schluß ist gegenüber Comadiras Text stark abgewandelt: Mary (und mit ihr die eigentlich provokante Aussagemög-

lichkeit des Stücks) wird aus dem Finale fast völlig entfernt. Stattdessen ist zunächst Guillem's Verstrickung in den familiären Mythos herausgehoben, indem er als Überraschung nicht den Großvater als Puppe auf die Bühne schiebt, sondern selbst als der Verstorbene verkleidet erscheint. Auch die Dissidentenrolle seiner Mutter ist ausgebaut: Als die Alten Schubert spielen gehen, bleibt sie bei ihrem Sohn, hört stumm seiner *hora dels adéus* zu und verläßt danach mit dem leeren Rollstuhl die Szene. Eine Versöhnung zumindest zwischen ihr und Guillem wird damit wahrscheinlich. Der eigentliche Schluß mit Guillem und Mary ist nachhaltig gekürzt. Guillem's Telefonat mit sich selbst fällt ganz weg, ebenso das unbewegte Bild, das Mary und er am Ende formen, sowie der neuerliche Auftritt der Mutter. Nach einer leidenschaftlichen Umarmung geht Guillem mit dem Ausspruch «ya sabes ja ho saps / és difícil ser un home» ohne Mary von der Bühne - möglicherweise, um sich den Alten anzuschließen. Dann erscheinen die Worte «It's so hard to be a catalan» als großer Schriftzug auf dem Bühnenhintergrund, in standardisiertem Englisch und von einer Stimme aus dem Off mitgesprochen.

Diese Inszenierung des Schlusses stützt das im Stück so provokant aufgeworfene katalanische Identitätsproblem zu einem Problem *innerhalb* der Familie zurecht. Die junge Generation ist unzufrieden mit dem «Land der Alten», geht sogar so weit, ihnen (mit viel Geschrei und Luftgitarre, was die Szene lächerlich macht) «für immer lebewohl» zu sagen. Aber der Ausbruch erschöpft sich auch schon in diesen Verbalattacken, er wird die katalanische Gesellschaft nicht grundlegend verändern. Die Alternative der Vermischung und Öffnung, die sich im Damentext als Ausweg abzeichnet, bleibt in der Aufführung konsequenzloses Gedankenspiel. Es ist zu befürchten, daß Narcís Comadira's *L' hora dels adéus* erst durch eine solche Reduzierung seines Konflikts auf eine Konfrontation, die im Rahmen der bestehenden Verhältnisse bewältigt werden kann, für die Bühne des Centre Dramàtic de la Generalitat aufführbar wurde. In puncto kritische Auseinandersetzung mit der heutigen katalanischen Gesellschaft bleibt das Theater, zumindest in diesem Fall, noch weit hinter den Möglichkeiten zurück, welche die neue Dramatik anlegt.