

Buchbesprechungen Ressenyes

- Alejandro Coroleu (ed.): *Clàssics i moderns en la cultura literària catalana del Renaixement*. Lleida: Punctum, 2015. 163 pàgs. ISBN 978-84-943779-2-1.

Aquest volum recull les intervencions que tingueren lloc durant la jornada “Clàssics i moderns en la cultura literària catalana del Renaixement (1470–1620)” celebrada a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 28 de maig del 2014, amb el suport de l’Institut d’Estudis Medievals de la Universitat Autònoma de Barcelona i la Societat Catalana d’Estudis Clàssics. Tal com assenyala Alejandro Coroleu (ICREA-UAB) en la seva presentació (p. 7), la finalitat de la trobada era reflexionar sobre la presència dels clàssics de l’antiguitat grecollatina, el *Trevento* italià i la literatura catalana medieval en la cultura literària del Renaixement, focalitzant l’interès, de manera específica, en la transmissió manuscrita i impresa dins de la Corona d’Aragó. Dels vuit estudis que s’apleguen aquí, els quatre primers tracten sobre la recepció de les principals edicions i traduccions dels clàssics grecs i llatins (Diògenes Laerci, Ciceró, Sal·lusti i Pal·ladi); dos, sobre la difusió de Dante i Boccaccio en els territoris de parla catalana als llarg dels segles XV i XVI, i els dos últims sobre la fortuna de la *Crònica* de Bernat Desclot i de l’obra d’Ausias March.

Barry Taylor, conservador de la col·lecció hispànica a la British Library de Londres i autor de diversos articles sobre la recepció d’Ovidi a la Península Ibèrica (segles XIV–XVI), ha editat, a partir de 1999, juntament amb Coroleu, els quatre volums d’actes sobre *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia*. A “The Reception of Cicero’s *Pro Archia* in the Iberian Peninsula to 1700” (pp. 9–34) tracta sobre la recepció en el món cultural ibèric dels segles XV, XVI i XVII del *Pro Archia poeta*, un dels discursos emblemàtics de Ciceró. La contribució de Taylor es basa en l’estudi dels manuscrits i edicions impreses de l’obra en l’àmbit peninsular i en la detecció de diverses



apropriacions del text ciceronià en les literatures catalana i castellana. El discurs de Ciceró, més enllà d'oferir una biografia i defensa dels drets d'Arquias, és un panegíric de les lletres i una reivindicació del paper dels *studia humanitatis* dins del context social i cívic romà. Taylor comença assenyalant Petrarca com el màxim redescobridor del *Pro Archia* en la seva època: el 1333, el poeta en troba una còpia manuscrita a Lieja i, el 1341, havent estat ja *laureatus* a Roma, atribueix al discurs la paternitat de la seva vocació literària. A partir d'aquest moment, el *Pro Archia* de Ciceró esdevé un dels textos fonamentals de l'humanisme en la mesura que apel·la a una necessària relació entre lletres i vida pública, exigeix els *studia humanitatis* i proclama la divinitat del poeta. Taylor es centra en la transmissió del text a partir dels manuscrits, edicions impreses (a Sevilla, Salamanca, Madrid, Mèxic i Coimbra, entre 1544 i 1649), inventaris i referències a lectures i traduccions, entre les quals cal destacar la de Pedro Simón Abril. Per acabar, parla d'algunes apropiacions, com la glosa de Pedro Díaz de Toledo (1461), i de la influència de l'obra en el *Tirant lo Blanc*, Don Juan Manuel i el Marqués de Santillana. En conclusió, la tesi de Taylor és que, malgrat que alguns dels *topoi* presents al *Pro Archia* ja els trobem a *De inventione*, un tractat ciceronià molt més conegut per haver gaudit d'una recepció ininterrompuda des de l'Edat Mitjana, la presència del discurs en defensa d'Arquias en manuscrits i impresos, el pes que tingué en l'educació i la familiarietat amb el text que demostren tenir alguns destacats autors peninsulars, el converteixen en model de l'humanisme cívic.

Avelina Carrera de la Red, professora de Filologia Llatina a la Universidad de Valladolid, ha publicat nombrosos estudis sobre textos historiogràfics en l'àmbit de l'humanisme renaixentista. A "Intercomunicación cultural y de pensamiento en el proceso de recepción textual de Salustio en Cataluña durante el siglo XV" (pp. 35–49), reflexiona sobre les conseqüències acadèmiques, culturals i polítiques que tingueren les edicions i traduccions de les dues monografies històriques de Sal·lusti (*La conjuració de Catilina* i *La Guerra de Jugurta*) aparegudes a Catalunya durant el darrer terç del segle XV. L'autora comença al·ludint al paper destacat del desenvolupament de la impremta en la generació de lligams culturals durant el Renaixement europeu ja que, tot i la persistència de la difusió manuscrita, els llibres impresos incrementen la demanda d'edicions de butxaca d'una banda, i de l'altra es converteixen en una eina de prestigi per a la noblesa i la reialesa. Així doncs, quan els tipògrafs alemanys instal·len els seus tallers a la ciutat Comtal, conscients de la clientela que els proporcionarien les institucions polítiques, els centres docents i els poders eclesiàstics, entre les primeres

obres que imprimeixen hi ha les monografies de Sal·lusti, un autor considerat especialment apte per a l'educació de la joventut, tant per la finalitat moral i exemplaritzant del contingut de la seva obra com per la *brevitas* que caracteritza el seu estil. De fet, les edicions i traduccions de Sal·lusti proliferen arreu d'Europa durant el darrer terç del segle XV, no només per l'ús que se'n fa a les escoles, sinó per la lectura política sobre la llibertat i el civisme que podien fer-ne els polítics de diferents ideologies de les classes dirigents: tal com diu l'autora "De las historias de Salustio se hacen por igual lecturas republicanas y monárquicas" (p. 38). Destaca la publicació, el 1475, simultània a Barcelona i a València, de les *opera sal-lustianes* basades, respectivament, en fonts manuscrites o impreses a París i a Venècia. Pel que fa a les traduccions castellanes, a partir dels anys trenta, es difon una versió manuscrita del noble castellà Vasco Ramírez de Guzmán i, a meitat de segle, Francisco Vidal de Noya, que fou canonge a Girona, en fa una altra que, pel que fa a *La Guerra de Iugurta*, és clarament deutora de Ramírez de Guzmán. Tot i així, la versió de Vidal de Noya s'imprimeix a Saragossa el 1493, convertint-se en la primera traducció d'un autor clàssic que surt d'una impremta espanyola: se'n van fer cinc reedicions en pocs anys a Valladolid, Logroño, Medina del Campo i Amberes, una difusió que demostra fins a quin punt és escaient el mot "intercomunicació" que veiem al títol d'aquest estudi.

Montserrat Ferrer Santanach ha publicat diversos articles sobre la recepció i traducció medievals de textos clàssics al català. A "Diògenes Laerci a la Corona d'Aragó" (pp. 51–61) se centra en la introducció de les *Vides dels filòsofs* d'aquest autor als territoris de la Corona d'Aragó a finals del segle XV, a partir de la recepció de volums traduïts del grec al llatí i després a l'italià i, sobretot, d'una traducció catalana de 1499. Les vuitanta quatre biografies de filòsofs grecs de Diògenes Laerci (s. III d.C.) es divulguen a través de la traducció llatina que l'humanista italià Ambrogio Traversari va fer el 1433. Ferrer ens presenta una traducció catalana de 1499 "d'un recull de vides i sentències de filòsofs antics preses, segons la rúbrica 'de Laertio e altres doctores'" (p. 51) deguda a Bonanat Surer (o Sever), conservada en un únic manuscrit a la Biblioteca Riccardiana de Florència i que, en realitat, té com a font una obra italiana anònima de 1480 intitulada *Vita dei philosophi*, una compilació de sentències filosòfiques extretes de diverses fonts basada en una versió llatina del segle XIV, escrita entre 1317 i 1320, falsament atribuïda a Walter Burley, i ampliada amb fragments de Laerci a partir de la versió llatina de Traversari (p. 53). El traductor, un català d'ascendència jueva, hauria fet la versió d'aquest text en la seva llen-

gua durant una estada a Nàpols. Cal destacar, doncs, més enllà d'aquestes fonts intermèdies, la singularitat d'aquesta traducció pocs anys després que les *Vides* de Laerci, a través de la versió llatina de Traversari, comencessin a introduir-se a la Corona d'Aragó, ja fos en manuscrit o en llibre imprès, tal com consta en els inventaris d'algunes biblioteques privades de nobles o d'intel·lectuals relacionats amb l'humanisme italià.

Raimon Sebastian Torres, doctorat en Filologia Clàssica amb una tesi sobre traduccions catalanes de Pal·ladi, ha dedicat la seva recerca a la recepció dels textos agronòmics llatins a l'Edat Mitjana i al Renaixement. En l'estudi "Notes sobre la presència d'autors agronòmics llatins a la fi del segle XV i inicis del XVI" (pp. 63–78) tracta, en concret, sobre la transmissió de Cató, Varró, Columel·la i Pal·ladi, els anomenats *scriptores rei rusticae*, en el context de la Corona d'Aragó entre 1450 i 1530. Ens ofereix un nombre considerable de testimonis que avalen la recepció en llatí de l'*Opus agriculturae* de Pal·ladi (s. v d.C.) al llarg de l'Edat Mitjana fins que, als inicis del Renaixement, la resta d'aquests autors agronòmics, en especial Col·lumela, tornen a estar presents en el món cultural europeu a partir de l'*editio princeps* veneciana de l'impressor Nicolaus Jenson, el 1472. Entre les versions en llengua vernacle de Pal·ladi que comenta àmpliament, en destaca dues: una en castellà del segle XV i una altra en català del XVI, ambdues còpies posteriors de l'*Opus agriculturae* de Ferrer Saiol, datada el 1385. Després esmenta alguns manuscrits conservats en els territoris de la Corona d'Aragó referents a Cató, Varró i Col·lumela, així com les referències a aquests autors en actes notariais i inventaris. Finalment, l'obra de Col·lumela pren el relleu a Pal·ladi a principis del segle XVI, afegint a l'interès científic el valor literari que li aporta el lèxic i l'estil propi. Raimon Sebastian assenyalava aquest mateix tombant en el ressò dels *scriptores rei rusticae* en la Corona d'Aragó, els quals s'aniran integrant, a poc a poc, en la tradició filològica (p. 76).

Marta Marfany Simó, professora de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra, està especialitzada en l'estudi de traduccions medievals al català, en especial del francès i de l'italià. A "La traducció catalana del *Commento* de Cristoforo Landino a Dante" (pp. 79–96) estudia la traducció catalana anònima del *Commento sopra la Commedia* de l'humanista italià Cristoforo Landino, obra que tingué una àmplia difusió des de finals del segle XV i durant tot el XVI fins a esdevenir una de les més influents de l'exegesi dantesca en l'àmbit català. La impressió de l'*editio princeps* del *Commento* el 1481 s'inscriu en el projecte cultural de Lorenzo de Medici i compta amb gravats dissenyats per Botticelli; la presència d'un exemplar d'aquesta edició a la Biblioteca de Catalunya i d'altres edicions del

XVI en biblioteques de la Corona d'Aragó són mostra de la seva influència després que Andreu Febrer, al servei d'Alfons el Magnànim, hagués fet una traducció de la *Divina Commedia* en vers el 1429, una fita en la recepció de Dante en català. La consideració de Dante com a “clàssic” equiparable a Homer i a Virgili explica la presència notable de la *Commedia* en inventaris de béns, les referències al llarg del XV en autors com Roís de Corella o en obres com *Curial e Güelfa*, i l'abundància de comentaris i gloses confeigits en les universitats amb finalitats interpretatives (p. 79). La traducció catalana del *Commento* de Landino, el text més representatiu d'aquesta exegesi, és encara inèdita i es conserva en un manuscrit de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Marfany ens ofereix una descripció del manuscrit (acèfal, de la mà de dos copistes, que conté només la versió catalana del *Purgatorio*) i una valoració de la traducció catalana, tot justificant els seus comentaris crítics amb fragments extrets del text català acarats amb l'original italià. Tal com demostra l'autora, la traducció es fa mot a mot, “la fidelitat al text de Landino és extrema” (p. 87) i aquest fet fa plantejar en quin entorn es produeix i a quin públic s'adreça aquesta versió, que contrasta notablement amb altres fetes en castellà de la mateixa època, molt poc literals i provinents de diverses fonts. L'encertada proposta de Marfany és que aquesta traducció catalana no obeeix a una finalitat estètica, sinó exclusivament didàctico-acadèmica, pròpia dels manuals universitaris. Una aportació impecable, il·lustrada per la reproducció, en annex, de dues pàgines del manuscrit original.

Simone Ventura, investigador al Queen Mary de la Universitat de Londres, ha treballat sobre les llengües i literatures francesa i occitana medieval i actualment es dedica a l'estudi de les primeres traduccions francesa i catalana del *Decameró* de Boccaccio. A “Boccaccio en la cultura literària catalana del segle XV: lectures de la *novella* de Ghismonda” (pp. 97–116) ens ofereix un seguit de reflexions sobre algunes característiques temàtiques i estilístiques de la “reescriptura” de la *novella* de Ghismonda i Tancredi (*Dec.* IV, 1) a la primera traducció catalana del *Decameró* (1429) i al *Curial i Güelfa*. La història de Ghismonada obre la quarta jornada del *Decameró*: Tancredi, a contracor, casa la seva filla Ghismonda amb un fill del duc de Càpua; ella en queda vídua molt jove i, com que el pare no li vol buscar cap més marit, es fa amant de Giscardo, un *valetto* de la cort del seu pare, jove i ben plantat, però pobre; un dia, Tancredi els descobreix, fa matar Guiscardo i fa que li arrenquin el cor i el portin a la filla; Ghismonda, en veure'l, se suïcida i el pare, penedit, fa que enterrin els dos amants al mateix sepulcre. Pel que fa als elements discursius que influeixen en el *Curial*, Ventura assenyala que

els arguments de l'allocució que fa Ghismonda en defensa de Giscardo davant el pare els trobem en el diàleg entre Laquesis i la seva mare, tot i que amb un caràcter menys transcendental (*Curial* II, 31, 2), i pel que fa als elements intertextuals, considera que el *Curial* "és el testimoni d'una de les lectures més madures de la història de Ghismonda i Tancredi" (p. 110), en primer lloc, pel paral·lelisme biogràfic entre Ghismonda i Güelfa, ambdues vídues joves que escullen el millor valet de la cort i, en segon lloc, per la coincidència en Pús de determinats elements sintàctics, lèxics i estilístics. En conclusió, els lligams entre ambdues obres mostren que l'autor de *Curial* era un intel·lectual notable, gran coneixedor del text italià i que possiblement l'obra es pot entendre millor a partir de la principal etapa del bocacianisme català, que té com a obra clau la traducció anònima del *Decameró* en català del principis del segle XV.

Daniel Genís i Mas, doctorat a la Universitat de Girona amb una tesi sobre *La història de Catalunya* de Rafael de Cervera, és autor de diverses publicacions sobre historiografia i literatura medieval i moderna. A "La recepció de la *Crònica* de Bernat Desclot a l'edat moderna" (pp. 117–134) eixampla els límits cronològics dels altres estudis del volum, oferint una visió global del procés de transmissió de l'obra des del segle XIII fins al XVIII, en cinc punts: el primer tracta sobre el contingut i la finalitat propagandística de l'aparició de la *Crònica*; el segon sobre la transmissió de l'obra a llarg de l'edat mitjana, i de la influència dels nombrosos manuscrits conservats fins al segle XV en els textos històrics; el tercer, sobre la recepció del text en l'edat moderna, en especial sobre la utilització que en fa l'historiador i cronista oficial de la Corona d'Aragó Jerónimo Zurita en el seus *Anales de la Corona de Aragón*, publicats entre 1562 i 1579; el quart sobre la traducció castellana que en va fer Rafael Cervera poc abans de la Guerra dels Segadors, i el cinquè sobre la importància de la reimpressió de l'última part de la *Crònica de Catalunya* de Rafael Cervera el 1793, en la qual es manipulen amb finalitats propagandístiques alguns capítols de Desclot "per ajudar a crear un clima favorable contra França en la Guerra Gran" (p. 133). Aquestes consideracions ofereixen una visió diacrònica que mostra, en dues etapes, la transmissió del manuscrit de la *Crònica* de Desclot i la recepció fragmentària posterior a partir de la traducció castellana i, alhora, la continuïtat temporal de la seva funció publicitària.

Albert Lloret, doctorat en llengües i literatures romàniques per la Johns Hopkins University i professor a la University of Massachusetts Amherst, ha estudiat, en treballs diversos, la transmissió textual i la recepció poètica de l'obra d'Ausiàs March als segles XVI i XVII. A "Fortuna de los prólogos

al cancionero de Ausiàs March” (pp. 135–158) tracta sobre la recepció dels poemes proemials presents en els manuscrits i les edicions antigues de les obres d’Ausiàs March (“així com cell qui’n lo somnis delita” i “Qui no és trist, de mos dictats no cur” XXXIX) tot destriant-ne els elements retòrics i literaris que han estat especialment influents en els poetes hispànics del Renaixement i del *Siglo de Oro* castellà. El primer poema, malgrat estar marcat per elements petrarquistes (moralització, retrospectiva, palinòdia), no tingué tanta fortuna en el seu caràcter proemial com el segon, que empra elements més classicistes (apòstrofe al lector, al·locució a la complicitat del públic). Pel que fa al poema I, Lloret afirma que, excepte la interpretació petrarquista de Baltasar de Romani, tres sonets de Diego Hurtado de Mendoza i un de Francisco de Medrano, la majoria d’imitacions d’aquest poema al llarg dels segles XVI i XVII perden el seu caràcter proemial, tal com es percep en els sonets de Luís de Milan i Gutierre de Cetina, la glosa que en fa Boscán al final de la primera part del seu cançoner i les imitacions de Garcilaso i Lope de Vega. Pel que fa al segon poema, comenta el sonet inicial del segon llibre de les odes de Boscán, la versió de Jorge de Montemayor en endecasíl·labs i octaves reials, el sonet-pròleg al primer llibre de l’obra de Fernando Herrera (1619) i el sonet proemial al *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas (1623), entre d’altres.

Aquest volum, curosament editat per Punctum, esdevé una contribució més que notable al coneixement de la recepció dels clàssics grecolatins i dels grans autors medievals italians i catalans en la cultura humanista (i posthumanista) europea en general i de la Corona d’Aragó en particular. L’ecdòtica, la història de la cultura, l’erudició, l’hermenèutica i la crítica literària permeten al lector interessat i a l’estudiós descobrir, enmig de la diversitat temàtica i metodològica dels estudis que s’hi apleguen, la importància del transvasament cultural en l’àmbit de la literatura que provocà, en paral·lel a la transmissió manuscrita, el desenvolupament de la impremta. ■

■ Maria Paredes Baulida, Projecte Mimesi, E-Barcelona, <mariaparedes@telefonica.net>.

- **Francesc Pujols: *Der Herbst in Barcelona*.** Aus dem Katalanischen von Magnus Chrapkowski, herausgegeben und mit einem Nachwort von Gerhard Wild, mit Illustrationen von Francesc Labarta. Wuppertal: Arco Verlag, 2016. 119 S. ISBN 978-3938375-66-2.

Das vorliegende Bändchen gibt sich zwar äußerlich bescheiden, präsentiert aber eine wirkliche Entdeckung: es ruft uns einen katalanischen Schriftsteller ins Gedächtnis, der bisher bei uns völlig unbekannt war, und es stellt uns ein Erzählwerk vor, das auch in Katalonien selbst gerade erst neu entdeckt wird. In dem umfangreichen Nachwort, das der Übersetzung von Magnus Chrapkowski (der ersten Übersetzung des Werks überhaupt in eine fremde Sprache) beigegeben ist, gibt Gerhard Wild einige der Gründe an, warum der Autor selbst wie auch das vorliegende Werk so lange unbekannt geblieben sind. Francesc Pujols gehört zu der Schriftstellergeneration, deren Werk durch den ausbrechenden Bürgerkrieg unterbrochen wurde und in der Zeit der franquistischen Repression nicht zuletzt auf Grund seiner ausgeprägt katalanischen Tendenz kaum noch wirksam werden konnte. Ein weiterer Grund für die Unbekanntheit gerade auch des Erzählwerks ist die Tatsache, dass das literarische Werk von Pujols im Wesentlichen auf die frühen Jahre beschränkt ist und dass sich Pujols in den späteren Jahren immer mehr der Philosophie zuwandte. Sein 1918 veröffentlichtes philosophisches Hauptwerk *Concepte general de la ciència catalana* versucht, wie schon vor ihm Josep Torras i Bages mit *La tradició catalana*, den Nachweis, dass es eine originäre katalanische Denktradition gibt, die von den großen Denkern des Mittelalters, von Ramon Llull und Ramon Sibiuda, bis hin in die Gegenwart weitergeht und auf die man sich besinnen müsse. Mit dieser Einstellung konnte sich Pujols in der Zeit nach dem Bürgerkrieg, als alles Katalanische mit Verdacht belegt wurde, nicht durchsetzen, anders als etwa sein Kontrahent Eugeni d'Ors, der seit den 1920er Jahren von der katalanischen zur spanischen Sprache und später auch zum Franquismus gewechselt war und der sich, wie Pujols immer wieder bemängelte, auf die Philosophie des deutschen Idealismus anstatt auf die katalanische Denktradition berief.

Wie Gerhard Wild zeigt, hatte Francesc Pujols allerdings auch in dieser Zeit einen Fürsprecher, der unentwegt auf die Bedeutung seines Werks hinwies. Es handelt sich um Salvador Dalí, einen großen Verehrer von Pujols, wie aus der Monografie *Pujols per Dalí* von 1974 hervorgeht. Gerhard Wild weist auf das kuriose Denkmal vor dem „Teatre-Museu“ in Figueres hin, das den Bronzekopf dieses laut Dalí „genialen, aber unbe-

kannten Philosophen“ (S. 79) zusammen mit der Marmorbüste von Ramon Llull zeigt. Dalí hat übrigens ein Werk von Pujols, seine Gaudí-Studie von 1927, *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*, ins Französische übersetzt (Lausanne, 1969), und er hat 1986 im „Teatre-Museu“ dessen lyrisches Drama *Das Ritual der Katalanischen Religion* aufführen lassen. Für den Kunstkritiker Pujols beginnt man sich dank Cirici Pellicer gegen Ende der Franco-Zeit als Erstes wieder zu interessieren; erste Untersuchungen zum philosophischen Werk von Francesc Pujols gibt es seit den 1980er Jahren. Wichtig ist auch die biografische Studie *Francesc Pujols. Notes*, die Josep Pla 1968 zu seinem langjährigen Freund veröffentlichte. Ein Durchbruch war das alles jedoch noch nicht; noch 1981 wird man in der verbreiteten *Antologia de la literatura catalana* von Antoni Comas den Namen Francesc Pujols vergebens suchen. Spätere katalanische Literaturgeschichten erwähnen den Lyriker und Essayisten Pujols, nicht aber den Erzähler; die Editionssituation war lange Zeit desolat, und bis heute ist vieles noch unveröffentlicht.

Lange Zeit gab es keine greifbare Ausgabe des gewiss schmalen, aber extrem wichtigen Erzählwerks, bestehend aus dem Roman *La tardor barcelonina* (erschieden 1908–09 in der Satirezeitschrift „Papitu“) und dem spanischen Romanerstling *El Nuevo Pascual o La Prostitución* (1906). Erst 2005 wurden beide Romane nach fast einem Jahrhundert wieder veröffentlicht, *La tardor barcelonina* sogar zum ersten Mal als Buchausgabe. Beide Werke sind also auch in Katalonien wirkliche Neuentdeckungen.

Dass es sich mit dem Roman *Der Herbst in Barcelona* nicht nur um ein Werk von historischem Interesse, sondern um eine literarische Glanzleistung handelt, die auch heute noch die Aufmerksamkeit auch deutscher Leser verdient: dies aufzuweisen ist die Leistung des Herausgebers und Kommentators Gerhard Wild. Zum ersten Mal überhaupt wird hier der Versuch unternommen, das Werk literarhistorisch zu verorten und in seiner Bedeutung herauszustellen.

Im ersten Teil seines Nachworts gibt Wild einen Überblick über die biografische Entwicklung des Autors und die Beziehung seines Werks zur damaligen politischen, kulturellen und speziell literarischen Situation in Katalonien, Spanien und Europa. Demnach gründet das Werk von Pujols im katalanischen *Modernisme*, jener für die katalanische Kultur höchst bedeutsamen Zeit der Jahrhundertwende. Für den Lyriker Pujols war Joan Maragall der Ziehvater, er hat ihm Eintritt in die literarischen Kreise der *Jocs Florals* verschafft. Für den Essayisten Pujols war der Kontakt mit den Künstlern und Intellektuellen bedeutsam, die er im *Ateneu Barcelonès*, in der Künstlervereinigung *Les Arts i els Artistes*, aber auch in dem Szenelokal *Els*

Quatre Gats antraf, speziell mit Malern wie dem „Picasso-Freund“ Ramon Casas, Isidre Nonell, auf den er einen Nachruf schrieb, oder Francesc Labarta, mit dem er in der Satirezeitschrift „Cu-cut“ arbeitete. Die Malerei war damals, wie Wild zu Recht betont, eine „Leit- und Problemdisziplin“ (S. 84), mittels derer auch grundsätzliche ästhetische Fragen erörtert wurden. Wild weist auf den Einfluss der deutschen Kultur hin, auf Goethe, Novalis, Nietzsche und Wagner, vor allem aber auf die Bedeutung der französischen *Fin-de-Siècle*-Literatur, der Literatur der *Décadence*, deren Rezeption durch Pujols er mit großem Aufwand untersucht.

Die Arbeit an der Satirezeitschrift „Papitu“ ist eine wichtige Episode im Leben von Pujols, und sie führt uns zur Entstehung des vorliegenden Romans *Der Herbst in Barcelona*. Die Satirezeitschriften spielen im kulturellen und politischen Leben in Barcelona nach 1900 eine wichtige Rolle, sie sind mit einigen politischen Skandalen verbunden. Der Vorläufer von „Papitu“ war „Cu-cut“, übrigens die erste Satirezeitschrift, die den politischen Katalanismus vertrat. Wild weist auf den Skandal von 1905 hin, der durch eine das Militär verspottende Zeichnung hervorgerufen wurde und in dessen Folge die Zeitschrift von der Madrider Regierung vorübergehend verboten wurde. Drei Jahre danach wurde die Satirezeitschrift „Papitu“ gegründet, die „antimilitaristisch, republikanisch und katalanistisch zugleich war und ihren Spott über alle ergoss“ (S. 98). Das galt auch für das eigene Lager, und so kam es zu einem neuen Skandal, als eine Zeichnung erschien, in der die politische Vereinigung der *Solidaritat Catalana* verspottet wurde. Auf die Mitarbeiter von „Papitu“ wurde harter Druck ausgeübt; sie durften nicht mehr in anderen katalanischen Zeitungen schreiben. Der Gründer von „Papitu“ und Mitarbeiter von „Cu-cut“, Pujols' Freund Feliu Elias, ging 1911 nach seiner Verurteilung ins Pariser Exil; Francesc Pujols übernahm eine Zeitlang die Leitung der Zeitschrift, die jedoch an Niveau verlor; sie verwandelte sich, „um die finanziellen Bedürfnisse des neuen Besitzers zu befriedigen, in eine zunehmend schlüpfrige und schließlich offen erotische Zeitung mit hoher Auflage“ (S. 99). Es ist verständlich, dass sich Pujols dadurch bei seinen Schriftstellerkollegen nicht nur Freunde machte.

In den ersten drei Jahren jedoch scharte die Zeitschrift, wie Wild zeigt, eine Reihe bemerkenswerter katalanischer Künstler und Schriftsteller um sich und war ein Ausweis der katalanischen Kultur der Epoche. In dieser Zeit, zwischen dem 25. November 1908 und dem 17. Februar 1909, erschien *La tardor barcelonina* als wöchentlich erscheinender Fortsetzungsroman. Der Interpretation dieses eher kurzen, aber außerordentlich kom-

plexen Textes ist ein längeres Kapitel des Nachworts mit dem Titel „Scharaden eines Dandys in Barcelona oder: Licht und Schatten der ersten Moderne“ (S. 97–114) gewidmet, in dem die Querbeziehungen zur zeitgenössischen europäischen und speziell französischen Literatur und die Stellung des Werks innerhalb der frühen europäischen Moderne mit großer Sachkenntnis aufgezeigt werden.

Wild geht zunächst auf die Gattung des Feuilletonromans ein, die damals in Europa sehr verbreitet war (u.a. werden Eugène Sue, Alexandre Dumas, Jules Verne und Maurice Leblanc erwähnt). Jedoch handle es sich bei Pujols nicht um einen konventionellen Feuilletonroman mit trivialem Ende; dagegen machten sich bei ihm „ironische Widerstände“ bemerkbar, die geradezu an einen „Anti-Feuilletonroman“ denken ließen. Es gibt bei Pujols keine Glaubwürdigkeit des Realen, sondern es „erweisen sich die auf einem halben Hundert Druckseiten herausgeschleuderten Erzählmotive als bewusst willkürlich über eine erzählte Welt verstreut, die ihre Glaubwürdigkeit nur durch den Detailrealismus erhält, der sich dem heutigen Leser vielleicht nicht sofort erschließt“ (S. 101/102). Solche Art des „Detailrealismus“ finden wir in den Episoden, in denen das katalanische Bürgertum ironisch-kritisch dargestellt wird, etwa in der Darstellung des Villenvororts am Tibidabo, oder in der Darstellung der Eisenbahnfahrt nach Barcelona, oder in der Beschreibung gewisser Aspekte der Frauenmode. Der „Detailrealismus“ ist Teil eines Werks, dessen Wirklichkeitsgehalt für den Leser von Anfang an zweifelhaft ist. So zündet der Erzähler im Eingang des Romans sein eigenes Landhaus an und verbrennt dabei seine Geliebte; später erscheint diese – oder ihre Doppelgängerin – als Mitreisende im Zug. Hier kann Wild überzeugend die Beziehung zur *Fin-de-Siècle*-Literatur und überhaupt zur Schauerromantik nachweisen, wo „Motive wie die des Doppelgängers oder des Mordes an einer zu idealen Geliebten“ (S. 104) zum Standardrepertoire gehörten (es werden die Namen Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aureville, Rémy de Gourmont, Jean Lorrain und Guy de Maupassant genannt), aber Wild zeigt gleichzeitig auch, wie diese Motivtradition bei Pujols im ästhetischen Spiel wieder aufgehoben wird. Und eben in diesem – geradezu postmodernen – Spiel mit der Tradition zeige sich das Avantgardistische bei Pujols.

Auch im formalen Bereich kann Wild Beziehungen zur *Fin-de-Siècle*-Literatur bzw. zur zeitgenössischen Avantgarde aufzeigen. Es werden Stilmittel verwendet (und auch sogleich wieder spielerisch aufgehoben), die damals neu entdeckt wurden und zum Teil eine ungeahnte Zukunft haben sollten, wie etwa der innere Monolog, der erstmals von Edouard Dujardin

1887 praktiziert wurde. Der innere Monolog wird bei Pujols durch die eingestreuten Notizbucheinträge konterkariert, die häufig aphoristische Formulierungen enthalten. Wild weist auf die aphoristische Tradition vor allem der romanischen Ländern hin, wobei man allerdings auch den größten Aphoristiker der Epoche, Friedrich Nietzsche, erwähnen könnte.

Der Roman ist also ein Spiel mit den Erzählmotiven und stilistischen Mitteln der Epoche, oft aus dem Bereich der Trivilliteratur; der Autor erschafft, geradezu im Sinn einer „Collage“ (S. 106), aus den Formen und Motiven der Epoche, die er dadurch ironisch in Frage stellt, etwas zukunftsweisend Neues. Nicht umsonst kommt eben in diesen Jahren im Bereich der Bildenden Kunst die Stilrichtung der „Collage“ auf: hier sieht Wild eine Homologie-Beziehung zur Literatur und zum Werk von Pujols. Wild interpretiert letztendlich den Roman als „Abgesang auf den Egozentrismus der Fin-de-Siècle-Literatur“ (S. 114), und in diesem Sinne sei das Werk gleichzeitig auch ein Schritt in Richtung auf die Moderne, vergleichbar mit dem Werk von zeitgenössischen französischen Autoren wie Alfred Jarry oder Guillaume Apollinaire.

Allerdings sollte man angesichts dieses höchst komplexen und vielleicht auch etwas verwirrenden literarhistorischen Beziehungsspektrums nicht den Ausgangspunkt aus den Augen verlieren, nämlich dass der Roman in einer satirischen Zeitschrift erschien und auch durchweg satirischen Charakter hat. Auf satirische Aspekte weist Gerhard Wild in seinem Nachwort immer wieder hin. Eine zentrale Stellung auch für die surreale Romanstruktur nimmt unserer Meinung nach das Wasserstoffperoxid-Motiv ein: mit diesem chemischen Mittel ließen sich damals in Barcelona die Frauen ihr Haar leuchtend rot färben, und diese neueste Mode (in ihrem artifiziellen Charakter ein typisches Element der *Décadence*-Kunst) findet ironische Darstellung, wie verschiedene Stellen des Romans zeigen. Die Mitreisende im Zug „trägt mit Wasserstoffperoxid anmutig rot gefärbte Haare – wie es jetzt die neueste Mode ist“ (S. 17), und „der strahlend rote Haarschopf der Schauspielerin“ (S. 59) fällt dem Erzähler bei seinem Theaterbesuch besonders auf. In der Villa am Tibidabo bemerkt die Mutter, dass Àgata die Haarfarbe gewechselt habe, als sie der Erzähler nicht wiedererkennt. „Es sieht aus“, sagt die Mutter zu Àgata-Ridaura, „als wärest du einem Brand mit einer sich auf dem Kopf ringelnden Flamme entronnen“ (S. 54), und Àgata ergänzt: „einem Brand, der mein Herz verbrannt hat“ (ebd.). Die rote Haarfarbe ist Element der Satire, sie ist aber auch Ausgangspunkt der zentralen Metaphorik des Romans: rot ist das Symbol des Feuers und der Liebe. Von dem Brand des Landhauses und dem vermeintlichen Tod

der Geliebten führt eine untergründige Linie zum wasserstoffperoxidroten Haarschopf der Geliebten und dem eigenen Selbstmord als Folge des nicht zu löschenden Feuers der Liebe. Die zahlreichen, ironisch-satirischen, aber auch hintergründigen Gespräche über die Liebe machen überdies deutlich, dass der Roman auch eine Fülle von Belegen für eine psychoanalytische Interpretation hergibt (Pujols war übrigens an der Psychoanalyse sehr interessiert). Die Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten zeigt aber gerade den komplexen Reichtum des Textes und dessen literarische Qualität.

Gerhard Wild hat mit der Herausgabe dieses Werkes ein sowohl literaturgeschichtlich wie von den Interpretationsmöglichkeiten her höchst interessantes Werk dem deutschen Leser zugänglich gemacht. Er hat darüber hinaus wohl die erste umfassende literaturgeschichtliche Interpretation dieses bisher weitgehend unbekanntes Werkes gegeben und damit unser Bild von Francesc Pujols grundlegend erneuert. Die Übersetzung von Magnus Chrapkowski ist präzise und gut lesbar. Dem Band sind sehr schöne Illustrationen des Jugendstil-Künstlers Francesc Labarta (einem Mitarbeiter von Pujols in „Papitu“) sowie Fotografien von Francesc Pujols aus dem Archiv der *Fundació Francesc Pujols* beigegeben. ■

- Horst Hina, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <h.hina@t-online.de>.

- Artur Bladé i Desumvila: *De França a Mèxic. Dietari de viatge*. Barcelona: Editorial Duxelm, 2014. 159 pàgs. ISBN 978-84-942868-0-3.

Artur Bladé i Desumvila (Benissanet, 1907–Barcelona, 1995) és una figura indispensable del memorialisme català del segle XX, per la qualitat i extensió de la seva obra i també per la diversitat de subgèneres que va arribar a conrear: des del dietari fins a la biografia passant pel memorial autobiogràfic sobre l'exili. L'obra que ressenyem és un document excepcional de l'exili republicà català des del punt de vista històric, humà, intel·lectual i literari, tal com molt bé ho indica Sam Abrams a l'exordi. Contribueix novament a la relectura de la personalitat i la producció d'aquest escriptor de les terres de l'Ebre, un rescat que Cossetània Edicions va iniciar amb la publicació de l'*Obra completa* –que va treure a la llum alguns documents desconeguts com la segona part de *L'exiliada*, inèdita des del 1942.

De França a Mèxic. Dietari de viatge forma part del llegat memorialista d'Artur Bladé i Desumvila i ens ofereix una crònica de primer ordre per a l'estudi de l'exili català. Dins del conjunt de la seva obra dedicada a l'exili, podem situar cronològicament aquest dietari entre les obres *L'exiliada. Segona part* (Cossetània, 2010) i *De l'exili a Mèxic* (Curial, 1993). Juntament amb el dietari de 1942–1962 (encara pendent de publicació) aquesta és una de les dues darreres peces del fris memorialístic de l'exili republicà de l'escriptor que s'han mantingut inèdites fins ara. Artur Bladé i Desumvila només havia publicat un petit resum del dietari del viatge a l'exili americà en arribar a Mèxic en forma de crònica al *Poble Català*, núm. 13 (novembre 1942). A més, el text que ens ocupa també havia estat una de les fonts per redactar tant el capítol "De Marsella a Veracru passant per la Trinitat" de la biografia *La vida d'un català excepcional (Antoni Terré de Mora d'Ebre)* (1978), com també el relat *El viatge*, dins del llibre *De l'exili a Mèxic* (1993).

La preparació del dietari de viatge que ressenyem l'hem d'agrair al fill de l'autor, Artur Bladé i Font. Després de la mort del pare, Artur Bladé i Font va trobar l'original autògraf sobre el viatge en vaixell que havia dut l'autor, l'esposa i el fill de Marsella a Veracruz. Aquest periple, que transcorregué del 8 de setembre al 15 d'octubre de 1942, primer en el vaixell francès *Maréchal Lyautey* fins a Casablanca, i des d'allí en el vaixell portuguès *Nyassa* fins a Veracruz, havia quedat recollit en quatre llibretes. A partir de les quatre versions diferents del viatge transatlàntic Artur Bladé i Font reconstrueix l'experiència del pare. El curador respecta escrupolosament l'obra original del pare, reproduïx tots els detalls i incidents desagradables del relat, sense cap tipus de correcció políticament correcta, a la vegada que incorpora en el seu pròleg i en les notes a peu de pàgina les eines suplementàries i complementàries perquè el lector entengui el context del viatge i les referències històriques que apareixen en el relat. Artur Bladé i Font –que tan sols tenia deu anys quan acompanyà el pare en el periple– ha investigat metòdicament les informacions que inicialment partien de rumors o especulacions per confirmar-ne la veracitat a partir de fonts actualitzades per una curiosa recerca històrica. També ha ampliat les dades sobre els altres viatgers a les notes de peu de pàgina i en la llista de catalans al *Nyassa*, anotada al final del *Diari de viatge*.

El *Dietari de viatge* és un esplèndid document sobre l'exili que vessa humanitat. Hi trobarem el relat d'una travessia marcada per la incertesa de formar part de la diàspora europea per partida doble. En el moment de salpar del port de Marsella en plena segona guerra mundial, Artur Bladé i Desumvila recorda: "Fa exactament tres anys i set mesos que va començar

la diàspora catalana. Quants anys més durarà la dispersió, l'«exiliada» que deia Pujols a Montpeller? Ningú no ho sap.” (50) La travessia pel Mediterrani i per l'Atlàntic fins a Veracruz tingué lloc sis mesos després que Mèxic declarés la guerra al Tercer Reich, i per tant sota l'amenaça continuada de topar amb submarins alemanys. A l'inici del text, abans d'endinsar-nos en el relat del pare, Artur Bladé i Font ens situa en el moment just abans d'iniciar el viatge. Ho fa amb un document que evidencia l'angoixa extrema amb què l'exiliat espera el permís per embarcar-se i poder sortir de França pel perill imminent que suposava l'ocupació: un fragment de la carta –no inclosa a les llibretes– que Artur Bladé i Desumvila envia al seu amic Antoni Terré set dies abans d'obtenir el passatge cap a Mèxic. Bladé i Desumvila hi recull el dolor de l'espera i la por de veure novament frustrada l'esperança. Bladé Font complementa la carta del pare amb una nota a peu de pàgina on ens explica com les llistes d'embarcables eren objecte de transaccions entre el govern mexicà i el govern espanyol republicà a l'exili, on els diversos partits polítics exiliats es disputaven la inclusió dels seus membres. Sis dies després de lluita entre l'esperança i la desesperança, ja havent embarcat al port de Marsella, Artur Bladé Font inicia l'escriptura del dietari:

Escric aquestes ratlles a les quatre de la tarda, assegut sobre un munt de cordes, un bon seient, que he trobat lliure a la punta del vaixell, d'on veig el formigueig interior i la calma del port. Escriure, en aquests moments, em sembla una feina plaent o almenys descansada, després de tres dies angoixosos passats a Marsella, tres dies d'empentes i cops de colze per obtenir els tres passatges pensant sempre en un possible fracàs i en restar a terra, com ens va passar fa cinc mesos, el 14 d'abril – justament un 14 d'abril. (41)

El dietari està format per 34 anotacions de ritme molt ben pautat i d'una llargària de fins a tres pàgines, que es dilata en la narració de moments excepcionals com l'embarcament a Marsella al *Maréchal Lyautey* el 8 de setembre (14 pàgines), el pas per davant la costa catalana el 9 de setembre (5 pàgines) o el primer dia a bord del *Njassa* després de sis dies d'espera en terra marroquina (7 pàgines). Les anotacions de l'autor documenten anècdotes, diàlegs, descripcions de caràcter reflexiu que proveeixen una crònica exhaustiva de la travessia transatlàntica des de l'òptica de l'escriptor exiliat, capaç de copsar l'estat d'ànim del passatge com a col·lectiu i d'aprofundir en la psicologia dels individus que el componen. Hi trobem reflectits els temes que preocupen l'exiliat i també els altres ocupants en el context de la Segona Guerra mundial i de l'ocupació colonial nord-africana.

La dimensió històrica i sociològica del viatge es complementa amb la lectura simbòlica que Artur Bladé i Desumvila fa de la travessia per con-

vertir-la en experiència vital. Un exemple el trobem al passatge de l'11 de setembre de 1942: davant la gran decepció de no poder-se moure del vaixell a Orà: “No podem baixar del vaixell. Vaixell parat, passatger mort. En els viatges com en la vida, parar-se és morir” (64). Al llarg de la travessia el vaixell es transforma en cerc, en camp de concentració, en sala de joc, en ateneu popular, dependent de l'ambient del passatge. Paral·lelament el vaixell és el microcosmos que reflecteix en la seva composició la societat del moment i el context històric. D'aquesta manera el vaixell que els ha de portar fins a Casablanca es presenta com una nau atrotinada amb anys de servei per transportar les tropes colonials a la metròpoli, amb permís alemany. La ruïna física i material d'aquesta nau ancorada al port de Marsella es converteix en símbol de la decadència moral del moment. Per altra banda, el passatge del *Maréchal Lyautey* és una radiografia de l'estratificació social de l'època neocolonial: hi viatgen els francesos –funcionaris o comerciants que van a Algèria i al Marroc en primera o segona classe– i acull també els exiliats peninsulars, però aquests ocupen “una mena de cova rectangular” que desprèn una “forta bafarada d'humanitat” (45). Entre el passatge l'autor observa la presència d'«exfigures» destacades de la política catalana com Anton M. Sbert i Miquel Santaló, així com també la presència d'una altra mena de subjecte subaltern que ha pres la coberta del vaixell: els cinc obrers algerians o marroquins moribunds, que “joves però ja vells, extremadament magres, com tuberculosos, fan pensar amb els ex-homes que va descriure Gorki [...] que el govern francès repatria, per dir-ho així, a causa de malaltia, o perquè morin allí on van néixer, si hi són a temps” (48). Des del *Maréchal Lyautey*, els exiliats s'acomien den d' Europa amb un silenci unànime i eloqüent, només s'escolta un sol crit d'un dels passatgers, l'estentori “Visca la llibertat!”. L'autor esdevé veu col·lectiva al descriure'l com el “veritable comiat d'una terra tràgica la qual abandonem amb una mena de joia trista” (50).

Bladé i Desumvila vehicula la narració a través de l'equilibri entre el subjectivisme de la veu individual i la veu cívica, projectant-hi multiplicitat de perspectives. Ho veiem a l'episodi sobre el pas del *Maréchal Lyautey* arran de la costa catalana gràcies a l'empatia del comandant vers el col·lectiu exiliat, gest que l'autor agraeix en nom de tots “com li ho podem agrair, comandant?” (58), mentre repassa diferents punts de la costa catalana des de la mirada i la veu de catalans exiliats concrets que s'hi reconeixen. El moment és copsat des de la perspectiva de gran angular i des d'una multiplicitat de perspectives, entre elles la d'un cohesionat col·lectiu d'exiliats. Al costat de la descripció emotiva del paisatge per part de l'autor, hi trobem

les referències a la mostra de dol i d'emoció continguda en el silenci unànime dels exiliats en passar per davant del castell de Montjuïc, el castell dels afusellats, però també la mirada externa captada en el punt de vista que prenen el comandant, tres o quatre oficials i uns passatgers de primera que “contemplen sense fer comentaris aquesta renglera de persones rígides amb els ulls clavats en una terra que és la seva i de la qual ara s'allunyen, potser per sempre, sense saber si hi podran retornar.” (59)

Des d'aquesta multiplicitat de perspectives, l'obra esdevé un document de dimensió històrica, humana, intel·lectual i literària. La narració de la realitat immediata ofereix un reguitzell de lectures interconnectades que destil·len el sentit d'aquella travessia com a experiència vital. En les pàgines del dietari es pot percebre la lluita del cronista contra l'oblit, la seva voluntat de ressituar i connectar l'experiència individual en la història col·lectiva. Així, a pesar del malestar ambiental que es produeix al vaixell a causa de la monotonia i l'estat de lluita marcada per l'egoisme de l'espècie humana: “Enfonsar-se en aquest ambient és com prendre un bany de misantropia, d'horror humà, d'alienació humanitària i sentimental” (65), el cronista observa com l'apropament a la terra ferma (i l'accés a la premsa a Orà) fa minvar les lluites internes entre el passatge i es retorna a la realitat del moment històric, “retroben la lluita del món que feia tres dies que havíem oblidat”. Aquesta observació el porta a la reflexió de quin ha de ser el lloc de l'exiliat dins la història: “Com es pot imaginar que tot el món lluita en aquest moment per uns centenars d'emigrants, oblidadissos, reclosos en la closca dels ínfims egoismes, en la bodega d'un vaixell al fons d'una badia africana?” (67). A banda de la necessitat de reconèixer-ne el sentit històric, la vivència de l'exili també s'analitza des del punt de vista ètic i moral. L'amuntegament i la insalubritat en la que viuen els exiliats el porten a reflexionar sobre els efectes de les desigualtats materials, injustes i inhumanes, agreujades per la promiscuïtat.

La multiplicitat de perspectives del dietari també es palesa amb l'ús del castellà en la narració dels fets en alternança amb el català a partir de la parada per canviar de vaixell a Casablanca. Si bé en algun cas concret l'autor redacta dues entrades diferents per al mateix dia, cadascuna en una llengua diferent, en la majoria dels casos les dues llengües hi són intercalades. En relació amb els 57 fulls del dietari original redactats en castellà sense que s'hi esmenti el motiu de canvi de llengua sobtat en la narració, el curador en dedueix un possible motiu: el fet que “anant de cara a un país castellanoparlant on segurament el meu pare pensava guanyar-se la vida de periodista, va ser un exercici autoimposat” (28). Des de la nostra perspec-

tiva, el bilingüisme de Bladé i Desumvila torna a confirmar la seva capacitat observadora i de submergir-se en la realitat immediata, sense obviar els efectes del pes del castellà com a llengua principal d'una part majoritària del passatge i com a llengua vehicular de les converses amb els marroquins de terra ferma. Per altra banda, observem la consciència de l'autor de viure en plena època neocolonial, com remarca en l'anècdota del robatori d'un espanyol a un marroquí: "Era una manera finísima de llamarle ladrón al descendiente de los neoconquistadores" (85). En el trajecte relatat íntegrament en castellà que els porta d'Ain Sebaa a Casablanca el narrador desplega la seva mirada viatgera per explicar-nos la conversió del poble originàriament anomenat Dar-el-Deida (en àrab, Casablanca) en important urbs econòmica que denomina "el Chicago africà". La seva curiositat per conèixer l'indret conclou amb la cerca frustrada de bibliografia sobre la ciutat en una llibreria i el comentari: "Me parece imposible que ni un solo escritor francés haya escrito un libro sobre esta ciudad" (90).

La dimensió simbòlica que l'autor aconsegueix donar a aquesta travessia de caràcter històric i sociològic, va lligada a la grandesa literària del text. Copsem com una geografia determinada i les descripcions del paisatge aconsegueixen evocar una condició espiritual o existencial. L'observació-embelliment de l'entorn es converteix en un autèntic exercici d'aprenentatge i de superació. L'ull observador de Bladé i Desumvila cerca en la natura els estímuls per superar el tedi, la bellesa que alleugereixi el dolor del moment:

Sobtadament plou. En una illa fa sol. L'altra desapareix sota una cortina de pluja. És magnífic. Les petites illes tenen quelcom de somni. Els arbres neixen sobre l'aigua. El sol ens fa remarcar coses que no veuríem. Com un projector d'un teatre menat per un operari hàbil va il·luminant sobtadament el que és més bell [...]. (124)

La consciència literària d'Artur Bladé i Desumvila i la dimensió artística del dietari és indestruable del trajecte amb vaixell i de l'efecte evocador de la mar i de la seva significació simbòlica: "El mar que recomença sempre, nou sempre. Encara que igual es podria dir: el mar mai començat, el mar vell de tota vellesa, immortal com els déus..." (78). Les línies prenen de referent el «Cementiri marí» de Paul Valery "La mer, la mer toujours recommencée..." perquè Bladé i Desumvila està pensant en "tots els somniaires del mar". En la segona part del trajecte, la realitzada a bord del *Nyassa*, en què es materialitza la transició del Mediterrani a l'Atlàntic, és quan el dietari de viatge consolida el seu nivell literari i la dimensió ficcional que complementa la realitat dels fets. Al final de la travessia per

l'Atlàntic se'ns equipara el passatge exclusivament format per exiliats republicans i la tripulació portuguesa amb “els personatges d'una novel·la simbòlica i pessimista”. Al final del dietari resumeix la travessia amb el comentari: “En el record restarà una visió grotesca de tot aquest desori. S'han produït les coses més absurdes, les discussions mes apassionades per no res” (150) i encunya el terme «nyassisme» per designar l'estat de pertorbació espiritual, de caos i confusió que ha dominat en el trajecte. La perspectiva (literària) que l'autor adopta durant la travessia s'aprecia en la ironia de pronunciaments com: “Això d'anar en un vaixell on a cada racó una senyora vomita i un senyor planeja una revolta és una cosa emocionant” (107). Tot i així, repetim que aquesta perspectiva subjectiva no s'apodera de la narració, sinó que es manté en equilibri amb la veu cívica de l'exiliat al llarg de tot el relat. El talent artístic de l'autor es fusiona amb el desig col·lectiu de cultura, que es manifesta en “l'ambient d'ateneu popular” de les nits, quan a la popa del vaixell metges, escriptors, filòsofs, etc. llegeixen literatura i fan conferències. L'autor documenta i resumeix les conferències de Miquel Santaló Pavorrell i Anton M. Sbert i Massanet a favor del manteniment de la unitat entre els catalans a l'exili i de vetllar pel prestigi de la cultura i de les institucions catalanes des de la diàspora: “La presència de les institucions i l'obra cultural han d'ésser l'exponent de Catalunya en el món” (147). La veu cívica de l'autor en la lluita de preservar la memòria històrica es manté ferma fins a l'arribada a Mèxic: la commemoració del segon aniversari de l'afusellament del president Lluís Companys encapçala l'entrada del 15 d'octubre de 1942, que coincideix amb l'arribada al port de Veracruz.

Amb tot, el *Dietari de viatge* esdevé un brillant document per la seva dimensió històrica, humana, intel·lectual i literària. Artur Bladé i Desumvila capta des d'una perspectiva de gran angular la multiplicitat de veus amb què conviu al llarg de la travessia de Marsella-Casablanca-Veracruz. La narració de la realitat immediata ofereix un reguitzell de lectures interconnectades que multipliquen el sentit del viatge com a experiència vital i rescat de l'oblit. ■

■ Imma Martí Esteve, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <imma.marti@rub.de>.

- Helmut C. Jacobs: *Joan Miró (1893–1983) La masía (Der Bauernhof). Ein Meisterwerk der spanischen Malerei im Kontext von Surrealismus, magischem Realismus, Neuer Sachlichkeit und Nouvelle Figuration*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016 (Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit; 3). 239 Seiten. ISBN 978-3-8260-5896-7.

Es ist auffällig, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Handvoll europäischer Gemälde zu kanonischen Werken der Kunstgeschichte wurden, und es ist keineswegs nur einem überzentrischen Publikum geschuldet, dass ein Großteil dieser Werke von spanischen bzw. katalanischen Malern stammen. Die Gründe für eine solche Konzentration sind bald ästhetikgeschichtlicher, bald ideologischer Natur. Während Bilder wie Picassos *Les demoiselles d'Avignon* (1907), Henri Matisse' *La danse* (1910) und Franz Marcs *Turm der blauen Pferde* (1913) in erster Linie mit der Revolution der Bildsprache und der damit einhergehenden vorübergehende Abkehr von der figurativen Malerei in Verbindung gebracht wurden, gründet der Ruf von Dalís *Persistence de la mémoire* (1931) und Picassos *Guernica* (1937) weniger im formalen Wagnis einer neuen Sichtweise der Welt als vielmehr in der optischen Vermittlung eines ideologischen Konzepts. Ebenso verhält es sich mit Joan Mirós *La masía*, das gemeinsam mit den genannten Bildern Dalís und Picassos in den vergangenen neun Jahrzehnten zu einer „Ikone“ der spanischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wurde. Mirós Werk wird insofern frühzeitig zum „Diskursivitätsbegründer“ im Sinne Foucaults: zum Initiator einer Rede über die Malerei als Abbildungsmethode und darüber hinaus über den Status der bildenden Kunst Kataloniens. In einer mit 41 teils ganzseitigen, zumeist farbigen Abbildungen ausgestatteten Monographie beschäftigt sich Helmut Jacobs mit Joan Mirós zwischen 1920 und 1922 entstandenem Gemälde.¹

Trotz seines großen Formats (132 x 147 cm) hatte Joan Miró das Werk, das den elterlichen Bauernhof in Montroig bei Tarragona zum Thema hat, bei allen Ortswechselln zwischen Barcelona und Paris mit sich geführt. In der kunsthistorischen Forschung wird es gemeinhin als das Hauptwerk des frühen Miró eingeschätzt, insofern es einerseits die Summe seiner künstlerischen Absichten bündelt, diese andererseits auf die musealisierende

1 Der vorliegende Band erschien in einer Reihe, die „Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit“ erläutern möchte und bislang Monographien desselben Autors zu Sorollas *Visión de España* und zum Werk Goyas vorweist.

Ästhetik des Pariser Surrealismus hin öffnet und dabei zugleich auf die späteren Abstraktionstendenzen vorausweist. Nicht nur für Miró selbst wird damit *La masía* ein Schicksalswerk, auch für seine Rezeption außerhalb Europas nimmt das Bild eine wichtige Stellung ein. Wenn es heute in der National Gallery of Art in Washington, D.C. zu besichtigen ist, so verdankt es dies der künstlerischen Begeisterung des jungen Ernest Hemingway, den Miró als Trainingspartner beim Boxen kennengelernt hatte. Während die Erinnerungen aller Beteiligten über die Bezahlung des Bildes auseinandergehen, herrscht über den weiteren Weg des Bildes Klarheit: Hemingway hatte es von Miró gekauft, seiner ersten Frau Hadley Richardson geschenkt und es nach seiner Scheidung von ihr bis zu seinem Selbstmord 1961 ausgeliehen. Nach längerem Nachlassstreit überließ es Hemingways letzte Frau, Mary Welsh, dem Washingtoner Museum als Dauerleihgabe. Was sich hier wie einer der in jüngerer Zeit so attraktiven Thriller um ein Kunstwerk liest, wurde übrigens von dem Valenzianer Fernández de Castro bereits 2015 in einer vierhundertseitigen Studie eindrucksvoll und wesentlich detailreicher dargestellt.²

Bereits der rein geographische Weg des Bildes – Montroig, Barcelona, Paris, Chicago, Havanna, Key West, Washington – ist also atemberaubend. Wie nicht erst Jacobs in der vorliegenden Studie feststellt, erweist sich *La masía* über sein materielles Schicksal hinaus als zentrales Werk für die katalanische Kunstgeschichte, mehr noch für die katalanische Identität: Als das Bild 1983 für einige Wochen an die Fundació Miró ausgeliehen war, wurde dieses Ereignis nicht nur in den Medien kommentiert, es gab gar Spekulationen,³ ob Hemingways Erbin das Bild ebenso an Katalonien restituieren würde, wie es 1981 Picassos *Guernica* widerfuhr. Dass dergestalt kristallisierte mythische Potentiale auch ins Ironische verkehrt werden, zeigte jüngst die Malerin Regina Giménez, die 2015 Mirós Bild als Winterlandschaft paraphrasierte.⁴

Alle hier zuletzt genannten Fakten widerlegen Jacobs zu Beginn seiner Studie vehement betriebene Apologie der eigenen Arbeit. Denn auf der iberischen Halbinsel war *La masía* keineswegs so unterschätzt, wie Jacobs

2 Álex Fernández de Castro, *‘La masía’, un Miró para Mrs. Hemingway*, València: PUV, 2015 (Biblioteca Javier Coy d’Estudis Nord-Americans).

3 Francesc Arroyo, „El cuadro ‘La masía’, de Joan- Miró, quedó instalado ayer en Barcelona“, *El País* 30.04.1983, abrufbar unter <http://elpais.com/diario/1983/04/30/cultura/420501601_850215.html>.

4 Vgl. Roberta Bosco, „Cae la nieve en ‘La masía’ de Miró“, *El País* 2.12.2015, abrufbar unter <http://caa.elpais.com/caaa/2015/12/01/catalunya/1449003524_473843.html>.

(S. 9) postuliert. Dem widerspricht auch die von ihm nachgezeichnete Wirkungsgeschichte, die trotz ihrer Lückenhaftigkeit die Hälfte seines Buches (144–206) ausmacht. Ein Vorteil von Jacobs Arbeit besteht für den deutschen Leser denn auch vor allem darin, das verstreute, teils durch das Engagement von Margit Powell und Gaëtan Picon bereitgestellte Material⁵ gesichtet und ausgewertet zu haben. Angesichts der in vier Sprachen vorliegenden Texte hilfreich erweist sich hier auch Jacobs' deutsche Übersetzung aller Belege.

In ihrer Anlage erweist sich die Studie als durchaus traditionell, insofern die acht Kapitel biographische und werkgeschichtliche Fragestellungen nach dem älteren „l'homme et l'œuvre“-Schema mit der Frage nach „Werk und Wirkung“ kreuzen. Weitgehend einsichtig sind das biographische Eingangskapitel, das Mirós Jugendjahre bis zum Misserfolg der ersten Ausstellung in Paris umfasst (13–18), sowie der genetische Abschnitt (19–41). Er umfasst eine klassische Bildbeschreibung (19ff.) und den Versuch, Mirós intellektuellen Werdegang zu beschreiben. Dieser vollzieht sich einerseits vor dem Hintergrund der künstlerischen Entwicklungen von Modernisme, Noucentisme (zu ergänzen wäre: die katalanische Futuristenbewegung) und dem Pariser Surrealismus, andererseits als vom Modernisme und Noucentisme in Gang gesetzte Definition der eigenen katalanischen Identität, die sich zugleich aus einem tellurischen Moment und den Traditionen katalanischer Kunst, namentlich der mittelalterlichen Sakramalerei,⁶ speist.

Die folgenden beiden Kapitel enthalten eine formale Analyse (42–57) und den Versuch, ausgewählte Elemente des in *La masía* vorliegenden Signifikantenarrangements hermeneutisch zu erschließen. Beide Abschnitte erweisen sich gleichermaßen anregend in ihrem Reichtum an literarischen und kunstgeschichtlichen Querverweisen und Interpretationsansätzen wie problematisch in ihrem spekulativen Beharren und gelegentlicher Einseitigkeit. So überzeugt der Vf. in Kapitel III, das „strukturellen Aspekten“ gewidmet ist, solange er den Bildraum von *La masía* ausgehend von struk-

5 Vgl. die Sammelausgaben der literarischen Arbeiten: Joan Miró, *Écrits et entretiens*, Margit Powell (Hg.), Paris: Daniel Lelong, 1995, und *Cuaderns catalans: Dibutxos i escrits inèdits*, Gaëtan Picon (Hg.), Barcelona: Polígrafa, 1980 bzw. *Cuadernos catalanes*, València: Generalitat de València, 2002. In deutscher Sprache liegt eine ältere Textauswahl vor: Joan Miró, *Schriften, Fotos, Zeichnungen*, Ernst Scheidegger (Hg.), Zürich: Arche, 1957.

6 Vgl. hierzu vom Vf. die Rezension zu der neuesten maßgeblichen Arbeit von Anke Wunderwald: *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell*, Berlin / Korb: Didymos, 2010, in: *Zeitschrift für Katalanistik* 24 (2011), 366–369.

turellen Gegebenheiten beschreibt. Weniger überzeugend bleiben indes die Versuche (49ff.), die eigenwilligen perspektivischen Verkürzungen und die Multiplikation der Blickwinkel aus der Auflösung der Perspektive bei Goya (50f.) und der Ästhetik des Japonismus (52ff.) abzuleiten. Die Manipulation der Größenverhältnisse und multilokale Blickwinkel sind ein generelles Kennzeichen für die sich seit dem Spätimpressionismus – namentlich bei Gauguin und Vallotton – abzeichnende Abkehr vom neuzeitlichen Mimetismus. Doch näherliegend wäre hier der Verweis darauf gewesen, dass es sich hierbei um ein generelles Charakteristikum der mittelalterlichen Malerei handelt – etwa in der *Beatus-Apokalyse* von Girona, dem ebenfalls dort aufbewahrten *Tapís de la creació* und den altkatalanischen Fresken⁷ –, oder auf die antimimetischen Präsentationsformen in der naiven Malerei. Mit letzterer und der mittelalterlichen Malerei verbindet *La masía* auch die Überkonturierung der dargestellten Objekte, die in dem Werk bald kollagenartig einmontiert scheinen, bald durch übertriebene Plastizität den Effekt eines Reliefs hervorrufen. Bemerkenswerterweise wurde bereits 1925 seitens der Kritik von Mirós erster Ausstellung (vgl. S. 125) der Vergleich mit Henri Rousseaus Malerei gezogen.

Nicht minder problematisch ist Jacobs Versuch einer Spurensuche im Kubismus (55ff.): eigenwillige Anordnung des Bildraums, Lichtführung, Aufhebung der Perspektive und schließlich die Simultanität von Innen- und Außenwelt weisen sehr viel deutlicher auf mittelalterliche Darstellungsmodalitäten zurück als in die kubistische Ästhetik, von der sich Miró bereits 1919 mit *Poble i església de Montroig* (Palma, Col·lecció Dolores Miró i Punyet) abzusetzen begann. Alle hier angeführten maltechnischen Spezifika wird Miró in den kommenden drei Jahren vorantreiben, um 1924 mit dem Gemälde *La terre labourée* (Pennsylvania, Clifford Collection) den Schritt hin zu einer dem Surrealismus nahestehenden Verfremdung der Objektwelt zu vollziehen.

Die Kapitel IV und V präsentieren semiotische Lesarten der auf dem Gemälde abgebildeten Gegenstände. Die Kunstgeschichte hat sich auch im Falle Mirós nicht ohne Grund vor allem auf formalen Kriterien zur genetischen Beschreibung konzentriert, bleiben doch alle Versuche, Bedeutungen auf dem Wege sozialer Konnotate zu erschließen, stets spekulativ. Gerade hier werden denn auch die Schwächen von Jacobs' Vorgehensweise am

7 Hinweise auf diese Werke finden sich bei Jacobs zwar an anderer Stelle (37ff., 63, 109ff.), wären aber in Zusammenhang mit der Reduktion der illusionistischen Effekte bei Miró sinnvoll.

deutlichsten. Anstelle präziser Herleitungen, die in der Lage wären, *La masía* eine Bedeutung oder Botschaft zuzuweisen, findet sich in den Kapiteln IV und V eine willkürlich anmutende Fülle ausgebreiteter Assoziationen. Schwerer als das völlige Fehlen einer diese spekulative Form des Interpretierens begleitenden Methodik oder gar Theorie wiegt hier gerade die dieser verwilderten Hermeneutik leider durchaus adäquate Weigerung, die Fülle von Assoziationen zu bündeln und in eine konsistente Lesart zu bringen. So befindet sich im Bildvordergrund eine nur als angeschnittenes Objekt erkennbare Zeitung mit der Titelzeile „L'INTR“, die entweder das bekannte Pariser Abendblatt *L'Intransigeant* oder die linksorientierte katalanische Wochenschrift *L'intransigent, Periòdic nacionalista de joventuts adherit a l'Unió Catalanista*⁸ darstellen kann. Jacobs (59f.) führt als mögliche Inspirationsquelle Claude Monets 1869 entstandenes Gemälde *Le déjeuner* (Frankfurt, Städel-Museum) an, auf dem sich am Frühstückstisch links neben einem freigebliebenen Platz eine Zeitung befindet, die ebenfalls nur partiell zu sehen ist, doch ist die angeschnittene Titelbanderole „LE FI“ zweifelsfrei als Ausgabe des (erst seit zwei Jahren täglich erscheinenden) *Le Figaro* zu identifizieren. Bereits auf Monets Gemälde verweist dieses Bildmotiv auf die Absenz einer Person, nämlich der des Familienvaters, bei dem es sich – will man der überlieferten autobiographischen Lesart folgen – um Claude Monet selbst handelt, der vom Tisch aufgestanden ist, um vom Standort des Bildbetrachters aus die Alltagsszene zu skizzieren. Die Zeitung erhält somit bei Monet den Status eines autoreferentiellen Bildelements, das auf den Kunstschaffenden und das Inspirationsmoment selbst zurückweist. Jacobs glaubt, in Mirós Werk aus der Ambiguität „Mirós Schwanken zwischen Paris und Katalonien“ (59) ableiten zu können. Tatsächlich beziehen sich mit Ausnahme der Zeitung alle Attribute des Bildes auf bäuerliche Tätigkeiten. Demgegenüber ergibt sich aus der Position der neben einem Eimer und einer Gießkanne auf dem Boden liegenden Zeitung ein konträrer „Sitz im Leben“. Als Spur vergangener Lektüre ist das am unteren Bildrand auf der Erde liegende Medium einer bürgerlich-städtischen Kultur in optisch-räumlicher wie ideologischer Hinsicht „marginalisiert“ und verweist so auf das durch die Anforderungen des ruralen Umfelds reduzierte „Otium“ des Bauern. Nicht die räumliche Distanz Paris–Tarragona, sondern die ideologische Opposition Feldarbeit versus Schriftlichkeit als Ausdruck der bürgerlichen Kultur wird demnach hier aktualisiert.

8 Unter <<http://www.bnc.cat/digital/arca/index.php?fname=textos/titols.htm>> sind alle Nummern der 1918 bis 1922 erschienenen Zeitschrift bequem einsehbar.

Nachvollziehbarer sind die folgenden Beobachtungen anderer Bildelemente wie dem zentralen Eukalyptusbaum (60–68) und der provokant in der Bildmitte situierten traditionell katalanischen Krippenfigur des „caganer“ (68ff.), die als Symbole einer Kreatürlichkeit mit Mirós Selbstaussagen korrespondieren. Auch hier wäre freilich eine Beschränkung auf die tatsächlich aktualisierbaren semiotischen Möglichkeiten wünschenswert gewesen. So führt der Abschnitt „Die Symbolik des Baumes im Allgemeinen“ (61f.) nicht ein, sondern vom Gegenstand weg. Wie assoziativ der Verfasser vorgeht, wird auf S. 66f. deutlich, wo ausgehend von Mirós Korrespondenz zwischen Mensch und Baum über den Verweis auf den Mythos von Daphnes Verwandlung in einen Lorbeerbaum ein Sonett von Garcilaso zitiert wird. Weder der Daphne-Mythos noch Garcilasos literarische Umsetzung werden für Mirós Bild funktionalisiert. Analog verhält es sich mit den Ausführungen über den Hund, der in *La masía*, ebenfalls fast im Bildmittelpunkt, den fahlen Mond anzubellen scheint. Wieder stehen assoziative und leider auch periphere Konnotate wie der Verweis auf einen Text García Lorcás (75) und eine Psaligraphie Philipp Otto Runge (76f.) neben wahrscheinlicheren Hinweisen auf emblematische Traditionen (77ff.), die aber vom Verfasser aufgrund einer „frappanten Ähnlichkeit“ (80) im christologischen Sinne interpretiert werden, ohne dass sich dies aus dem Bildzusammenhang von *La masía* oder Hinweisen aus dem Umkreis Mirós tatsächlich stichhaltig herleiten ließe. Diese bedenkliche Tendenz zur Verchristlichung von Bildelementen, die bereits bei seinen Ausführungen zur Baumsymbolik (60) einsetzt, zielt letzten Endes auf eine stimmige, aber keineswegs überzeugende Deutung des gesamten Bildes als „sublimierte *arma Christi*-Darstellung“ (99ff.) ab, in der auch Elemente wie eine am Hühnerstall angelehnte Leiter als *scala Dei* (103f.) und eine Schnecke als Auferstehungssymbol (102) einseitig⁹ gelesen werden. Indes setzt auch die mittelalterlich-christliche Semiotik Konvention und Arbitrarität, mithin: Polyvalenz voraus, da sie Bedeutung nach der Umgebung von Objekten und den dabei aktualisierten qualitativen Merkmalen (*proprietas*) klassifiziert. So ist auch die Schnecke ein keineswegs eindeutiges Symbol, da sie auch auf Langsamkeit, Untätigkeit, Selbstzufriedenheit oder die *memento mori*-Agitation verweisen kann. Da Miró in unmittelbare Nachbarschaft zu der Schnecke eine Eidechse gesetzt hat, die nach christlicher Auffassung

9 Friedrich Ohly, „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter“, in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, 1-31.

entweder für Unreinheit oder die späte Hinwendung zum Glauben steht, fragt sich, warum dieses Element durch das Raster des Interpreten fällt. Ein Stützpfeiler des Stalls wäre vor allem deutungsrelevant, da aus dem Holz des einstigen Baumes noch Äste hervorragen; Jacobs deutet diesen vorschnell als Geißelungssäule. Ein „kreuzförmiges Objekt“ schließlich, das der Verfasser als die Kreuzigungswerkzeuge der Passion lesen möchte, erweist sich bei genauer Ansicht schlicht als rudimentäre Darstellung eines altmodischen Pflugs. Der Willkür der in den beiden Kapiteln ausgebreiteten Interpretationsmodi entspricht auch, dass Bildelemente unterschlagen werden. So ist auffällig, wie im rechten unteren Bildviertel der Erdboden geometrisch konstruierte Ackerfurchen aufweist, die durch Anzahl und Farbgebung mit den katalanischen *quatre barres* übereinstimmen, die in der Bildmitte perspektivisch verkürzt und nochmals in der linken Bildhälfte durch die vier Sprossen der Hühnerleiter wiederaufgenommen werden. Auch ein überzeichneter Hocker am Rand des Bildzentrums lässt sich als „A“ lesen, dem im Wurzelfeld des Eukalyptusbaums ein „O“ entspricht. Da alle Leiter- und Hockerformen in *La masía* nach Form und Funktion einer Staffelei (*cavallet*) nahekommen, können diese auch wieder als auto-referentielle Weise auf Mirós künstlerische Praxis gelesen werden.

La masía ist ein formal überaus streng konzipiertes Werk, dessen einzelne Elemente sich kreisförmig um ein Zentrum und symmetrisch zu mehreren Bildachsen anordnen. In dieser Struktur entspricht das Bild einem anderen großen Werk der katalanischen Kunst, dem *Tapís de la creació*. Diesen weist Jacobs nicht zu Unrecht Mirós nachfolgendem Bild *La terre labourée* als Referenzwerk zu, übersieht aber, dass die Bildstruktur des Schöpfungssteppichs ebenso wie die Bildinhalte bereits in *La masía* vorliegen, wo überdies die mittelalterliche Bildstruktur durch die rot herausgehobenen Radspeichen des Planwagens aufgerufen wird. Wo indes in dem mittelalterlichen Werk die Elemente der Lebenswelt (Tage, Monate, Jahreszeiten, biblische Historie) dem theologischen Verständnis der Epoche unterworfen werden, erscheinen sie in *La masía* in ihre ursprüngliche Banalität wieder eingesetzt. Anders als in Jacobs' Interpretation ist also bereits *La masía* eine säkularisierte Replik auf eines der Hauptwerke des katalanischen Mittelalters. Hiermit korrespondiert denn auch die Absage an die seit der frühen Neuzeit betriebene Mimesis zugunsten einer Vergeistigung der Malerei, die Miró in späteren Jahren zu seinem System visueller Chiffren führen würde. Mirós Diktum „Il faut assassiner la peinture“ (116–118) wäre in diesem Sinne zu verstehen.

Die folgenden drei Kapitel (119–205) beschäftigen sich mit unterschiedlichen Aspekten der Rezeption von *La masía*. Dies impliziert zunächst frühe Kritikerstimmen, den Erwerb durch Hemingway und den oben skizzierten Weg des Werks bis zum gegenwärtigen Ausstellungsort Washington (119–142). Lehrreich für die schwankenden ästhetischen Auffassungen und die Problematik kunsthistorischer Etiketten erweist sich Kapitel VII (144–195), das zunächst die Einordnungsversuche in zeitgenössische Stilkonzepte (Neue Sachlichkeit, Realismus, Surrealismus) an den abweichenden Deutungspositionen analysiert. Während Dalí Miró in seinem 1928 in *L'Amic de les Arts* publizierten Artikel¹⁰ zunächst als Surrealisten klassifiziert, rückt er ein Jahr später in der *Gaceta literaria* davon ab, um ihn der Neuen Sachlichkeit zuzuschlagen. Der Avantgardekritiker und Weggefährte Mirós Sebastià Gasch hingegen markiert polemisch die Distanz zum Surrealismus. Für Michel Leiris, der mit Miró seit 1922 Kontakt pflegte, wird dessen Malweise zum Paradigma des künstlerischen Schaffensvorgangs auf dem Weg zum schlechthin Absoluten. Gesellschaftskritische Brisanz erhält Mirós Bild in der späten Franco-Zeit durch Eduardo Arroyos Replik *Espanña Te Miró. La masía*. Durch seinen drastischen Zeitbezug und die Abgrenzung von den klassischen Avantgarden löst Arroyo auf der Pariser Biennale eine Grundsatzdiskussion über den gesellschaftlichen Standort der Malerei aus. In den siebziger Jahren schließlich reagiert die valenzianische Künstlergruppe Equipo Crónico (195–201) mit der Persiflage *La masía de las delicias*, die die Bildstruktur von *La masía* tilgt, dafür aber Bildelemente mehrerer Frühwerke Mirós mit Fragmenten aus Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* kombiniert. Das letzte Kapitel (201–205) präsentiert einige Reperkussionen von *La masía* in der Lyrik. Hier werden neben Prévert wenig bekannte jüngere Autoren wie Kris Hemensley (1979), Mark O'Flynn (2002), Luis Rosales (1981) und François Térrog (2011) eher zitiert als analytisch kommentiert. Der Stellenwert von Mirós Gemälde in der künstlerischen wie literarischen Rezeption ist, wie oben angedeutet, damit keineswegs angemessen abgesteckt. Wie das Kapitel zur Rezeption von *La masía* in der neueren Malerei erweist sich dieser Epilog als skizzenhaft und fragmentarisch, was angesichts der problematischen Resultate des zentralen Interpretationskapitels aber kein Nachteil ist.

10 Leicht zugänglich in der Gesamtausgabe der katalanischen Schriften Salvador Dalís: *L'alliberament dels diets. Obra catalana completa*, Fèlix Fanès (Hg.), Barcelona: Quaderns Crema, 1995, 117-119.

Jacobs *La masía*-Studie leidet insgesamt vor allem an einer eklektischen Materialfülle, die der Verfasser nicht in einer angemessenen methodischen Form aufhebt. Erhellendes steht somit neben Peripherem, ja kaum Nachvollziehbarem, so etwa in dem Abschnitt „Detailismus (sic) und Kalligraphie“ (97ff.), wo die oben erwähnten Befunde über die Ähnlichkeit dargestellter Objekt mit Buchstaben in einer haarsträubenden Weise auf die ägyptische Hieroglyphik bezogen werden. Daneben „verschwinden“ so erhellende Kommentare wie derjenige André Massons (72f.) über die Entstehung der Fußspuren im Zentrum von *La masía*. Eine in dem Kapitel über Mirós „neue ästhetische Konzeption“ (81ff.) dankenswerterweise wiedergegebene historische Fotografie des Bauernhofs von Montroig (83f.) erlaubt ferner, jenseits der darum entfesselten Debatten Mirós schöpferischen Transformationsprozess nachzuvollziehen. Als Fazit sei festgehalten, dass die vorliegende Abhandlung gravierende hermeneutische Schwächen aufweist, die vor allem in der assoziativ summierenden Methodik des Verfassers liegen. Vielleicht lädt sie dennoch den einen oder anderen zur einer Lektüre des reichhaltigen Materials „gegen den Strich“ einer zwanghaft ausgebreiteten Hermeneutik ein und damit zur genauen Beschäftigung mit einem Hauptwerk der katalanischen Kunst. ■

- Gerhard Wild, J. W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Norbert-Wollheim-Platz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <G.Wild@em.uni-frankfurt.de>.

- Joan Veny i Clar: *Petit atlas lingüístic del domini català*. Volum 5. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2015. 353 págs. ISBN 978-84-9965-285-6.

El quinto volumen del *Petit atlas lingüístic del domini català* (PALDC) presenta 202 mapas interpretativos basados en el volumen del *Atlas lingüístic del domini català* (ALDC) que trata las actividades relacionadas con la agricultura y plantas. Como es habitual en volúmenes anteriores, encontramos los siguientes apartados: convenciones gráficas (págs. 8–10), listado de puntos de encuesta (págs. 11–13), mapas introductorios (págs. 17–18), una bibliografía actualizada (págs. 281–289), terminología lingüística (págs. 293–300) y un índice alfabético de palabras (págs. 303–350). Además, el volumen contiene 1 mapa comparativo (mapa 582), 65 de fonética (mapas 583–647), 12 de morfología (mapas 648–659) y 124 de léxico, que se subdividen en

agricultura y plantas (mapas 660–709 y 710–783 respectivamente). Para esta reseña me centraré en la fonética y morfología.

En referencia a la fonética, se hace una distinción entre vocalismo (mapas 583–603), consonantismo (mapas 604–636) y otras variantes fonéticas (mapas 637–647). El vocalismo puede subdividirse a su vez en vocalismo tónico, pretónico y postónico:

- 1) vocalismo tónico: -ARÍA en *figuera* ‘higuera’ (mapa 602); Ĩ en *cèrcols* ‘cercos’ (mapa 584), *regalèssia* ‘regaliz’ (mapa 594) y *trèvol* ‘trébol’ (mapa 587); Ò en *móra* ‘zarzamora’ (mapa 591) y *roure* ‘roble’ (mapa 599); Û en *fonoll* ‘hinojo’ (mapa 590), *jonc* ‘junco’ (mapa 588) y *molla* ‘miga’ (mapa 586).
- 2) vocalismo pretónico: *avellana* ‘avellana’ (mapa 601), *carabassa* ‘calabaza’ (mapa 592), *carabassó* ‘calabacín’ (mapa 593), *fonoll* ‘hinojo’ (mapa 589), *lledoner* ‘almez’ (mapa 598), *llorer* ‘laurel’ (mapa 597), *nous* ‘nueces’ (mapa 600), *olives* ‘aceitunas’ (mapa 585), *raïm* ‘racimo’ (mapa 583), *resina* ‘resina’ (mapa 603) y *taronger* ‘naranja’ (mapa 596).
- 3) vocalismo postónico: *síndria* ‘sandía’ (mapa 595).

Entre los procesos fonológicos concernientes al vocalismo átono se encuentran la aféresis (p. ej. *avellana* ‘avellana’ [əβə'ʎanə] > [bə'ʎanə]), la apócope (p. ej. *síndria* ‘sandía’ [ˈsindriə] > [ˈsindri]), la asimilación de *e-ó* > *o-ó* (p. ej. *fonoll* ‘hinojo’ [fə'noʎ] > [fo'noʎ]), la prótesis (p. ej. *nous* ‘nueces’ [nəws] > [ə'nəws]) y la síncope (p. ej. *carabassa* ‘calabaza’ [kərə'βasə] > [kər'βasə]).

En el consonantismo se documentan los siguientes fenómenos: la epéntesis consonántica en -N'R- en *molre* ‘moler’ (mapa 604); la evolución de -CULU en *cercols* ‘cercos’ (mapa 605); la asimilación de -ms- > -ns- en *premsa* ‘prensa’ (mapa 606); la palatalización de -NN- en *cànem* ‘cañamo’ (mapa 607) y *canya* ‘caña’ (mapa 613); la elisión o ensordecimiento de -s- en *filosa* ‘rueda’ (mapa 608), *resina* ‘resina’ (mapa 636) y *rosegó* ‘mendrugo’ (mapa 610); la elisión de -D- en *madur* ‘maduro’ (mapa 625) y *sedàs* ‘cedazo’ (mapa 609); la vocalización en los grupos -B'R-y -D'R- en *suro* ‘corcho’ (mapa 611) y *heura* ‘hiedra’ (mapa 612) respectivamente; la evolución de -RT- en *ortiga* ‘ortiga’ (mapa 614); la sonorización de -T- en *margarida* ‘margarita’ (mapa 615); la evolución de -T'G- en *plantatge* ‘llantén’ (mapa 618); la palatalización de S- en *síndria* ‘sandía’ (mapa 619) y *suc* ‘zumo’ (mapa 620); la asimilación de -cs en *espinacs* ‘espinacas’ (mapa 621); la palatalización de lateral en *bleda* ‘acelga’ (mapa 622); la disimilación en *arbre* ‘árbol’ (mapa 623); la elisión de -r en *madur* ‘maduro’ (mapa 625); la asimilación o palatalización del grupo

consonántico homorgánico *-nc* ([ŋk] > [ŋ], [nk]) en *primerenc* ‘temprano’ (mapa 627); la vocalización de *-l* en *albercoc* ‘albaricoque’ (mapa 628); la dilación de nasal en *magrana* ‘granada’ (mapa 629); la fricativización de [d̥] en *ginjoler* ‘azufaifo’ (mapa 616) y *taronger* ‘naranja’ (mapa 630); el intercambio de líquidas en *nespla* ‘níspero’ (mapa 631); la alternancia de *f* ~ *v* etimológicas en *garrofes* ‘algarrobas’ (mapa 632); la palatalización de *-tl-* en *ametlla* ‘almendra’ (mapa 633); la epéntesis de vibrante en *empeltar* ‘injetar’ (mapa 634); y la elisión de *-B-* en *saüc* ‘saúco’ (mapa 635).

El apartado de fonética se cierra con las variantes fonéticas de *albergínia* ‘berenjena’ (mapas 645, 646), *argelaga* ‘aulaga’ (mapa 639), *card* ‘cardo’ (mapa 641), *carxofa* ‘alcachofa’ (mapa 643), *carxofera* ‘alcachofera’ (mapa 644), *gla* ‘bellota’ (mapa 647), *julivert* ‘perejil’ (mapa 642), *verema* ‘vendimia’ (mapa 637) y *vímet* ‘mimbre’ (mapa 640). Las variantes resultaron de procesos como la disimilación (p. ej. *n-m* > *l-m*, *r-m* en *verema* ‘vendimia’), la vocalización de *l* implosiva (p. ej. *al-* > *au-* en *albergínia* ‘berenjena’) etc.

En referencia a la morfología (mapas 648–659), podemos clasificar los mapas en base a los siguientes aspectos morfológicos:

- 1) género en *nespra* ‘níspero’ (mapa 653), *perera* ‘peral’ (mapa 657), *pomera* ‘manzano’ (mapa 658) y *taronja* ‘naranja’ (mapa 654).
- 2) número en *madurs* ‘maduros’ (mapa 652).
- 3) derivación en *alzina* ‘encina’ (mapa 656), *carabassó* ‘calabacín’ (mapa 651), *debanadores* ‘devanadera’ (mapa 648), *freixe* ‘fresno’ (mapa 655), *gerd* ‘frambuesa’ (mapa 649), *ginebre* ‘enebro’ (mapa 650) y *pomerar* ‘manzanal’ (mapa 659).

Los artículos presentan la siguiente estructura. En primer lugar, se suele dar una definición del término cuando se trata de vocabulario específico de la agricultura y plantas como por ejemplo *filosa* ‘ruca’ (mapa 608). Se pasa a analizar la etimología y la evolución diacrónica en base a fuentes históricas como la *Scriptae* (mapas 595, 607). A menudo se discute de manera crítica la etimología que aparece en el *Diccionari etimològic de la llengua catalana* de Coromines (mapas 583, 591, 597, 602 etc.). Posteriormente, se explican las diferentes variantes fonéticas que se encuentran sincrónicamente. Son numerosas las referencias a otros mapas del mismo volumen o de volúmenes anteriores (más de cuarenta sólo en el apartado de fonética). Por ejemplo, en *olives* ‘aceitunas’ (mapa 585) se remite al PALDC I, mapa 12 y al PALDC II, mapa 109 para la realización de /v/ etimológica y de [o] en sílaba pretónica. Además, se mencionan otros atlas lingüísticos como el *Atlas lingüístico y etnográfico de Aragón* (mapas 666, 677, 728, 730) y el *Atlas lingüístico*

(y *etnográfico*) de Castilla-la Mancha (mapa 711), lo que le da a la obra un carácter comparativo y tipológico. Finalmente, se comenta la forma estándar. Para ello se tienen en cuenta el *Diccionari ortogràfic* de Fabra (1917), el *Diccionari general de la llengua catalana* de Fabra (1932, 1954) y el *Diccionari de la llengua catalana* del Institut d'Estudis Catalans (1995, 2007).

El volumen contiene los mapas de *heura* 'hiedra' (mapa 612) y *jonc* 'junco' (mapa 588), que han sido previamente utilizados por Veny (2001: 65–69, 215; 2002: 19–20) para diferenciar el catalán occidental del catalán oriental (*heura, jonc* vs. *hedra, junc*). Además, se describen procesos fonológicos que no aparecen en volúmenes anteriores. Dentro del vocalismo podemos destacar la aféresis en *avellana* 'avellana' (mapa 601) y la apócope en *-ia* en *regalèssia* 'regaliz' (mapa 594) y *síndria* 'sandía' (mapa 619).

Paso a hablar de algunos puntos críticos de la obra. La división entre vocalismo y consonantismo no siempre es clara. Por ejemplo, en *arrels* 'raíces' (mapa 624) se tratan exclusivamente aspectos vocálicos por lo que el mapa debería aparecer en el apartado de vocalismo (ya que se comporta de manera similar a *raim* 'racimo') o incluso de léxico (ya que se describen otras formas como *barbada* y *venes*). Se echa en falta la referencia a mapas publicados en volúmenes anteriores cuando se examinan fenómenos comunes o similares. Por ejemplo, en *moldre* 'moler' (mapa 604), que está dedicado a la epéntesis consonántica en la secuencia líquida + vibrante (-[lr]- > -[ldr]-), no se remite al PALDC I, mapa 29 o al PALDC III, mapa 296, que se centran en la epéntesis consonántica en la secuencia nasal + vibrante (-[nr]- > -[ndr]-). Igualmente, en *olives* 'aceitunas' (mapa 585) se podría haber hecho referencia al PALDC IV, mapa 470 para la diptongación de *o* pretónica en *orelles* (*de l'arada*) 'orejeras (del arado)'.⁷

Se podría plantear un mayor uso de mapas combinados para estudiar fenómenos fonéticos. Así se hizo en el PALDC I, mapa 19, donde aparecen las isoglosas del yeísmo ("ioidització") en *cabells* 'cabellos', *rostoll* 'rastrojo' y *ulls* 'ojos'. Por ejemplo, se podría haber hecho uso de mapas combinados para la elisión de *-d-* intervocálica (PALDC II, mapas 116–119 y PALDC V, mapas 609, 625) o de *-r* final (PALDC I, mapas 26–28 y PALDC V, mapa 626). Como observa Veny en referencia a la palatalización de *s-* en *singlot* 'hipo' (PALDC I, mapa 34), *síndria* 'sandía' (PALDC V, mapa 619), *xiular* 'silbar' (PALDC III, mapa 307) y *xiulet* 'silbido' (PALDC III, mapa 308), las isoglosas no siempre se superponen. En tales casos se podría seguir el modelo de los mapas de densidad realizados para el francés (Brun-Trigaud / Le Berre / Le Dù, 2005).

Como apunta Veny en la introducción del primer volumen, el *Petit Atlas Linguistique de la Wallonie* y el *Kleiner Sprachatlas von Bayerisch-Schwaben* sirvieron de modelo para el PALDC. Los pequeños atlas lingüísticos se dan sobre todo en la dialectología alemana (entre otros: Renn / König, 2006; König / Renn, 2007; Christen / Glaser / Friedli, 2010). Sin embargo, aparecen una vez se han publicado todos los volúmenes del atlas lingüístico y ofrecen una descripción de la fonética (vocalismo y consonantismo), morfología, sintaxis y léxico. A diferencia de los pequeños atlas lingüísticos alemanes, el PALDC es una obra que acompaña a los diferentes volúmenes del ALDC. Esto presenta las siguientes ventajas e inconvenientes. Una ventaja es el análisis e interpretación de mapas seleccionados de cada uno de los volúmenes. Para el quinto volumen del PALDC se eligieron 202 de los 315 mapas y 31 listas del quinto volumen del ALDC. Un inconveniente es la ausencia de la visión general que ofrecen los pequeños atlas lingüísticos alemanes. Esta función la podría suplir en el futuro un manual de dialectología catalana (o un manual de historia de la lengua catalana) basado en el material publicado en el ALDC y el PALDC. Desafortunadamente, los resultados obtenidos del PALDC no han sido recogidos en obras recientes del autor como *Dialectologia catalana* (Veny / Massanell, 2015).

A pesar de estos puntos críticos, la obra presenta una riqueza de material tanto sincrónico como diacrónico excepcional dentro de la dialectología de las lenguas románicas. El PALDC no sólo es de gran valor para la dialectología e historia de la lengua catalana sino también para la filología románica comparada al tener en cuenta atlas lingüísticos regionales como el *Atlas lingüístico y etnográfico de Aragón* (ALEANR) y continentales como el *Atlas Linguarum Europaeae* (ALE) y el *Atlas Linguistique Roman* (ALiR). En este aspecto, el PALDC debería servir de modelo para otros atlas lingüísticos. ■

■ Bibliografía

- Brun-Trigaud, Guylaine / Le Berre, Yves / Le Dù, Jean (2005): *Lectures de l'Atlas linguistique de la France de Gilliéron et Edmont. Du temps dans l'espace*, Paris: CTHS.
- Christen, Helen / Glaser, Elvira / Friedli, Matthias (2010): *Kleiner Sprachatlas der deutschen Schweiz*, Frauenfeld: Huber.
- König, Werner / Renn, Manfred (2007): *Kleiner Sprachatlas von Bayerisch-Schwaben*, Augsburg: Wißner.

- Renn, Manfred / König, Werner (2006): *Kleiner Bayerischer Sprachatlas*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Veny, Joan (2001): «Noves dades sobre la partició català occidental / català oriental», in: Veny, Joan (ed.): *Llengua històrica i llengua estàndard*, València: Universitat de València, 61–82.
- (2002): *Els parlars catalans: Síntesi de dialectologia*, Mallorca: Moll.
- / Massanell, Mar (2015): *Dialectologia catalana. Aproximació pràctica als parlars catalans*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Javier Caro Reina, Universität zu Köln, Romanisches Seminar, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln, <javier.caroreina@uni-koeln.de>.
- Manuel Forcano: *Els Jueus catalans*. Barcelona: Angle Editorial, 2015. 384 S. ISBN 978-84-16139-16-3.

Bei dem vorliegenden Werk handelt es sich um die fünfte Ausgabe des 2014 zuerst herausgegebenen Buches des semitischen Philologen Manuel Forcano, einem der wichtigsten Spezialisten auf dem Gebiet des katalanischen Judentums. Wie die Anzahl der in kurzer Zeit hintereinander erschienenen Neuauflagen belegt, wurde das Buch, das es sich zur Aufgabe macht, die Geschichte der Juden in Katalonien von Beginn bis zum heutigen Tag zu erzählen, schnell zu einem Referenzwerk auf diesem Gebiet. Im Prolog betont Forcano, dass dieses Buch dem Zweck dienen soll, den Katalanen diesen wichtigen Teil ihrer Geschichte darzulegen, welcher zwar untrennbar von ihrer ist, dennoch aber nur wenigen Menschen bekannt ist.

Dazu beschäftigt sich der Autor zunächst mit der Frage nach der Ankunft der Juden in den katalanischen Gebieten. So betont er, dass das genaue Jahr, in welchem sich die ersten Juden an der spanischen Küste niederließen, unbekannt ist. Es lässt sich jedoch sagen, dass schon lange vor der Existenz Kataloniens jüdische Gemeinden entlang der hispanischen Küste existiert haben. Für eine frühe jüdische Besiedlung der später katalanischsprachigen Gebiete sprechen auch einige Relikte mit hebräischen Aufschriften.

Das Leben unter den Westgoten bildet den zweiten Themenblock (S. 25–44) des Buches. Während sich die erste Phase des Westgotischen Königreiches (6. Jh.) durch eine Toleranz gegenüber der jüdischen Bevölkerung auszeichnete, folgt im 7. Jh. nach der Durchsetzung des katholi-

schen Glaubens eine Phase der Verfolgung und Vernichtung. Die stark anti-jüdische Politik der westgotischen Könige zeigt sich durch obligatorische Taufen und die Todesstrafe durch Steinigung oder Scheiterhaufen für die heimliche Ausübung des jüdischen Glaubens.

Nach einem Kapitel (S. 45–56) zum Leben der Juden in *Al-Andalus*, das bekanntlich zur kulturellen Blüte des spanischen Judentums führte, einem goldenen Zeitalter (8.–11. Jh.), aus dem viele jüdische Gelehrte (Philosophen, Dichter, Philologen und Wissenschaftler) hervorgingen, geht der Autor im Folgenden auf die Entstehung und die Ausbildung der ersten jüdischen Gemeinden in Katalonien (10.–12. Jh.) ein. Während die Juden zunächst vermischt mit der christlichen Bevölkerung lebten, entstanden ab dem 11. Jh. separate jüdische Viertel, die sogenannten *calls*. In dieser Zeit taten sich in Katalonien einige wichtige jüdische Gelehrte hervor, wie Abraham bar Chija. Dieser war ein wichtiger Mathematiker, Astrologe und Philosoph. Er war in hohem Maße für die Wissensübertragung der arabischen Kultur und Wissenschaft in den europäischen Okzident verantwortlich und beeinflusste zahlreiche christliche Autoren.

Mehrere Kapitel (Kap. 5–7) widmet Forcano dem 13. Jahrhundert, welches gleichzeitig sowohl den Aufschwung als auch den Abstieg des katalanischen Judentums bildet. Er thematisiert die judenfreundliche Politik von Jakob I., die den gebildeten Juden hohe Ämter am Königshof einbrachte. Die sich unter diesen Umständen ausbildende jüdische Aristokratie förderte die Wissenschaften wie die Philosophie und die Medizin. Diese jüdischen Aristokraten erfüllten auch eine wichtige Rolle bei den Eroberungen, indem sie diese finanzierten. Trotz der Judenfreundlichkeit des Königs machte sich im 13. Jh. gleichzeitig eine prädominierende anti-jüdische Politik seitens der Kirche bemerkbar. Die Kirche machte es sich zur Aufgabe, die Juden intellektuell, sozial und wirtschaftlich zu ruinieren. So wurden Gesetze beschlossen, welche die Freiheit der Juden sowohl in der Bewegung als auch in ihrer Tätigkeit einschränkten. Ebenfalls wurde beschlossen, Juden eine bestimmte Kleiderordnung aufzuerlegen.

Im weiteren Verlauf thematisiert das Werk nach einem Kapitel zu dem Leben der Juden innerhalb der *calls* (S. 123–154), welches Themen wie die Lebensumstände, die Administration und Bildung innerhalb der jüdischen Viertel behandelt, die Entstehung der Kabbala (S. 155–174). Demnach wird die katalanische Kabbala als unentbehrliches Kettenglied für die Transmission der mystischen Tradition in die kastilischen Gebiete angesehen, wo sie im 13. Jh. mit dem Werk *Sefer ha Zohar* (*Llibre de l'Esplendor*) ihre Blüte erreichte. Forcano betont, dass die Entstehung der Kabbala jedoch

nicht nur das Judentum, sondern auch die Christen bereicherte. So liegt die Vermutung nahe, dass eine Abhandlung über die Kabbala Ramon Lull in seiner *Arx* beeinflusst hat.

Das Kapitel zum 14. Jh. Jahrhundert bildet das längste des Buches. Es schildert eine Zeit, in der sich viel Unheil ereignete und die deshalb den Namen ‚Jahrhundert des Teufels‘ erhielt. Den Beginn des Unheils kennzeichnete die Vertreibung der Juden aus Frankreich (1306). Die von dort Vertriebenen flohen in die katalanischen Gebiete und wurden in den katalanischen *calls* aufgenommen; unter ihnen waren auch wichtige Persönlichkeiten (Dichter, Ärzte, Kartographen). Drei weitere tragische Ereignisse markierten die Geschichte der katalanischen Juden in diesem Jahrhundert: Der Hirtenkreuzzug (1320), der Ausbruch der Pest (1348), für welchen die Juden verantwortlich gemacht wurden, und Aufstände im ganzen Land, welche viele Opfer forderten und die Auslöschung vieler *calls* zur Folge hatten (1391). Trotz dieser Gegebenheiten gingen aus diesem Jahrhundert einige wichtige Persönlichkeiten hervor. Forcano setzt sich in diesem Kapitel vor allem mit der Bedeutung der jüdischen Ärzte auseinander.

Das Kapitel *L'expulsió de 1492: se'n van anar?* erzählt die Geschichte der Juden im 15. Jh. – einem Zeitraum, der die demographische, berufliche und intellektuelle Dekadenz der katalanischen Juden bildet. Die Tatsache, dass viele Juden öffentlich ihren Glauben propagierten, widerstrebte dem Gedanken der Katholischen Könige, die Königreiche Kastilien und Aragon unter der Einheit des Glaubens zu vereinen, und führte nach dem Ende der Reconquista 1492 schließlich zu dem Vertreibungsedikt. Die Mehrheit der Juden (ca. 80 %), die nicht die finanziellen Möglichkeiten besaßen, das Land zu verlassen, konvertierten. Die anderen verließen das Land auf dem Seeweg und ließen sich in Italien oder im Osmanischen Reich nieder. Das Leben der in Spanien verbliebenen Konvertierten zeichnete sich in den folgenden Jahrhunderten (15.–18. Jh.) durch die ständige Kontrolle der Inquisition aus. Da viele der konvertierten Juden nie wirklich den neuen Glauben annahmen und auch weiterhin das Judentum praktizierten, machte es sich die von den Katholischen Königen 1480 reformierte Inquisition zur Aufgabe, diese Juden aufzuspüren. Sie wurden mit hohen Geldstrafen, öffentlichen Demütigungen oder oft auch mit dem Tod auf dem Scheiterhaufen bestraft.

Ab dem 19. Jh. begann ein langsamer Aufschwung des Judentums in Katalonien. Vereinzelt lassen sich Juden vor allem in Perpinyà und Barcelona nieder. Im ersten Drittel des 20. Jh. kam es zu größeren Immigrationswellen von Juden aus Deutschland und Marokko, die vor der Verfol-

gung in ihrer Heimat flohen. Diese erfuhren jedoch einen Rückgang durch den Ausbruch der *Guerra Civil* und den anschließenden Triumph des Franquismus. An dieser Stelle betont Forcano, dass der existierende Mythos des „Franco, salvador dels jueus“ (S. 342) nicht stimmen würde. Das Regime zeichnete sich – abgesehen von einigen projüdischen Maßnahmen, wie der Einweihung der ersten Synagoge auf spanischem Boden seit der Vertreibung 1492 – durch Unterdrückung und Antisemitismus aus. Trotz dieser Gegebenheiten beschäftigte einige katalanische Autoren des 20. Jhs., unter anderen Josep Carner, Josep Pla und Salvador Espriu, das Thema Israel und die Juden. Heutzutage gibt es in einigen Städten auf katalanischem Gebiet (z.B. Barcelona, València, Palma, Alacant, Perpinyà etc.) jüdische Gemeinden, die größtenteils aus Immigranten aus Argentinien, Nordafrika, Osteuropa und Israel bestehen.

Auch wenn das Ziel des Werkes keine lückenlose Chronologie ist, sondern eher das Herausarbeiten einzelner wichtiger Aspekte (z.B. die Schilderung wichtiger Persönlichkeiten oder einzelner historischer oder kultureller Gegebenheiten), lässt sich sagen, dass es für Interessierte, die sich in dieses Gebiet einlesen wollen, eine gute Grundlage darstellt. Sowohl die am Ende einiger Kapitel abgedruckten Fragmente historischer Dokumente als auch die beigefügte Bibliographie bieten dem Leser einen guten Ansatzpunkt für eine weitere Beschäftigung mit der Geschichte der katalanischen Juden. Somit stellt das Buch ohne Frage einen wichtigen Beitrag auf dem Themengebiet dar und würde, wie schon das Werk Forcanos *Història de la Catalunya jueva: Vida i mort de les comunitats jueves de la Catalunya medieval* (2009), das ins Englische übersetzt wurde, eine Übersetzung und somit ein internationales Lesepublikum verdienen. ■

- Annett Azbel, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <annett.azbel@rub.de>.