

- 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

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,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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](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](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 Material<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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 Fresken<sup>7</sup> –, 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*<sup>8</sup> 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) einseitig<sup>9</sup> 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 Artikel<sup>10</sup> 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 diïes. 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>.