

give only the most significant and obvious example, virtually all the building history of S. Agostino, now laid out in such meticulous detail, was unknown or, where it seemed to be known, either wrong or garbled. It is already patent in this opening volume that the series is to be in no way an encyclopedia in the magpie sense, but a continuous voyage of research and exploration. However, even willing, and indeed delighted, passengers must be allowed one little opportunity to carp. There is one thing that is sorely needed on the voyage, yet is strangely missing. Where so much has been so well done and so much foresight shown, and treasure both of time and money spent, it would be good to have with every volume just one map to show us where each lost or each surviving building actually was or is. It is perhaps too much to ask for a transparent overlay to show us where the boundaries of the Terzi and Contrade lie. But passengers are like reviewers — never satisfied.

John White

JOACHIM POESCHKE, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien* (mit Aufnahmen von Stefan Diller, Luigi Artini und P. Gerhard Ruf). München, Hirmer Verlag 1985. 137 S. und 304 Tafeln, davon viele in Farbe. DM 198,—.

Die Ausmalung der beiden Kirchen von San Francesco in Assisi, ein Ensemble von seltenem künstlerischen und kunstgeschichtlichen Rang, hat viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die Literatur dazu ist kaum mehr für den Fachmann überschaubar. Doch bisher fehlte eine Bilddokumentation, die die ausgedehnten Zyklen der Wandmalerei in ihrem Zusammenhang, und im Verband mit dem Innenraum, zugänglich macht. Deswegen wird man einen Tafelband, der genau diese Lücke füllt, mit Begeisterung begrüßen. Das Modell des Hirmer-Buches hat sich hier wieder einmal vorzüglich bewährt. Alle modischen Unarten, die heutige Bildbände oft zur Quelle des Ärgers werden lassen, sind vermieden. Alle Möglichkeiten, das Ensemble in einer genau gestaffelten Folge von Raum-, Gesamt- und Detailaufnahmen so zu erschließen, daß der Leser sich orientieren und zugleich in das einzelne Bild vertiefen kann, sind genutzt. Man kann dem Verlag zu dieser neuerlichen verlegerischen Leistung nur gratulieren.

Die Qualität der Tafeln erweist sich auch an jenen Fresken, deren schlechter Erhaltungszustand Reproduktionen sonst so schwer lesbar macht. Überall, selbst in den Farbabbildungen, dominiert der Gegenstand und tritt das Foto als Selbstwert zurück. Das macht den Umgang mit dem Band so angenehm. Er setzt sich nicht an die Stelle der abgebildeten Werke, sondern dient ihrer Kenntnis. Die Architektur und die Glasmalerei nehmen aus verständlichen Gründen nur einen bescheidenen Raum ein, weil der Band der Ausmalung den ersten Platz einräumt. Die beiden frühen Zyklen der Unterkirche, die vor kurzem in einer verschwenderisch ausgestatteten japanischen Monographie das einzige Thema waren, eröffnen die Reihe der Abbildungen. In der Oberkirche sind alle Wandjoche in Farbe abgebildet, desgleichen alle Szenen der Franzlegende, zwischen denen die Details in Schwarz- und Weiß-Aufnahmen eingeschoben sind. In der Unterkirche, deren Raumteile und Kapellen — weil von verschiedenen Werkstätten und Schulen ausgeführt — nur in getrennten Veröffentlichungen zu sehen waren, kommt das

Konzept der systematischen Abbildung besonders zur Geltung. Ein Musterbeispiel sind die Gewölbemalereien über dem Hauptaltar.

Wie in anderen Hirmer-Bänden wird dem Tafelteil eine Einleitung vorangestellt, während eine Art Katalog der abgebildeten Werke den Schlußteil bildet. Beide Texte hat Joachim Poeschke besorgt, der in der ausgedehnten Literatur belesen ist und sich um einfühlsame Beschreibungen der künstlerischen Leistungen bemüht. Die Schilderung des Ganges der Ausmalung geht nicht ohne persönliche Wertsetzungen ab, handelt es sich doch um wirkliche Helden und auch um Lieblingsprobleme der kunstgeschichtlichen Literatur. Da ereifert sich der Autor im Tonfall dessen, der sich im Recht weiß und auf eine ausgewogene Information, wo immer sie die eigene Synopse stört, verzichtet.

Das große Ereignis in dem Stelldichein der Künstler ist natürlich der Auftritt des jungen Giotto, dessen Alleinrecht auf die Franzlegende gegen alle Gegner von einst und jetzt mit Emphase verkündet wird. Die Unterschiede zur Ausmalung der Arenakapelle in Padua, die immer noch keine befriedigende Erklärung gefunden haben, müssen schon deswegen in diesem Lobpreis Giottos zurücktreten, weil sie einmal gegen die Einheit eines Oeuvres, in dem beides bequem Platz hat, eingewendet wurden. Probleme, die für das Künstlerprofil wenig ausgeben, bleiben am Rand. Die Fortsetzung der Ausmalung in der Unterkirche wird einmal an dem absoluten Maßstab der Paduaner Fresken gemessen, dann aber wieder auf einen neuen Entwicklungsstand Giottos (nach Padua) bezogen, für den man kein allgemein akzeptiertes Kronbeispiel ins Spiel bringen kann. Die gemalten Allegorien der Ordensideale sind in diesem Zusammenhang ein Schlüsselwerk. Es genügt nicht, ihren künstlerischen Rang, den sie gewiß besitzen, gegen alle Zweifler zu verteidigen. Auch ihre ungewöhnliche Werkstruktur bedarf einer Erschließung, denn sie begründen mit ihrer Thematik einen neuen Zweig der Wandmalerei.

Der Text Poeschkes hat seine unbestreitbaren Verdienste, vor allem als Begleiter des monumentalen Tafelcorpus. Auch die Zusammenfassung des heutigen Forschungsstandes zählt dazu. Wo sie Lücken hat, weiß der Autor um diese. Schwierig bleibt immer noch, trotz allen aufgewendeten Fleißes ungezählter Forscher, die Chronologie der Ausmalung. Man kann es dem Autor nicht verübeln, daß er seine eigenen Meinungen dort einsetzt, wo wirkliche Beweise fehlen.

Hans Belting

EARL E. ROSENTHAL, *The Palace of Charles V in Granada*. Princeton University Press, Princeton, N. J. 1985. 320 S., 13 Fig. im Text, 173 Abb. auf Taf. \$ 77.50.

Der Palast Karls V. auf der Alhambra in Granada ist bisher von der Kunstgeschichte weitgehend ignoriert worden. Dafür gibt es Gründe. Vor allem: er stört. Zu der kleinteiligen, materialmäßig außerordentlich leichten islamischen Palastanlage paßt kein kubisch-monumentaler Palastblock der Renaissance. Der Palast wirkt als Demonstration des christlichen 'Endsieg' bei der spanischen *reconquista*, und dies ist auch sein letzter Sinn. Er respektiert die islamische Anlage in ihrer Substanz, aber er unterwirft sie sich mit einer proportional übersteigerten architektonischen Geste.