

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.

Der Palast Karls V. ist ein historischer Selbstzweck ohne praktische Funktion. Er ist nicht vollendet worden und hat seine Aufgabe als kaiserliche Residenz niemals erfüllt. Dennoch ist er die konsequenteste Erfüllung, die die Idee des Renaissance-Palastes überhaupt gefunden hat: ein quadratischer Grundriß mit einem einbeschriebenen kreisrunden Innenhof (*Abb. 1b*). Daß dieser Bau nicht in Rom, nicht in Italien, sondern ausgerechnet auf der Alhambra steht, ist kunsthistorisch unerlaubt. Es blieb keine andere Möglichkeit, als ihn zu ignorieren. Selbst Carl Justi, der sich mit besonderer Hingabe der Einführung der Renaissance in Granada gewidmet hat, kam nicht umhin festzustellen: „Freilich, der Palast paßt nicht zur Alhambra. Es gibt wohl keine ungleicheren Nachbarn als dieses solide, wohlausgerechnete Cinquecento und jene Gebilde aus Ziegeln, Stuck, Holz und Farben, die fast nur Ornamentik sind“ (*Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Bd. I, Berlin 1908, p. 225). Julius Meier-Graefe faßte seine Indifferenz in seiner *Spanischen Reise* (Berlin 1923, p. 183) in folgende Worte: „Das einzige Stück Architektur hier oben ist der Palast Karls V. Der Rundhof hat große Noblesse. Trotzdem denkt man nie an ihn. Wenn es der schönste Renaissancepalast der Welt wäre, würde er hier nur ein vornehmes Hotel sein. Man konstatiert mit einer gewissen Befriedigung, daß er nicht fertig ist...“

Doch die kunsthistorischen Probleme reichen weiter. Der entwerfende Architekt, Pedro Machuca, ist außerhalb des Palastes praktisch ungreifbar. Der Bau selbst erscheint einerseits als Destillat von italienischen Renaissance-Vorstellungen, andererseits enthält er Elemente, die dem italienischen Renaissance-Palast fremd sind. Ist hier der Einfluß der spanischen Tradition anzusetzen?

In Spanien hat der Bau natürlich schon früher wissenschaftliche Beachtung gefunden. Hier sind vor allem die Arbeiten von Manuel Gómez-Moreno y Gonzáles und seinem Sohn Manuel Gómez-Moreno y Martínez zu erwähnen. Eine Reihe von Einzeluntersuchungen sind in den seit 1965 erscheinenden *Cuadernos de la Alhambra* enthalten.

Earl E. Rosenthal hat die Erforschung der Renaissance in Granada in das Zentrum seiner wissenschaftlichen Arbeit gestellt. So ist es konsequent, daß er 25 Jahre nach seiner Monographie über die Kathedrale von Granada (*The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton 1961) jetzt dem Palast Karls V. eine umfangliche Monographie widmet.

Im Zentrum des Buches steht die Rekonstruktion der Baugeschichte des Palastes, für die er sich einer gewissenhaften Durchsicht der Bestände des Alhambra-Archivs unterzogen hat. Die wichtigsten — früher nur teilweise bekannten — Dokumente werden in einem Appendix im Wortlaut oder im Auszug mitgeteilt. Tatsächlich lassen sich mit Hilfe der Dokumente viele Probleme von Chronologie und Zuschreibung definitiv lösen. Dennoch muß gesagt werden, daß der Verfasser seine Schlußfolgerungen mit einer gelegentlich ermüdenden Umständlichkeit begründet und die Unterscheidung zwischen gedanklichen Haupt- und Nebenwegen erschwert. Eine weitere Stütze für das Verständnis der Planungsgeschichte sind die drei erhaltenen und von Rosenthal zwischen 1528 und 1531 datierten Grundrißentwürfe des Palastes. Der gegenwärtige Verbleib von zwei dieser drei Zeichnungen scheint unbekannt zu sein. Wichtig sind diese Grundrisse unter anderem auch deshalb, da in ihnen auf der West- und Südseite des Palastes von Arkaden begrenzte Höfe (für Stallungen, Empfänge und Turniere) eingetragen sind, die niemals

realisiert wurden. Als einzige Aufrißzeichnung (für die Westfassade) publiziert Rosenthal ein aus dem Besitz Lord Burlingtons stammendes Blatt, das 1971 im Londoner Kunsthandel auftauchte und sich seit 1981 im Metropolitan Museum of Art in New York befindet. Diese nach 1574 entstandene Zeichnung ist wegen ihrer Abweichungen vom ausgeführten Bau wichtig. Dies gilt vor allem für die Gliederung des Obergeschosses der *portada*, des triumphbogenartig ausgebildeten Eingangs, die in den späten 1570er Jahren wesentlich anders ausgeführt wurde, als sie die Burlington-Zeichnung wiedergibt.

Die Frage nach der konzeptionellen Grundidee — Quadrat mit einbeschriebenem Kreis — beansprucht die höchste Aufmerksamkeit. Kaiser Karl V. kommt als Initiator kaum in Frage, ebensowenig der Gouverneur der Alhambra, Luis Hurtado de Mendoza, dessen Familie zwar für die Vergabe von Aufträgen an italienische Künstler eine Schlüsselrolle spielt; doch lassen sich keine Aufschlüsse über seine ästhetischen Anschauungen gewinnen. Das Planungskonzept weist somit ausschließlich auf Pedro Machuca, der aus Toledo stammend nach einem längeren Italienaufenthalt 1519/20 nach Spanien zurückkehrte, wo er 1550 in Granada starb. Über Machucas Schulung in Italien geben seine wenigen und künstlerisch nicht sehr bedeutenden Bilder Auskunft, die stilistisch auf eine Ausbildung im Raffael-Kreis hinweisen. Vielleicht sollte man darüber hinaus eine engere Verbindung zu Domenico Beccafumi in Erwägung ziehen, was auf einen Aufenthalt Machucas in Siena hinweisen würde. Zumindest steht Machucas 'Heilige Familie' in der Kathedrale von Jaén in den Typen von Madonna und Kind frühen Arbeiten Beccafumis außerordentlich nah (man vgl. etwa seine Heilige Familie in der Alten Pinakothek, München).

Rosenthal unterstreicht mit Recht die Verbindungen des Palastgrundrisses (*Abb. 1b*) mit Villengrundrissen von Francesco di Giorgio (vgl. vor allem Florenz, Cod. Magl. II, 1, 141, fol 24v.), von denen einer der Grundrißzeichnung von Aristotile da Sangallo im Musée Wicar in Lille aus den 1530er Jahren weitgehend entspricht, die die Beischrift trägt „questo in Spagna“. Diese Notiz muß sich auf den Palast Karls V. in Granada beziehen, allerdings vertraut Rosenthal in seiner Rekonstruktion des Palastprojektes 1527/28 (*Fig. 4*) wohl zu sehr auf die Zeichnung von Aristotile da Sangallo. Er nimmt am Ende des Buches folgerichtig einen engen Kontakt von Machuca mit Baldassarre Peruzzi an, meint jedoch (p. 234): „there is no precedent for the total design“. Doch in den mittlerweile veröffentlichten Zeichnungen Peruzzis findet sich ein Villengrundriß (*Abb. 1a*; *Uff. 552 A v.*), der wesentliche Elemente von Machucas Entwurf vorwegnimmt (vgl. Heinrich Wurm, *Baldassarre Peruzzi: Architekturzeichnungen*. Tafelband, Tübingen 1984, p. 152). Damit schließen sich die Argumente für eine weitgehende sienesisische Schulung Machucas: Beccafumi — Francesco di Giorgio — Peruzzi.

Rosenthal geht äußerst systematisch vor, indem er „about seventy distinctive features that can be related to buildings or projects he is likely to have known and subsequently recalled in the design of his only major work“ isoliert (p. 223). Diese Suche nach Vorbildern für die Gesamtdisposition bis zum einzelnen Architekturglied ergibt jedoch nur Wahrscheinlichkeiten und ist kaum an einer Stelle zwingend. Immerhin ist plausibel, daß Machuca die 1521 veröffentlichte Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano und die 1526 in Toledo erschienenen *Medidas del Romano* von Diego de Sagredo benutzt hat. Das ei-

gentlich spanische Element liegt in den monumentalen *portadas* der West- und Südfassade, die Machuca ursprünglich nicht intendierte.

Eine Hauptabsicht Rosenthals geht dahin, den Palast stilistisch als ein auf der Höhe der Zeit stehendes Monument der Hochrenaissance zu charakterisieren und die „manieristischen“ Elemente als spätere Abweichungen von einer ursprünglichen Idee zu interpretieren. Indem er durch eine Art von Subtraktionsverfahren zu dem Ergebnis kommt: „In sum, there is no basis for classifying Pedro Machuca as a Mannerist“ (p. 226), bleibt er den positiven Nachweis für die stilistische Zugehörigkeit des Palastes schuldig. Dies ist nur teilweise ein Problem der Planänderungen und der langen Bauzeit, die sich weit über Machucas Tod hinaus fortsetzte.

Rosenthal weist nach, daß das skulpturale Programm an der West- und Südfassade (Abb. 2, 3) weder zur ursprünglichen Planung gehört noch einheitlich entworfen ist. Der künstlerische Anteil von Niccolò da Corte an der Südfassade war schon früher von Rosenthal untersucht worden (The Lombard Sculptor Niccolò da Corte in Granada 1537—1552, *Art Quarterly* XXIX, 1966, p. 208—244; vgl. H.-W. Kruft und A. Roth, The della Porta Workshop in Genoa, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, ser. III, vol. III, 3, 1973, p. 909ff.). An der Westfassade (Abb. 3) fallen die spiegelbildlich verdoppelten großen Sockelreliefs ins Auge, die von den Bildhauern Juan de Orea und Antonio de Leval nach 1548 ausgeführt wurden und von denen das eine den Triumph des Friedens mit den Säulen des Herakles (Abb. 4a) — der Devise Karls V. — und das andere die Schlacht bei Mühlberg (1547) mit einem Reiterportrait Karls V. (Abb. 4b) darstellt, wie Rosenthal schlüssig nachweist. Das Aufgreifen zeitgenössischer Ereignisse macht deutlich, daß die Programme *ad hoc* entwickelt wurden.

Für die ikonologische Gesamtinterpretation des Palastes holt Rosenthal weit aus. Vor allem seine Hinweise im Zusammenhang mit dem kreisrunden Hof, für den er einen geplanten *giardino segreto* mit einem zentralen Brunnen annimmt, sind schlüssig. Der formale und inhaltliche Bezug auf das *Teatro marittimo* der Villa Hadriana mit der kaiserlichen Rückzugsinsel kann vielleicht noch weitgehender interpretiert werden, als es Rosenthal tut. Die synkretistische Idee der Villa Hadrians könnte in Granada mit dem imperialen Anspruch Karls V. aufgenommen worden sein, indem der kaiserliche *giardino segreto* gleichzeitig an die Tradition der Gärten des islamischen Palastes auf der Alhambra anschließt, die der Kaiser sehr liebte, und sich möglicherweise mit den *locus amoenus*- und Kythera-Vorstellungen verbinden, wie man sie in der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) des Francesco Colonna findet (vgl. hierzu H.-W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München <sup>2</sup>1986, p. 68).

Etwas zu wenig Aufmerksamkeit widmet der Verfasser den reich skulptierten Säulenbasen der westlichen *portada*, die dorische Halbsäulen tragen, aber das Profil von Basen übernehmen, auf denen korinthische Säulen stehen; man vgl. die von Giuliano da Sangallo gezeichnete Basis des Castor und Pollux-Tempels (S. Paolo) in Neapel (Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 67v.) oder die Basen des römischen Vesta-Tempels am Tiber (Palladio, *Quattro Libri*, IV, 1570, p. 54).

Der Verfasser schwankt in seiner Bezeichnung für den Palast Karls V. zwischen Palast und Villa, und vielleicht wird diese Unsicherheit der Situation in Granada gerecht. Geo-

graphische Lage, Form und ikonographische Details des Palastes werden als Demonstration der *idea imperial* Karls V. gedeutet. Daß diese Demonstration wichtiger war als die praktische Funktion, zeigt die Tatsache, daß weder Karl V. noch einer seiner Nachfolger ernsthaft darauf drängten, den Palast bewohnen zu können.

Earl Rosenthal macht den Palast in seiner Genese und in seiner Bedeutung verständlich. Die Frage nach der ästhetischen Qualität wird hingegen nicht befriedigend beantwortet.

Die Bebilderung läßt bei vielen Aufnahmen, vor allem in der Druckqualität, zu wünschen übrig. Es ist etwas erstaunlich, daß an keiner Stelle auf das in der spanischen Serie „Forma y color“ erschienene Bildheft von Jesús Bermúdez Pareja (*El Palacio del Carlos V y la Alhambra cristiana*, Florenz-Granada 1971) hingewiesen wird, das vorzügliche Aufnahmen enthält.

Hanno-Walter Kruff

MAX IMDAHL, *Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt, Insel Verlag 1985. 104 Seiten mit 13 Abb., eine Klapptafel. DM 10,—.

*Kunstgeschichte und Zeitgeschichte*. Spätestens seit Vietnam sind wir daran gewöhnt, daß sich die beiden heutigen Weltmächte in ständigen Regionalkriegen oder regionalen Bürgerkriegen militärisch und politisch indirekt bekämpfen. Heute finden solche Kriege in Nicaragua, Angola und Afghanistan statt. Tägliche Berichterstattung und Diskussion halten sie in der Öffentlichkeit unserer durch Raketen abgesicherten Zitadellen der friedlichen Koexistenz zugleich bewußt und auf Distanz. Bekanntlich war der erste derartige Stellvertretungskrieg im Bewußtsein einer Weltöffentlichkeit der spanische Bürgerkrieg. Er brachte eine politische Kultur hervor, in der die weltgeschichtliche Aktualität Intellektuellen und Künstlern unabweisbare Fragen sowohl der politischen Überzeugungstreue, Parteinahme und Praxis als auch der vorurteilslosen Beurteilung der geschichtlichen Lage stellte. In der Tradition der modernen Kunst ist Picassos *Guernica* das berühmteste Zeugnis dieser politischen Kultur. Die Literatur, die darüber verfaßt wird, wächst ständig an, weil sich jene Fragen bis heute nicht lösen ließen. Deshalb ist *Guernica* sowohl das historisch wichtigste als auch das politisch aktuellste moderne Bild geworden. In dem neuen westdeutschen Taschenbuch zum Thema liest man nichts von alledem.

Dabei stellt sich der Autor, Max Imdahl, ausdrücklich „die ganz entscheidende Frage, was Picassos Bild ... in Hinsicht auf sein Thema überhaupt aussagen kann oder was es uns Heutige noch angehen soll im Bewußtsein einer modernen Kriegs- und Grausamkeitstechnik, welche die Zerstörung der Welt einschließt. Wie können sich Realität und Imagination, wirkliches und verbildlichtes Entsetzen zueinander verhalten, und was kann — als Folge dieser Frage — der Versuch, durch eine Abhandlung zu einer genaueren Anschauung des Bildes ‚Guernica‘ anzuregen, seinerseits bewirken?“ (S. 21). Imdahl bringt eine Antwort vor, deren Methode er „negative Theologie“ und deren Resultat er „Mythos“ nennt, beansprucht also, über die historischen, kritischen, mit einem Wort die rationalen Denkformen der Kunstgeschichte als Wissenschaft hinauszugehen. Diesen Anspruch, „Kunstgeschichte als Divination“ zu betreiben, habe ich 1973