

gegenüber Schauspielen geht die Darstellung über die ma. Osterspiele, die dramatischen *Laudae* der Bettelorden, die *Sacre Rappresentazioni* der Frührenaissance, die Triumphzüge als Teil des Festwesens des 15. Jh., die Ausgestaltung der Bühne in freier Anlehnung an Vitruv durch die Architekten des 15. und 16. Jh. bis zur Entwicklung der „räumlichen Perspektivbühne“ mit ihrer von architektonischen Versatzstücken erzeugten Raumillusion. Man könnte die Darstellung eine Geschichte des Theaters unter besonderer Berücksichtigung der Aufführungspraxis nennen, wobei der Vf. seinen Text mit Illustrationen (v. a. Holzschnitten) zu gedruckten Dramen und einigen für die Spielpraxis aufschlußreichen Quellentexten im Anhang anreichert. Der Vf. begnügte sich damit jedoch nicht, ihm geht es nicht nur um die darstellende, sondern auch um die bildende Kunst. Man erwartet eine Analyse der Wechselbeziehungen, wird jedoch arg enttäuscht. So erörtert der Autor etwa die Darstellungen liturgischer Handlungen (z. B. auf dem Einband des karolingischen Drogosakramentars), ohne daß irgendein Bezug zum „Theater“ – im weitesten Sinne – deutlich wird. Die These, daß die Laien seit der Karolingerzeit eine passive Rolle im liturgischen Geschehen spielten und „die neuen Formen der Liturgie ... dadurch einen wesentlich stärker ausgeprägten Charakter theatralischer ‚Zur-Schau-Stellung‘ (erhielten)“ (S. 21) verwässert den Begriff des Theaters zum „Theatralischen“. Dadurch wird für den Vf. jedwede Bildinszenierung oder Ähnlichkeit mit einem Theaterbau schon ein Bezug zum Theater, was seinen Stoff uferlos anschwellen läßt. Für ihn weist Giuliano da Sangallo Rekonstruktion der antiken Märkte des Trajan „in ihrer Struktur eine gewisse Nähe zum Theater auf“ (S. 246), bei den Zeichnungen von Triumphbögen im sog. Rothschild-Album des Louvre genügt dem Vf. der „theatralische Charakter“ (S. 233 ff.), um sie in seiner Darstellung zu würdigen. Direkte Bezüge zu Theateraufführungen sind in diesen – und in vielen anderen – vom Vf. angeführten Fällen nicht festzustellen. Dort, wo er einen direkten Einfluß etwa von liturgischen Osterspielen auf ein karolingisches Elfenbein mit der Darstellung der drei Frauen am Grabe sieht, führt das zu der absurden These, es handle sich um Männer, die sich als Frauen verkleidet haben (S. 28 f.). Die These, daß die Laienbruderschaften der Bettelorden für die Entstehung der figurenreichen plastischen Kreuzabnahmegruppen in Italien verantwortlich sind (S. 63), deren früheste der Vf. selbst „um 1200“ datiert, hält der Logik der Chronologie nicht stand. Einige überholte Auffassungen (die Doppelchörigkeit ottonischer Bauten als Ausdruck der Gegenüberstellung von Kaiser- und Papsttum, S. 24), manche falsche Datierung (*Vita Ulrichs* von Augsburg um 950, S. 21; Westbau des Essener Münsters um 1000, S. 31) und Formulierungen wie „palästinensischer Ritus“ (S. 26) belasten die Zuverlässigkeit der Darstellung vor allem in dem Teil, der dem MA gewidmet ist. Insgesamt handelt es sich bei dem Buch um eine gute Darstellung der Aufführungspraxis von Theaterstücken, jedoch bleibt der Vf. die Wechselwirkungen von Theater und bildender Kunst weitgehend schuldig.

Gerhard Weilandt

Georg M i n k e n b e r g, *Der Barbarossaleuchter im Dom zu Aachen*, Zs. des Aachener Geschichtsvereins 96 (1989) S. 69–102, beschreibt den Leuchter und deutet ihn als „Sinnbild der Kirche und christlicher Herrschaft“ (S. 102).

E.-D. H.