

Kocur, Mirosław: *The Second Birth of Theatre. Performances of Anglo-Saxon Monks*. Frankfurt am Main: Peter Lang/Frankfurt am Main 2017. ISBN: 978-3-631-67912-8; 225 S.

Rezensiert von: Jörg Sonntag, Forschungsstelle für Vergleichende Ordensgeschichte (FOVOG), Technische Universität Dresden

Bei diesem Buch handelt es sich um eine aus dem Polnischen angefertigte englische Übersetzung von Mirosław Kocurs Monographie „Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza“ aus dem Jahr 2012. Zu Recht findet es seine Aufnahme in den „Interdisciplinary Studies in Performance“, denn interdisziplinär ist das Buch tatsächlich. Es vereint aktuelle Forschungen der Anthropologie und Soziologie, der Neurowissenschaften und – selbstredend – der Geschichte und Theaterwissenschaften. Das Theater, so lautet die These des Autors, sei durch angelsächsische Mönche erfunden worden, hätten sie doch ein „revolutionary artistic programme“ (S. 193) entwickelt. Dies habe nur wenige Gemeinsamkeiten mit dem antiken Theater besessen, sei jedoch vom Klerus des hohen und späten Mittelalters aufgegriffen worden, um außerhalb der Klöster – weit stärker im Sinne des modernen Theaters – professionalisiert zu werden.

Zur Untermuerung dessen untergliedert Mirosław Kocur sein Buch in drei große Sektionen, denen ein kurzer für die Intention des Buches nicht zwingend erforderlicher Prolog über den illiteraten Schäfer Caedmon voran- und ein „Personal epilogue“ des Autors nachgestellt sind.

In der ersten, mit „Monk as Performer“ überschriebenen Sektion (S. 25–61) legt Kocur die Grundlagen für das Verständnis seines Buches. Er diskutiert die Terminologie, Genese und Erscheinungsform von vermeintlich festen Begriffen, wie „monasticism“ als „dynamisches Phänomen“ (S. 30), „the Rule“ und „evangelization“ für die Zeit bis ins 7. Jahrhundert. Unter dem Schlagwort „Myster“ erörtert der Verfasser den (wohl doch eher) idealtypischen Aufbau eines Klosters bis ins 9. Jahrhundert. Es folgt die Beschreibung der auch für die Gewohnheiten der lothringischen Reform relevanten, im Jahr 973 in

Winchester sanktionierten *Regularis Concordia*, welche die klösterlichen Tagesabläufe zu regeln versuchte. Diese normative Schrift beinhaltet das wohl früheste Beispiel für die musikalisch unterlegte, theatralische Aufführung der Episode von den drei Frauen am Grab („quem queritis“). Einige Ausführungen zum konkreten Ablauf der kanonischen Horen, zum Antiphonengesang und Erhalt der Eucharistie sowie zum Einsatz des Körpers („bodily performances“) und zur Zeichensprache runden diesen Abschnitt ab.

Die zweite Sektion (S. 63–146) behandelt ausgewählte liturgische und (bisweilen wohl eher) „paraliturgische“ Rituale, die der Autor unter das Stichwort der „Liturgical Performances“ stellt. Gemeint sind die Abfolgen zu Weihnachten, Mariä Lichtmess, Pfingsten und Ostern, wie sie die *Regularis Concordia* und zahlreiche andere Quellen, etwa das Benedictionale von Canterbury oder das Missale von Salisbury präsentieren. Es folgt eine knappe Schilderung der ‚visitatio sepulchri‘ um des thematisch bereits angerissenen ‚quem quaeritis‘-Tropus entlang der frühesten Handschriften aus St. Martial in Limoges (frühes 10. Jahrhundert) und St. Gallen (um 950). In einer ersten Zusammenfassung, welche – ein wenig irreführend – schon jetzt den gleichen Titel trägt wie das gesamte Buch, nämlich „The Second Birth of Theatre“, nennt Kocur die Gründe, die für seine These sprächen: Das christliche Theater sei zu Ostern geboren worden und stünde in seinem Ursprung in Verbindung mit dem ‚quem queritis‘-Tropus, denn fundamentale Ereignisse ließen sich hervorragend so darstellen, dass sie mnemotechnische Wirkung hätten. Gesten ersetzen häufig die Sprache; auch von der Kraft darstellerischer Akte auf die identifizierende Wirkung der Spiegelneuronen im menschlichen Gehirn ist die Rede (Vittorio Gallese). Die klösterlichen Aufführungen hätten zudem eine „spektakuläre Qualität“ besessen, typisch für die christliche Liturgie (S. 114). Jetzt seien Ereignisse an Lokalisationen und Personen gebunden worden, die man auch außerhalb der Messe hätte nachstellen können. Das Theater sei demnach im 10. Jahrhundert ein zweites Mal erfunden worden, nur habe man es anders genannt. Von der antiken Tradition habe man nichts mehr gewusst. Vielmehr sei es um ei-

ne Art Memorisierung (S. 119), aber auch – und das unterscheidet dieses geistliche Theater vom modernen – um eine reale Präsentmachung des Aufgeführten gegangen.

Diesen Thesen schließen sich zwei kurze Kapitel an. Das erste widmet sich den „liturgical performances“ nach dem 10. Jahrhundert und beinhaltet einige Ritualsequenzen, etwa „the Burial of the Cross“ oder „the Harrowing of Hell“ in Barking Abbey in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Einen spezifischen Realismus in ihren „performances“ sieht Kocur als besonderes Kennzeichen des Frauenkonvents in Barking an. Das zweite Kapitel bietet erneut ein kurzes Resümee zu den angelsächsischen „monastic performances“ und ihrem „revolutionary artistic programme“. Als Elemente dieses Programms macht der Autor aus: die Bezeugung des Vergangenen und seines Wahrheitsanspruchs, das Bekenntnis der Akteure, spezifisch gebundene Lokalitäten als „performative space“, das „living image“ des Abgebildeten, den „performer“ als ethisches Modell und die „performance“ als „way of life“ und schließlich die wirkliche Transformation der Darsteller als Ziel mit dem Körper als „vehicle“, mit Gesang und mit einer realen Präsentmachung der dargestellten Inhalte (S. 142–146).

Die dritte Sektion des Buches überschreibt der Autor mit „Church and Theatre“ (S. 147–196). Er beginnt mit einem längeren Abschnitt über die Kirchenhierarchie, ihre höheren und niederen Weihegrade, über das Verhältnis von Mönchtum und Klerus sowie die Kernthemen der Gregorianischen Reform. Zu Recht stellt Kocur fest, dass um das Jahr 900 beinahe jeder englische Kleriker in einem Kloster lebte. In einem weiteren Kapitel behandelt der Verfasser die Messliturgie und namentlich die Abfolgen der Kommunion, die aufgrund des bereits vielerorts diskutierten Prinzips der „reinen Hände“ in ihrem Radius der wirklich Aktiven stets verringert worden sei. Hier ist auch Raum für die bekannten Allegorien, wie sie etwa Honorius Augustodunensis in seiner *Gemma animae* (c. 73) nutzte – Allegorien, welche die Messe mit dem Theater in vielfältige Beziehung setzten.

Besonderen Raum nimmt die Einordnung

des *Ordo Representationis Ade* in den Kontext des Buches ein. Hierbei handelt es sich um ein geistliches Schauspiel, das (um 1160 verfasst und triadisch aufgebaut) das Leben von Adam und Eva, dasjenige von Kain und Abel und die so genannte „Prozession der Propheten“ darstellerisch in Szene setzt. Nur wenige Werke wurden derart besprochen wie dieses Opus, das gemeinhin gleichermaßen als frühes Beispiel der altfranzösischen Literatur wie auch des englischen Theaters gilt. Der Verfasser zeigt nun konsequent und analytisch scharfsinnig die bewusst enge Anbindung des Stücks, das in seiner ältesten überlieferten Handschrift voll von Regieanweisungen ist, an die Liturgie auf, so etwa an die Messe zum vorletzten Sonntag vor Pfingsten (S. 185–188). Im Folgenden fügt Kocur den *Ordo Representationis Ade* in jene von ihm zuvor genannten Eigenschaften des neu erfundenen „Theaters“ ein und schließt so seinen argumentativen Kreis. Demnach hätten u.a. die adaptierten lateinisch-liturgischen Texte und Ritualexzerpte der „performance“ den „status of truth“ verliehen; die „performer“ hätten das Spektakel in der Welt der Zuschauer aufgeführt; der „space“ habe performativen Charakter besessen; die „performer“ hätten keine Masken getragen, was eine Art „transsubstantiation“ eher erlaube; „realism“ sei durch die Übernahme liturgischer Strategien erreicht worden; die „internal transformation“ eines jeden Teilnehmers sei schließlich das Hauptziel der „performance“ gewesen (S. 192).

In einem kurzen Kapitel fasst Kocur seine Befunde noch einmal „Towards Christian Performativity“ zusammen. Die „essentials of Christian performativity“ seien von angelsächsischen Mönchen in Klöstern als „perfect laboratories of religious practices“ entwickelt und vom Klerus weiterentwickelt worden – auch im Hinblick auf „non-liturgical performances“. Ein übersichtliches Schema stellt die Merkmale der „ancient performativity“ und der „monastic performativity“ einander gegenüber (S. 194–195). In seinem „Personal epilogue“ spielt Kocur abschließend mit der Allegorie des Performers als Mönch (S. 197–200).

„The Second Birth of Theatre“ belegt Vor- und Nachteile eines interdisziplinären Buches. Es ist ein großes Verdienst des Autors,

die eingangs genannten Fächer von Geschichte, Theaterwissenschaft oder Neurowissenschaft mit Erfolg zusammengeführt und seine Materie neuen Theorien unterzogen zu haben. Auf der anderen Seite bedürfen viele in den Einzeldisziplinen längst als Common Sense erachtete Inhalte („rule“, „monasticism“ etc.) der Erläuterung für die jeweils fachfremden Leser. Die Thesen des Autors überzeugen, wenn sich auch letzte Zweifel nicht ausräumen lassen, wonach die zweite Geburt des Theaters nicht mindestens genauso in den Reformgemeinschaften Frankreichs zu vermuten ist. Sicher hätte die ordensgeschichtliche Literatur dahingehend stärker Einbezug finden können, denn viel ist hier über die Rituale und ihre Präsenzfunktionen geschrieben worden. In formaler Hinsicht fehlen dem Buch leider Kopfzeilen ebenso wie Nummerierungen der Kapitel, was eine Orientierung bisweilen erschwert. Sicher hätte dem Buch auch eine weitere Prüfung der englischen Übersetzung nicht geschadet. Ungeachtet dieser Kritik aber ist dem Autor ein inspirierendes, reich bebildertes Buch gelungen, dessen Übersetzung sich gelohnt hat und das von einem breiten Wissen des Verfassers zeugt.

HistLit 2017-4-095 / Jörg Sonntag über Kocur, Mirosław: *The Second Birth of Theatre. Performances of Anglo-Saxon Monks*. Frankfurt am Main 2017, in: H-Soz-Kult 15.11.2017.