

tomatism; it stands for the power of the resisting body and at the same time, for the ›recorded‹ voice of the Other.«⁶⁷

In den Körper/Stimmen des *Chór Kobiet* verflechten sich die zwei ambivalenten Linien der körperlichen Stimme zwischen machtvoller Emanzipation und mechanischer Unterordnung. Die organische Stimme, assoziiert mit Kristevas Chora als rhythmisches Pulsieren von Intensitäten und Energieströmen,⁶⁸ resoniert in der pulsierenden Dynamik und den vokalen Exzessen des Chors. Das Sprechen der automatenhaften Stimme, grundiert durch eine Mechanik, die den ›Stimmapparat‹ in rhythmisch-körperlicher Repetition in Bewegung versetzt, drängt in der mechanischen Repetitivität der metrischen Passagen *Magnificats* in den Vordergrund.

Diese physische Dynamik der Körper/Stimme weckt schließlich Assoziationen zu den zwei Seiten der historisch dominierenden westlichen Rezeption femininer Stimmen: einerseits ihrer Stimme im Sinne politischer Teilhabe beraubt und zum Schweigen beziehungsweise zur mechanischen Wiederholung verurteilt, andererseits in ihren Verlautbarungen als insignifikanter Lärm und schierer Krach stigmatisiert, oder wie Karin Bijsterveld formuliert:

»The right to make noise as well as the right to decide which sounds are allowed or forbidden has long been the privilege of the powerful, whereas those lower in rank (women, children, servants) were supposed to keep silent, or were under suspicion of intentionally disturbing social order by making noise.«⁶⁹

Der *Chór Kobiet* ergreift eben jenes Recht, indem die performativen Körper/Stimmen fortwährend die Grenzen von ›Lärm‹ und ›Nicht-Lärm‹, Ordnung und Nicht-Ordnung verlagern.

Chor der Zungen als ambivalentes Organ

Das künstlerische Verfahren des *Chór Kobiet*, das Elemente der Heteroglossie, der Glossalie und der Körper/Stimme verflacht, kann, wie gezeigt wurde, mit dem Prinzip des Sprechens-in-Zungen perspektiviert werden. Während die heterogenen Zungen der Heteroglossie unterschiedliche gesellschaftliche Diskurse und ihre Stimmen kollidieren lassen und die Glossalie das Spektrum des Vokalen über die Sprache hinaus in imaginäre Klangräume dehnt, erzeugt der zur ›Zunge‹ gewordene Körper als Körper/Stimme affektive Risse und Diskontinuitäten im Sprachsystem. Alle drei von der Ambivalenz der Zunge abgeleiteten Verfahren sind selbst durchdrungen von Ambivalenzen. Der Neologismus Ambivalenz meint »das Nebeneinanderbestehen von entgegengesetzten

67 Ebd., o.S.

68 Vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 40.

69 Karin Bijsterveld z.n. Heller: *Between Silence and Pain: Loudness and the Affective Encounter*, S. 49. Zur Verbindung von hegemonialer Macht und der Kontrolle von lautem Klang und Lärm siehe auch Attali: *Noise. The Political Economy of Music*.

Gefühlen«. ⁷⁰ Wörtlich genommen verweist der lateinische Wortstamm *valentia* auf Körperkraft, Stärke und Vermögen. ⁷¹ Ambivalenz ist hier somit auf beiden Seiten der Bühne verortet: im Vermögen der chorischen Körper/Stimmen, diese durch ihre vielfach pluralisierten Zungen performativ zu erzeugen; und ebenso in ihrer Wirkung, da sie bei den Zuschauenden so konträre Gefühle wie Empathie, Ablehnung, Belustigung, Irritation, Überforderung oder Angst auslösen können. In ihren Überlegungen zu akustischer Gewalt im Theater beschreibt Jenny Schrödl diese ambivalente Form der Begegnung zwischen Performenden und Zuschauenden sehr treffend so:

»Both our impression of the acoustic phenomenon and its potential to affect us, which has us oscillate between merging with the other and retreating into the self, may be equivocal and thus conflict-laden. The conflicted situation – for both actors and audience – is what gives this form of encounter its highly charged connectivity.« ⁷²

Es ist diese durch Ambivalenzen erzeugte Spannung, auf die Górnicka mit ihrer komplexen chorischen Ästhetik abzielt, wie sie selbst feststellt:

»Mithilfe des Chors rufe ich eine besondere Spannung hervor, eine Spannung zwischen den individuellen Körpern der einzelnen Choreutinnen und dem System, dem Sprachapparat, den ich auf der Bühne in Gang setze. Ein solcher Chor hat eine besonders starke Wirkung auf den Zuschauer. Durch den Verzicht auf den Chor hat das zeitgenössische Drama auch ein gewisses tragisches Potenzial aufgegeben.« ⁷³

Während theatrale Sprechchöre der Moderne wie der Gegenwart nach Reinhardt Meyer-Kalkus »Wir-Sprechorgane« darstellen, deren Sprechakte in der ersten Person Plural »sich immer dann an[bieten], wenn sich eine Gruppe mit kollektiven Parolen und Protesten Gehör verschaffen will«, ⁷⁴ operieren Marta Górnickas Körper/Stimmen mitnichten als Kollektiv. Ebenso wenig verbindet ihr komplex inszenierter Protest das Publikum zu einem Kollektiv. Der in-Zungen-sprechende Chor kann mit Ulrike Haß vielmehr als ein »Organ« der Ambivalenz beschrieben werden: im Sinne eines körperlich situierten, pul-

70 Vgl. Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 33.

71 Nach lat. *ambi*: auf beiden Seiten und lat. *valentia*: Vermögen (vgl. ebd., S. 1494).

72 Schrödl: *Acoustic Violence in Contemporary German Theatre*, S. 95.

73 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka. Zum Antikenbezug siehe auch Nicole Haitzinger: Europa: Resonances of the Mythological Figure in Contemporary Theatre. In: *Forum Modernes Theater* 31,1–2 (2020), S. 150–159. Der Artikel setzt die Figur der Maria in *Magnificat* in Bezug zur Europa-Figur in Aischilos' Tragödie *Carians*, »presented in the guise of a lamenting queen and martial mother« (S. 154). Das »Lamento« Europas wie Marias stellt in den jeweiligen Inszenierungen eine Form des Protests dar: »The sorrow of the mothers, whether Europa or Mary, imposes itself as a revolt against the principles of exclusion.« (S. 155.)

74 Reinhardt Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 750.

sierenden »Sprachortes«⁷⁵, stetig – wörtlich und figürlich – am Kippen zwischen latentem Zusammenfinden und Zerschneiden, symbolischer Bedeutung und ihrer Auflösung. Entsprechend ist die aufgeladene, tendenziell gewaltsame Beziehung zwischen Performerinnen und Zuschauenden ebenso zerstörerisch, wie sie ein produktives Potenzial birgt.⁷⁶ Denn die Wirkung des *Chór Kobiet* besteht gleichermaßen im Anprangern marginalisierender Mechanismen, im ermächtigenden Aufruf, die eigene Stimme wie Maria im *Magnificat* zu erheben, wie in einem an Agáues rohe Gewalt angelehnten Angriff auf das Publikum.

75 Ich übernehme den Begriff des Organs zur Beschreibung des unsicheren Status des Chors von Ulrike Haß, die ihn in Bezug auf den antiken Chor konturiert als »Organ« eher im Sinn eines *Sprachortes*, nicht jedoch im Sinn eines sprachlichen ›Werkzeugs‹ oder gar ›einer Stimme‹, die der Chor definitiv nicht aufweist« (Ulrike Haß: Woher kommt der Chor. In: *Maske und Kothurn* 58,3 (2012), S. 13–30, hier S. 14.)

76 Vgl. Schrödl: *Acoustic Violence in Contemporary German Theatre*, S. 80. Siehe auch das von Kristeva gleichermaßen produktiv wie zerstörerisch beschriebene Potenzial der Chora (vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 27–28).