

Operationen gewinnen dabei ebenso an Bedeutung wie die Verankerung der Stimmen in einer intensiven Körperlichkeit der Choreutinnen.¹³

Performatives chorisches In-Zungen-Sprechen

Wenngleich Zungen in *Magnificat* auch als konkretes Phänomen erscheinen – sie strecken sich immer wieder aus den Mündern der Choreutinnen hervor –, stehen in den anschließenden Überlegungen ihre strukturellen Bedeutungen für die Verfahren des *Chór Kobiet* im Sinne eines Sprechens-in-Zungen im Zentrum. Die Zunge ist ein liminales Organ zwischen Sprache und Körper, wie es in der Etymologie evident wird: Das griechische *glossa* und das lateinische *lingua* verweisen ebenso auf diese doppelte Bedeutung wie etwa das englische *tongue*.¹⁴ Stark verwurzelt in christlichen Kontexten setzt der Ausdruck ›In-Zungen-Sprechen‹ auch in der Bibel Zunge und Sprache gleich und meint hier eine spirituelle, ekstatische Sprache, die keiner existierenden Sprache entspricht (Glossenarie). Wie die Zunge als einziges Organ die Grenze des Körpers überschreiten und sich frei zwischen innen und außen bewegen kann, so vermag sie im Sinne von Sprache ebenso deren Grenzen aufzuweichen. Jenes Potenzial der Zunge zum »Übertritt über die Schwelle – des Anstands, des Maßes, der sozialen Normen«¹⁵ wurde historisch nicht nur dominierend als Gefahr bewertet. Entsprechend einer langen westlichen Tradition wurde die Zunge zudem mit der Metapher der Schlange, mit Femininität und vermeintlich doppelzüngiger, femininer Sprache assoziiert.¹⁶ Damit rahmt der Topos des Sprechens-in-Zungen *Magnificat* auch thematisch: zwischen religiöser Praxis und feminin konnotierter Transgression von Normen.

Durch das transgressive, emanzipatorische wie subversive Potenzial des Zungen-sprechens ist es kein Zufall, dass es sich als ästhetisches Verfahren in marginalisierten und feministischen Positionen findet.¹⁷ Dabei bildet Sprechen-in-Zungen einen Überbegriff, der im Anschluss an die Literaturwissenschaftlerin Mae Henderson zu differen-

13 Einen Hinweis auf die Bedeutung von Verfahren an der Grenze von Sprache-Stimme-Körper für die Ästhetik des *Chór Kobiet* liefert nicht zuletzt die Lautschrift, in der der Chor sich auf seiner Homepage präsentiert: ['hu:r kobj+']. Das Schriftbild fordert eine bewusst koordinierte Bewegung von Zunge, Lippen und Mund, Luftstrom und Stimme heraus und verlagert die Aufmerksamkeit von der Bedeutung der Worte auf ihren Klang, ohne die semantische Dimension aufzugeben.

14 Claudia Benthien: Zwiespältige Zungen: Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum. In: Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 104–132, hier S. 105.

15 Ebd., S. 107.

16 Ebd., S. 106, siehe auch Catherine Helen Palczewski: Bodies, Borders, and Letters: Gloria Anzaldúa's ›Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers‹. In: *Southern Communication Journal* 62,1 (1996), S. 1–16, hier S. 9.

17 Siehe u.a. Gloria Anzaldúa: Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers. In: Ana-Louise Keating (Hrsg.): *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press 2009, S. 26–35; Mae Henderson: *Speaking in Tongues and Dancing Diaspora. Black Women Writing and Performing, Race and American Culture*. Oxford: Oxford University Press 2014; Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*.

zieren ist in Glossolalie und Heteroglossie.¹⁸ Während Glossolalie im Wortsinn von *glossa* (griech. Zunge) und *lalien* (griech. sprechen) die lautlichen Operationen der Zunge betrifft, wie sie feministisch unter anderem von Julia Kristeva stark gemacht wurden (siehe Abschnitt II Glossolalie), verweist der vom russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin geprägte Terminus Heteroglossie (siehe Abschnitt I Heteroglossie) auf die Pluralität von Sprachen und Stilen innerhalb einer Sprache:

»While glossolalia refers to the ability to ›utter the mysteries of the spirit‹, heteroglossia describes the ability to speak in the multiple languages of public discourse. If glossolalia suggests private, non-meditated, non-differentiated univocality, heteroglossia connotes public, differentiated, social, mediated, dialogic discourse. [...] [P]erhaps we can say that speaking in tongues connotes both the semiotic, presymbolic babble (babble talk), as between mother and child – which Julia Kristeva postulates as the ›mother tongue‹ – and the diversity of voices, discourses, and languages described by Mikhail Bakhtin.«¹⁹

Während das Sprechen-in-Zungen in den genannten Annäherungen primär als literarisches und solistisches Verfahren kritischer marginalisierter Stimmen theoretisiert wird, entwickelt der *Chór Kobiet*, wie gezeigt werden soll, einen *performativen* und *chorischen* Zugang zu Heteroglossie, Glossolalie und einem *körperlichen* Sprechen-in-Zungen, das Górnicka als Körper/Stimme bezeichnet.

I Heteroglossie

Ausgehend von der Tatsache, dass Sprache eines der primären Instrumente von Macht ist, indem sie normative Ein- und Ausschlüsse bildet, entwirft Górnicka einen spezifischen kompositorischen Umgang mit dieser. Die Regisseurin spricht davon, dass sie auf der Bühne einen »Sprachapparat [...] in Gang setz[t]«²⁰. Dies ist in einem doppelten Sinn zu verstehen: Einerseits verweist sie kritisch auf Sprache als einen Apparat im Sinne eines Dispositivs;²¹ andererseits ist mit dem szenischen Sprachapparat hier die hochgradig elaborierte Verfasstheit von Libretto und Score angesprochen.²² Ihre Suche nach ei-

18 Henderson nutzt die biblische Passage zu Babel als Bild, in dem In-Zungen-Sprechen im Sinne von Glossolalie (als ›sinnloses‹ Brabbeln) und Heteroglossie (als Simultanität unterschiedlichster Sprachen und Dialekte) einander überlagern: »Speaking in many and different tongues, the dwellers of Babel, unable to understand each other, fell into confusion, discord, and strife, and had to abandon the project. Etymologically, the name of the city Babel sounds much like the Hebrew word for ›babble‹ – meaning confused, as in baby talk.« (Henderson: *Speaking in Tongues and Dancing Diaspora*, S. 65.)

19 Ebd., S. 64–65.

20 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka.

21 Vgl. Agamben: *What Is an Apparatus?*, S. 14.

22 Angelehnt an ein von Górnicka erarbeitetes *Document of Principles*, eine Liste formeller Strategien ihrer chorischen Herangehensweise, entwickelt sie in Zusammenarbeit mit der Komponistin IEN das Libretto weiter zu einem Score, in dem der Text in Silben aufgesplittet komponiert wird (vgl. Justyna Stasiowska: Marta Górnicka in Conversation with Justyna Stasiowska. I Sing the Body Electric. In: *didaskalia* 2 (2015), S. 85–88, hier S. 87).

ner femininen Aneignung des Chors geht einher mit der Suche nach einer Sprache, die hegemoniale Muster nicht wiederholt:

»Weil es in der Kultur keine neutrale Sprache gibt, keine Sprache, in der Frauen nicht auf eine ideologisierte Art und Weise beschrieben werden [...], musste ich nach etwas völlig Neuem suchen. Ich habe mich dafür entschieden, völlig unterschiedliche Sprachstile und Diskurse miteinander zu mischen.«²³

Entsprechend stoßen in *Magnificat* so eklektische Textfragmente und -stile aufeinander wie das Hohelied und Gebete aus der Bibel; zeitgenössische Aussagen polnischer Priester über ›die Frau‹; Passagen des romantischen polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz und Werbesprüche zu religiösen Produkten. Es finden sich Zeitungsartikel mit Lobpreisungen der größten Jesusfigur der Welt in Polen sowie zum Nationalheiligtum der Madonna von Tschenschtchau, die sowohl mit Teilen von Meteoriten als auch mit Splittern des verunglückten Flugzeugs des polnischen Präsidenten geschmückt wurde. Eine Kochanleitung zum Zerlegen von Fleisch wiederum geht gegen Ende der Performance über in die Referenz zur monströsen femininen Figur der Agáue aus Euripides' Tragödie *Die Bakchen* (406 v.Chr.). Die Tragödie schildert das Zerbrechen der patriarchalen gesellschaftlichen Ordnung in Theben, wenn Agáue geleitet vom Kult des Dionysos ihren eigenen Sohn den König Pentheus zerfleischt in der Annahme, er sei ein Tier. In *Magnificat* trifft Agáues Tötung ihres Sohns auf das am Ende der Performance vom *Chór Kobiet* gesungene *Magnificat* von J. S. Bach.

Das im Libretto angelegte Nebeneinander der divergierenden, kontrapunktischen Stimmen weist Bezüge auf zu Michail Bachtins Konzept der Heteroglossie.²⁴ Entwickelt Mitte der 1930er Jahre im stalinistischen Russland, wurde der Begriff seit den 1980er Jahren besonders in feministischen und postkolonialen Literatur- und Kulturtheorien breit rezipiert.²⁵ Nach Bachtin existiert Sprache nicht im Abstrakten, sie ist vielmehr eine Praxis konkreter sozialer Auseinandersetzung, ausgetragen in der Spezifität sprachlicher Äußerungen.²⁶ Im Sinne anderer (griech. *hetero*) Sprachen oder Zungen (griech. *glossa*)

23 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka. Dieses Verfahren erinnert zunächst stark an Elfriede Jelineks Textproduktion. Wie sich zeigen wird, hat aber die Beziehung des Textes zu Stimme und Körper bei Górnicka einen besonderen Stellenwert und unterscheidet sich ihr Ansatz deutlich durch eine polyphone Struktur, die die spätere Verkörperung und Choreographie durch den Chor von vornherein mithdenkt. Siehe dazu auch Łuksza: »I'm Calling Out to You«: On the Choral Theatre of Marta Górnicka.

24 Heteroglossie ist die Übersetzung von Bachtins Begriff *raznorečie* (vgl. Michail Bakhtin: *Discourse in the Novel*. In: Michael Holquist (Hrsg.): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press 1981, S. 259–422, hier S. 263).

25 Vgl. Julia Kristeva: *Word, Dialogue and the Novel*. In: Leon S. Roudiez (Hrsg.): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell 1984, S. 64–91. Siehe auch den vielstimmigen, postkolonial perspektivierten Band Alfred Arteaga (Hrsg.): *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Durham: Duke University Press 1994.

26 Bachtin »liberates language from the constraints of structuralist abstractions and returns it to the realm of cultural activity, where it participates in the historical, social, and political life of its speakers – the powerless no less than the powerful – as both a production and a producer of social relations.« (Laurie A. Finke: *A Powerful Infidel Heteroglossia. Toward a Feminist Theory of Com-*

resonieren dabei in jeder Äußerung fremde Stimmen, die je spezifische Bezüge, Assoziationen und Bedeutungen erzeugen.²⁷ Hier scheinen deutliche Anschlüsse an performative Formate im Kontext der pluralisierten Gegenwart und insbesondere zu Górnickas chorischem Theater auf. Bachtin verweist mit Heteroglossie auf die grundsätzliche Unabgeschlossenheit, Polyphonie und Dialogizität von Sprache.²⁸ Heteroglossie geht nach Bachtin mit einer zentrifugalen Bewegung einher, die einen Gegenzug zu den zentripetalen Kräften einer nach Vereinheitlichung strebenden nationalen Sprache darstellt.²⁹ Beide Bewegungsrichtungen erzeugen ein relationales diskursives Feld zwischen Einstimmigkeit, Ordnung, Zentralität einerseits und Marginalisiertem, »chaos, heteroglossia, and change«³⁰ andererseits. Maßgeblich für Bachtins Konzeption der Heteroglossie ist die mit ihr verbundene gegen-hegemoniale Dimension.³¹ Indem Heteroglossie im Sinne eines Sprechens in vielen Zungen die widerspruchsvollen Beziehungen jeglicher verbalen Äußerung hervorhebt, kann sie Mittel der Parodie und Polemik gegen die jeweils normierte Sprache ihrer Zeit sein.³² Der *Chór Kobiet* führt dies eindrücklich vor im Aufeinanderprallen der beschriebenen Textfragmente, die stets aus uneindeutiger Position heraus mit doppelter Zunge gesprochen sind.

Aus feministischer Perspektive hinterfragt Heteroglossie Laurie Finke zufolge »the fiction of authoritative or monologic discourse. Every utterance is always inhabited by the voice of the ›other‹, or of many others, because the interests of race, class, gender, ethnicity, age, and any number of other related ›accents‹ intersect in any utterance.«³³ In dieser Formulierung klingt die spezifische interdependente Materialität jeder stimmlichen Äußerung an, die Vorstellungen einer einstimmigen Sprache als Illusion entlarvt. Hier und auch bei Bachtin finden sich zwar zahlreiche Verweise auf die Stimme, diese umfassen aber letztlich doch nur metaphorische Bedeutungen. Denn bemerkenswerterweise wird Heteroglossie bei Bachtin und in späteren Rezeptionen fast ausschließlich auf literarische Formen bezogen.³⁴

plexity. In: Dies.: *Feminist Theory. Women's Writing*. Ithaca / London: Cornell University Press 1992, S. 1–28, hier S. 13.)

27 »The word [...] enters into a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships and merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile.« (Michail Bakhtin: Social Heteroglossia. In: Pam Morris / Mihail Mihajlovič Bahtin / Pavel Nikolaevich Medvedev / Valentin Nikolaevič Voloshinov (Hrsg.): *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. London: Arnold 2003, S. 73–79, hier S. 75–76.)

28 Vgl. Laurenz Volkmann: Dialogizität. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 21–23.

29 Vgl. Bakhtin: Social Heteroglossia, S. 75.

30 Finke: A Powerful Infidel Heteroglossia, S. 18.

31 Vgl. Bakhtin: Social Heteroglossia, S. 79: »One's own discourse and one's own voice [...] will sooner or later begin to liberate themselves from the authority of the other's discourse.«

32 Vgl. Bakhtin: Discourse in the Novel, S. 273.

33 Finke: A Powerful Infidel Heteroglossia, S. 13.

34 Bachtin selbst sieht Theater im Gegensatz zur Literatur monologisch angelegt, das heißt nicht in heteroglotter Polyphonie und Mehrdeutigkeit sprechend. Siehe u.a. Marvin Carlson: *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2006, S. 4–5.

Mit Blick auf *Magnificat* wird zweierlei evident: Die im Libretto wie beschrieben angelegte Konfrontation von Texten aus unterschiedlichsten Quellen folgt dem Verfahren der Heteroglossie: So entsteht ein vielschichtiges Textgewebe, das Sinnzusammenhänge verschiebt, Bedeutungen unterläuft, sie teils parodiert. Górnicka bezeichnet dies als eine Art der Zerstörung der Sprache von innen heraus, indem sie eine ›Sprachmaschine‹ erzeuge, die ihre eigenen machtvollen Mechanismen offenbart:

»Indeed, on stage I evoke a machinery which is meant to powerfully demonstrate language, while trying to go beyond it. I blend texts, juxtapose them, pile them up; meanings are most often constructed in between various scenes, in a clash between – for example – ancient texts and advertisements – this is where most things happen.«³⁵

Die ganze Widersprüchlichkeit der Texte entfaltet sich aber erst vollständig durch ihre stimmliche Verkörperung in der Performance, was *performative* Heteroglossie genannt werden könnte. Mit dem Transfer zur Stimme sind nicht bestimmte Ausdrucksweisen, Akzente oder Dialekte, schon gar nicht Vermischungen unterschiedlicher Sprachen gemeint, sondern die mit unterschiedlichen diskursiven Feldern und Schichten einer Sprache verbundenen spezifischen Materialitäten und Klanglichkeiten der Stimme. *Performative* Heteroglossie in diesem Sinn meint beides: Verbindungen von Texten unterschiedlichsten Ursprungs und Stils *und* ihre jeweils spezifischen, mit bestimmten gesellschaftlichen Bereichen assoziierten Stimmen, die durch Prosodie, Rhythmus, Timbre, Tonhöhe, Betonung usw. geprägt werden. So verknüpft *Magnificat* nicht nur divergente Quellen, sondern auch historisch-kulturell spezifische stimmliche Klänge. Mit anderen Worten: Texte und ihre im Körper verankerten ›Zungen‹. Beispielsweise sprechen die Choreutinnen wiederholt monoton in gebetsartigem Duktus, sie skandieren militärisch im Marschrhythmus oder bieten Passagen in hohen kopfstimmigen Glissandi kommerzieller Popsongs oder Werbeslogans dar. Stimmen und Texte treten in dieser performativen Heteroglossie vielfach in Kontrast zueinander, wenn etwa Bezüge zu Maria betont popkulturell eingefärbt oder profane Texte in liturgiehaft monotonem Sprechgesang verlautbart werden. Der *Chór Kobiet* selbst definiert sich entsprechend dieser heteroglotten stilistischen und stimmlichen Vielfalt als »a little performative, a little cabaret, a little pop, a little opera«.³⁶

II Glossolalie

Am mythologischen Horizont des In-Zungen-Sprechens erscheint als Patin die Nymphe Echo, die einzelne Elemente von Heteroglossie und Glossolalie verbindet. Sie, die nichts als Stimme ist, spricht zugleich nie mit *einer*, nie mit ›authentischer‹ Stimme. Ihre Stimme ist akustischer Spiegel der Stimme von Narziss; sie ist unhierarchische Resonanz anderer Stimmen; sie wiederholt deren Laute ebenso wie ihr Timbre. Echos in diesem Sinn heteroglottische Stimme wirft die Stimmen der anderen zugleich verfremdet und dekontextuiert.

35 Stasiowska: Marta Górnicka in Conversation with Justyna Stasiowska, S. 86.

36 Chór Kobiet | The Chorus of Women.

tualisiert zurück.³⁷ Damit agiert sie im Herzen von Judith Butlers Diagnose der Zitathaftigkeit von performativen Akten und ihres destabilisierenden Potenzials.³⁸ In Echos Wiederholungen liegt keinerlei Bestätigung. Im Gegenteil: Durch lautliche und rhythmische Verschiebungen erscheinen die in ihr resonierenden Stimmen vielmehr in gänzlich neuen, verzerrten Sinnzusammenhängen. Diese rhythmische Musikalisierung der Worte stellt neben der heteroglotten Vermengung und Wiederholung von Stimmen die zweite Operation von Echos Sprachspiel dar, das mit Adriana Cavarero ganz im Sinne der Glossolalie beschrieben werden kann als »regression to the mimetic vocalizations of infancy, to the so-called la-la language.«³⁹ Damit verschiebt die Nymphe den Sinn der Worte hin zum Klang: »Rather than repeating the word, Echo repeats their sounds. [...] The revocalization is thus a desemanticization.«⁴⁰

Wenngleich der *Chór Kobiet* der Körperlosigkeit der Nymphe in seiner massiven pluralen Körperlichkeit diametral entgegengesetzt ist, operiert er strukturell ähnlich wie Echo mit Wiederholung und Musikalisierung. Während Górnickas heteroglott angelegte Polyphonie der Sprach- und Stimmstile unterschiedlichste Diskurse aufeinandertreffen lässt, erweitert die chorische Glossolalie durch ihre Musikalisierung die sprachlichen Laute hin zur Stimme: »The Chorus demonstrates the power of language. Portatos, staccatos and glissandi wring the necks of words or smash established idiomatic collocations. *The choir always sticks its tongue out at our native tongue!*«⁴¹ Wenn Górnicka hier davon spricht, den Worten den ›Hals umzudrehen‹ und der Sprache ›die Zunge entgegenzustrecken‹, dann sind diese Ausdrücke nicht nur metaphorisch gemeint, sondern beschreiben hinsichtlich des Verfahrens der Glossolalie die konkrete Praxis des Chors der Frauen. Im Gegensatz zu Echos solistischer Vervielfältigung und Verzerrung von Stimmen basiert die glossolalische Pluralisierung des vokalen Raums in *Magnificat* auf chorischen Verfahren: Die Choretinnen kontrapunktionieren Worte mit vokalen Lauten, mit Hecheln, Stöhnen und Zischen oder rhythmischem Atmen. Wiederholungen einzelner Silben zerreißen ebenso wie in dissonanten Intervallen gesungene einzelne Vokale oder rhythmisches Staccato die gängige Prosodie der Worte. Tonhöhen, Intervalle und Rhythmen des Sprechens und Singens der einzelnen Stimmen sind konzise durchkomponiert. Diese vokale Vielfalt schließt an Michel de Certeaus Beschreibung von Glossolalie an: »an opera composed only of the vocal modalizations that a statement might undergo.«⁴² Górnickas Komposition bezieht dabei die Räumlichkeit des Chors mit ein, indem die Sprechenden in Teilchören, Duos, Trios oder einzelnen Stimmen zu ständig neuen, flüchtigen Allianzen finden, darunter fast immer auch Choretinnen, die stumm bleiben. Auf diese Weise verweigert sich der Chor jeglicher Idee einer Einstimmigkeit oder Uniformität. Mehr noch: Da irrelevant oder nicht nachvollziehbar wird, wer spricht, verhindert

37 Vgl. Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 165–167.

38 Vgl. Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution sowie Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 168.

39 Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 168.

40 Ebd., S. 166–167.

41 Górnicka z.n. Łuksza. »I'm Calling Out to You«: On the Choral Theatre of Marta Górnicka. Herv. J.O.

42 Michel de Certeau: Vocal Utopias: Glossolalias. In: *Representations* 56 (1996 (1980)), S. 29–47, hier S. 41.

Górnicka das Aufscheinen von Figuren, die als ›authentische‹ Individuen (miss)verstanden werden könnten, wie es der durch Laien konstituierte Chor in Anlehnung an dokumentarische Theaterformen zunächst nahelegt.

Magnificats chorische Glossolalie zeichnet sich zusammengefasst dadurch aus, dass Górnicka den Chor in seiner Vielstimmigkeit und Räumlichkeit ernst nimmt, das heißt die Stimmen auf komplexe, kontrapunktische Weise in ständig wechselnde rhythmische und tonale, räumliche und sinnhafte Beziehungen versetzt. Damit sind Verfahren ange- sprochen, die den *Chór Kobiet* in die Nähe von Julia Kristevas Konzept der Chora rücken. Das Prinzip der Glossolalie als Laute, die wie Sprache erscheinen, ohne es zu sein, stark verwurzelt in religiösen und poetischen Kontexten, wurde historisch pathologisiert und marginalisiert sowie assoziiert mit der vorsymbolischen Sprache von Kleinkindern.⁴³ Verschiedene dieser Konnotationen fließen in Kristevas psychoanalytisch grundiertem Konzept einer feministischen poetischen Sprache zusammen.⁴⁴ Glossolalie versteht sie als Teil eines präsymbolischen, vorsprachlichen Ortes – der Chora:⁴⁵

»the echolalias, glossolalias, rhythms, and intonations of an infant who does not yet know how to use language to refer to objects, or of a psychotic who has lost the ability to use language in a properly meaningful way. The semiotic chora may also make itself felt in symbolic communication.«⁴⁶

Die Chora nach Kristeva ist geprägt durch eine Lust an ›wilden‹ vokalen und kinetischen Rhythmen und Klängen jenseits symbolischer Bedeutungen und Hierarchien.⁴⁷ Die in Körper, Bewegung, Stimme gründenden Praktiken der Chora – wie etwa Glossolalie – folgen keinem geordneten, signifikanten Rhythmus, sondern vielmehr unvorhersehbaren, unterbrochenen Rhythmen und Energien.⁴⁸ Jene Laute gehen dem Logos der symbolischen Ordnung zugleich bedingend voraus, wie sie beständig drohen, sie zu unterlaufen,⁴⁹ indem sie Bedeutung pluralisieren oder, wie der Klangkünstler und -theoreti-

43 Für einen Überblick über Implikationen und Rezeptionen von Glossolalie im 20. Jh. im Kontext von Religion, Psychiatrie, Kunst und Musik siehe Vincent Barras: *Glossolalias? La Glotte Y Sonne Un Hallali!* In: Brandon LaBelle / Christof Migone (Hrsg.): *Writing Aloud. The Sonics of Language*. Los Angeles / Downey / New York: Errant Bodies Press 2001, S. 143–157.

44 Siehe Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press 1984.

45 Kristeva bezieht sich umdeutend auf Platons kosmogonischen Text *Timaeus*. Darin bezeichnet Chora ein mit dem Weiblichen, genauer Mütterlichen, assoziiertes Prinzip, das die materielle Bedingung, den Ort der Materialisierung für die physische Kopie (Sohn) göttlicher Ideen und Formen (Vater) darstellt, zugleich aber selbst amorph und nicht konzeptualisierbar ist: »the chora, in addition to being a site of the indistinct, is a place of continual movement, a constant motility that knows no quiet. The chora has its rhythms, which cannot be comprehended or catalogued by the symbolic system. In the chora, a vertiginous motility and movement prevent anything from being separable from anything else [...].« (Cavarero: *For More than One Voice*, S. 135.)

46 Noëlle McAfee: *Julia Kristeva*. New York: Routledge 2004, S. 19.

47 Vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 26. Siehe zum ›Wilden‹ der Chora auch Brandon LaBelle: *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. New York / London: Bloomsbury 2014, S. 65.

48 Vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 26 und Cavarero: *For More than One Voice*, S. 135.

49 Vgl. Sybille Krämer: Negative Semiotik der Stimme. In: Epping-Jäger / Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*, 65–82, S. 77–78.

ker Brandon LaBelle es ausdrückt: ein orales Imaginäres öffnen.⁵⁰ Hans-Thies Lehmann spricht mit Blick auf avantgardistische Poetiken der Moderne sowie im Kontext des postdramatischen Theaters seit der Wende zum 21. Jahrhundert von einer

»Restitution von *Chora*: eines Raums und einer Rede ohne Telos, Hierarchie, Kausalität, fixierbaren Sinn und Einheit [...] wie im Tanz, in der Rhythmisierung des Gestischen oder in der Disposition von Farben, so artikuliert auch in Stimme, Timbre, Vokalisation eine Negativität im Sinne der Verwerfung des sprachlich-logischen Identitätszwanges, die für den poetischen Diskurs der Moderne konstitutiv ist.«⁵¹

Wenn gleich Lehmanns Hinweis auf die an die *Chora* angelehnte rhythmische, vokale, körperliche und räumliche Dekonstruktion von Sprache im Kontext des Theaters gerade mit Blick auf den *Chór Kobiet* Evidenz erfährt, scheint der von ihm im Weiteren vorgeschlagene Begriff »*Chora-graphie*« nicht passend.⁵² Zwar rückt er das Theater in die Nähe der *Choreographie* – im Sinne obigen Zitats einer *Choreographie* der Gesten, Bewegungen und Nuancen des Vokalen –, aber gerade damit leuchtet nicht ein, wieso mit der Endung »graphie« auf Metaphern des Visuellen und Schriftlichen beharrt werden sollte. Bezogen auf Marta Górnickas chorisches Verfahren wäre vielmehr von einer spezifischen Facette der Choréphonie zu sprechen, die Sprache über die Akzentuierung ihrer Körperllichkeit in *vokale Klangräume* überführt, die also Körperllichkeit nicht primär mit dem visuellen (graphischen, schriftlichen), sondern dem auditiven Raum verbindet. Angelehnt an Prinzipien der *Chora* dekonstruiert diese Form von Choréphonie sprachlichen Sinn, indem sie Stimmen rhythmisch mit Körper, Bewegung und Raum in Beziehung zueinander setzt. Anhand von *Magníficats* glossolalem Chor lassen sich drei miteinander verbundene Merkmale dieser Choréphonie bestimmen: Sie ist erstens eine überaus heterogene Polyphonie; zweitens formt sie rhythmisierte vokale Klangräume;⁵³ und drittens sind die Stimmen – anders als bei der körperlosen Echo – fundamental gebunden an die energetisierten Körper der Choréutinnen. Wenn bisher primär den stimmlichen Aspekten Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so soll im Folgenden die Körperllichkeit dieser spezifischen Choréphonie ins Zentrum rücken.

50 Vgl. LaBelle: *Lexicon of the Mouth*, S. 65.

51 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 263, Herv. i.O.

52 Ebd.: »[D]as Theater wird zur *Chora-graphie*: De-Konstruktion der auf den Sinn zentrierten Rede und Erfindung eines Raums, der sich dem Gesetz des Telos und der Einheit entzieht.« Herv. i.O.

53 Vgl. Michel de Certeau, der Glossolalie als »invention of vocal space« bezeichnet (de Certeau: *Vocal Utopias: Glossolalias*, S. 41). Hier ist zudem auf die erweiterte Beziehung von Glossolalie zu utopischen Räumen zu verweisen, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann. Exemplarisch sei die Certeaus Analogie von Glossolalie und sozialer Utopie genannt (vgl. ebd., S. 29–47, hier S. 31) und Ashon T. Crawley, der Glossolalie aus Perspektive der Black Studies als Praktik beschreibt, die dem westlichen Konzept des liberalen, autonomen Subjekts radikal entgegengesetzt ist und eine Möglichkeit der Ermächtigung Marginalisierter hin zum Potenzial des Möglichen biete: »To speak in glossolalic tongues is to believe in the plurality of experience itself, to perform and live into the otherwise.« (Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*, S. 241.)

III Körper/Stimme

In Marta Górnicks Suche nach einer anderen Sprache, die hegemoniale Machtverhältnisse angreift, erlangen Körper und Bewegung eine herausragende Bedeutung als »Körper/Stimme«:

»In meinen Aufführungen spielt die Bewegung eine große Rolle, sie ist immer auch an die Stimme gekoppelt. Auch der Körper ist gewissermaßen eine Stimme. Ich behandle Körper und Stimme nicht getrennt, und das wird in meinen Stücken deutlich sichtbar. Auf der Bühne nenne ich das ›Körper/Stimme‹.«⁵⁴

Dabei stellt die Stimme für Górnicka eine materielle Substanz dar, die, ausgerichtet entlang der drei Körperbereiche Hände, Hüfte und Füße, räumlich gelenkt werden kann:

»The voice is very consciously guided through the hands, the hips, and down to the feet. I always think about it spatially, I see it as solid matter – multidimensional. The eye-ear relationship is also important, as it is the actor's main source of expression. But of the same importance are the three points in the body, which are involved and stretched out in opposite directions. I call this sort of work with body/voice static work, though it leads to the creation of an animated, dynamic, and very energetic body/voice. I am constantly in search of a certain quality of the body linked with the voice.«⁵⁵

Konkret gliedert sich die von Górnicka als Einheit gedachte Körper/Stimme auf in einen eher statisch konzipierten sichtbaren Körper und eine Stimme, die als klangliche Extension jenes Körpers fungiert: gleich einer räumlich beweglichen, sich ausstreckenden und einziehenden, expandierenden und sich zurücknehmenden, klingenden Zunge. Stimme wird hervorgebracht durch bestimmte Posen und gelenkt über spezifische Körperpartien. Maßgeblich ist dabei eine spezifische vokale wie kinetische Energie: Die Körper der Choretinnen kennzeichnet eine durchgehend hohe Spannung, sie sind aufgerichtet und mit beiden Füßen am Boden verankert. Sehr bewusst nehmen sie neue Positionen und Ausrichtungen ein, von denen aus die Stimmen den Raum ergreifen.

Die energetisierten Körper/Stimmen kennzeichnet zudem ein spezifischer Rhythmus, der über die musikalische Bedeutung hinaus im theatralen Sinn auch die ästhetische Organisation der Dauer und Dynamik der Ereignisse betrifft.⁵⁶ So wird die dramaturgische Struktur der Performance bestimmt durch einen sich wiederholenden Wechsel von Passagen ohne Metrum, solchen, die stark metrisch angelegt sind, und abrupten Pausen.⁵⁷ Während in den metrischen Teilen das Tempo vielfach durch die körperliche Aktivität der Choretinnen erzeugt und vorgegeben wird – etwa durch Stampfen oder

54 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka.

55 Stasiowska: Marta Górnicka in Conversation with Justyna Stasiowska, S. 86.

56 Vgl. Roesner: *Theater als Musik*, S. 165.

57 Siehe auch David Roesners Überlegungen zur Stille nicht als Ereignislosigkeit, sondern als Negation von Struktur und hierarchischen Gewichtungen: »Mitunter kann natürlich auch das gänzliche Fehlen von Betonungen und Akzenten die besondere rhythmische Struktur einer Szene ausmachen. Eine solche Negation des dominanten Prinzips der Gewichtung und Strukturierung kann im einzelnen Fall eine spezifische Rhythmität erzeugen. Es handelt sich, auffälliger noch bei den

Kippen am Platz –, wird dieses immer wieder durch die polyphonen und -rhythmischen Exzesse der Stimmen gestört. Diese Dramaturgie ist darüber hinaus gepaart mit einer Dynamik der Extreme: längere und kürzere Crescendi steigern sich von Flüstern über repetitive Passagen hin zum Schrei und enden in abrupter Stille.⁵⁸ Ob schweigend und stillstehend, schreiend, skandierend oder stampfend: Hervorzuheben ist die kontinuierlich hohe energetische Intensität des Chors,⁵⁹ die in Momenten der Stille nicht abnimmt, sondern vielmehr als körperliche Spannung fortgeführt wird. Dabei changiert die vokale und körperliche Energie in rhythmischer und dynamischer Hinsicht zwischen Kontrolle und Exzess.

Die Körper/Stimme des *Chór Kobiet* stellt in dieser Verfasstheit einen spezifischen Bezug von Zunge und Körper her. In-Zungen-Sprechen meint, wie bereits mehrfach erwähnt, eine Praxis, die nicht auf ein Körperteil reduziert werden kann, sondern in einer *vokalen Körperlichkeit* gründet.⁶⁰ Wenn *glossa* Zunge und Sprache meint, dann ist unter Zunge im metonymischen Sinn der gesamte anatomische ›Stimmapparat‹ zu verstehen, also etwa Stimmbänder und -lippen, Lunge, Zwerchfell, Kehle, Lippen, Kiefer.⁶¹ Im erweiterten Sinn ist die Zunge in westlicher, christlich geprägter Rezeption, wie Claudia Benthien feststellt, »pars pro toto des ganzen Körpers, dessen mächtige, unwillkürliche Regungen der Geist zu beherrschen sucht.«⁶²

Die Idee des Körpers selbst als Zunge – der Körper als sprechendes, lautproduzierendes Organ, das keiner Zunge bedarf, um zu sprechen – kann in zwei gegenläufigen, aber verknüpften Linien verortet werden, wie sie beide in *Magnificat* wirksam sind: einerseits in der Stimme aus dem Inneren der körperlichen Höhlen, Häute, Flüssigkeiten und Ströme, die sich von der ›trockenen‹ Stimme des Logos losöst, ihr auf teils abjekte Weise kontrast; andererseits in einem Automatismus, bei dem die Stimme aus mechanischen körperlichen Bewegungen hervorgebracht wird und Sprechen als fremdbestimmter Akt

Phänomenen der Pause bzw. der Stille, nicht einfach um relative bzw. vollständige akustische Ereignislosigkeit, sondern um eine signifikante Reduktion aller musikalischen Mittel.« (Ebd., S. 176.)

58 Die Dynamik weckt Assoziationen zu den zwei Seiten der historisch dominierenden Rezeption femininer Stimme im Westen: einerseits ihrer Stimme im Sinne politischer Teilhabe beraubt und zum Schweigen verurteilt, andererseits in ihren Verlautbarungen als insignifikanter Lärm und schierer Krach stigmatisiert. Zur Verbindung von hegemonialer Macht und der Kontrolle von lautem Klang und Lärm siehe etwa Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1985.

59 Dies unterscheidet Górnickas Ansatz deutlich von den Chören Einar Schleefs. Während Zeichen körperlicher Realität wie Erschöpfung, außer Atem sein, Schwitzen usw. bei Schleef wie in zahlreichen performativen Ansätzen im Kontext von Tanz und postdramatischem Theater seit den 1980er Jahren eine wesentliche ästhetische Funktion zukommt, zeigen Górnickas Choréutinnen keine Müdigkeit.

60 Siehe zu Glossolalie als körperlicher Stimme auch die Arbeit *Glottis* (2020) von Flora Detraz.

61 Vgl. Barras: *Glossolalias? La Clotte Y Sonne Un Hallalil*, S. 148–149.

62 Benthien: Zwiespältige Zungen: Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum, S. 106. Hinsichtlich der kulturgeschichtlichen Rezeption der Zunge verweist Bojana Kunst auf den Artikel von Carla Mazzio: *Sins of the Tongue in Early Modern England*. In: *Modern Language Studies* 28,3/4 (1998), S. 93–124.

erscheint.⁶³ Erstere, aus den Eingeweiden klingende Stimme, ist etwa die bereits weiter oben genannte poetische Stimme in Julia Kristevas Konzept der Chora, die Cavarero folgendermaßen beschreibt:

»This is a voice that not only is the sonorous material of language but also, above all, is the vocalized rhythm and corporeal drives that anchor the >speaker< to the embodiedness of his or her existence. [...] In the vocal exercise, lungs, throat, mouth, tongue, and ears all take pleasure. This happens, especially in the child, but also again, in the adult. [...] More archaic than verbal communication, the drive substrata of the phonemes – like the rhythmic pleasure of sucking – works in the oral cavity, and it does not easily forget its pleasure. [...] [S]peech is always a question of bodies, filled with drives, desires, and blood. The voice vibrates, the tongue moves. Wet membranes and taste buds are mixed up with the flavor of the tones.«⁶⁴

Den zweiten Aspekt – den fremdbestimmten Automatismus – der Körperstimme betont Bojana Kunst bezugnehmend auf die Heilige Christine. Für sie, wie für andere feminine Figuren der westlichen Kulturgeschichte, gilt: Statt zu verstummen, wird ihre Stimme gerade mit dem brutalen Akt des Herausschneidens der Zunge >geboren< und erklingt aus dem Körper lauter denn je zuvor.⁶⁵ Die damit verbundene Emanzipation ist jedoch doppelbödig, denn aus Christine sprechen die Worte Gottes, ihr Sprechen wird zur Bauchrednerei.⁶⁶ Entsprechend dieser zwei Rezeptionslinien wäre die feminin konnotierte Körperstimme ebenso ambivalent zu situieren wie die Zunge selbst. Kunst fasst diese Position folgendermaßen zusammen:

»The female body seems to resist the concept that various functions or actions should be located in individual, static parts of the body. This is why the female body is able to talk even without the tongue. On the one hand, this brings up the old phantasm of the uncontrollable fluidity of woman's body, of the displacement of her body as characterized by incapturability and fluidity. On the other hand, the moment when St. Christine speaks out also testifies to her voice being subordinate to the power of the Other. [...]. Therefore, the voice of her insides represents both autonomous power and pure au-

63 *Glossa* im synekdotischen Sinne würde, so Barras, auf eine Sprache verweisen, die rein mechanisch durch Bewegungen der Zungen erzeugt wird (vgl. Barras: *Glossolalias? La Clotte Y Sonne Un Hallali!*, S. 148–149).

64 Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 134. Ähnlich lautet die Definition der Glossolalie des Ethnologen Michel Leiris, die Vincent Barras als aus den Tiefen des Körpers dringende Sprache des Wahnsinns so auslegt: »The glottis, orifice of the organic depths, harasses the tongue, until it cries for mercy, full of meanings.« (Barras: *Glossolalias? La Clotte Y Sonne Un Hallali!*, S. 143.)

65 Weitere Figuren sind z.B. Philomena oder Lavinia. Während das Herausschneiden der Zunge historisch und literarisch ebenso männliche Figuren traf, geht dieser Akt bei ihnen statt mit Widerstand eher mit dem Tod einher (vgl. Kunst: *The Voice of the Dancing Body*).

66 Vgl. Kunst: *The Voice of the Dancing Body*: »[W]hat speaks out inside the body is actually something most alienated from the body – its innermost and also its outermost. The voice coming from the body might as well be that of a ventriloquist; it makes the speaker uncanny and at the same time, takes away that person's power and authority. The one who speaks with his stomach stands for power and a clown at the same time.« (o.S.)

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 Kristeva's 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 Glossolalie und der Körper/Stimme verflieht, 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 Glossolalie 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*.