

former und schließlich stetig weiter hin zu größtmöglicher sicht- und hörbarer Pluralität der Choreut:innen erweitert.<sup>8</sup> Ihre chorische Arbeit versteht die Regisseurin als Experimentierfeld für eine solidarischere und pluralistische Gesellschaft auf Grundlage von Körpern und Stimmen. Górnicka gründet 2019 am Gorki-Theater das *Political Voice Institute* (PVI), dessen explizites Anliegen es ist, den Chor als Ort konkreter politischer Veränderung und Teilhabe zu untersuchen und einzusetzen: »a place of exchange.«<sup>9</sup> Exemplarisch für die feministische chorische Praxis der Regisseurin soll im Folgenden mit *Magnificat* ihr frühes signature piece mit dem *Chór Kobiet* im Fokus stehen, um so das Spezifische ihrer konzisen Choreophonie von Körper, Bewegung und Stimme herauszuarbeiten.

## Chor der Zungen

*Magnificat* verhandelt die Position von Frauen und femininem Körper im Kontext der von Katholizismus, Nationalismus und Konsumismus geprägten gegenwärtigen polnischen Gesellschaft. Ausgangspunkt des Stücks ist die religiös wie ideologisch aufgeladene Figur Marias. Entgegen der domestizierten katholischen Maria nimmt Górnicka mit der Wahl des Titels Bezug auf eine ganz andere Darstellung Marias. Denn das *Magnificat*, der Lobgesang Marias aus dem Neuen Testament, ist ein ambivalenter, vielfach feministisch interpretierter Text.<sup>10</sup> Das dort gezeichnete Bild Marias steht dem durch die katholische Kirche dominierten, der sprachlos erduldenen, in ihrem blauen Gewandt entkörperlichten Magd Gottes diametral gegenüber. Datierend aus dem 1. Jahrhundert n.Chr., das heißt einer Zeit militärischer Gewalt und Unterdrückung, singt Maria im *Magnificat* das, was nicht öffentlich gesagt werden darf. Alles andere als still fordert sie in revolutionärer Geste soziale und ökonomische Gerechtigkeit durch eine Umwälzung der politischen Verhältnisse.

8 Für *Constitution for a Chorus of Poles* hat Marta Górnicka über fünfzig in Polen lebende Personen zu einem Chor zusammengebracht: »from both ›left‹ and ›right‹ wings of the political conflict in Poland: Nowy Teatr Actors, Football Fans, The Strzelec Gun Association, Christians, Vietnamese, Jews, The Chorus of Women, Refugees, People with Down Syndrome, Pensioner, Children.« (Marta Górnicka, <https://gornicka.com/projects/constitution-for-the-chorus-of-poles/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).) Das gleiche Prinzip hat sie in *Grundgesetz. Ein Chorischer Stresstest* verfolgt. Unter diesem Titel haben fünfzig extrem heterogene Personen am 03. Oktober 2018 vor dem Brandenburger Tor gemeinsam das deutsche Grundgesetz gesprochen und so einen Chor gebildet, der allein durch seine Heterogenität Fragen wie die folgenden aufwirft: »Who is the subject of the German constitution? In whose name does it speak? To whom does it belong? Who are ›the people‹? Who is ›the majority‹? Can a document which enshrines the fundamental rights ›of all Germans‹ put a stop to violence and racism? Is any document that ›guarantees‹ democratic values capable of ›defending‹ them?« (Marta Górnicka, <https://gornicka.com/projects/grundgesetz-ein-chorischer-stresstest/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).)

9 Marta Górnicka, Interview, <https://www.gorki.de/en/interview-with-marta-gornicka> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

10 Siehe u.a. Pauline Chakkalakal: Mary's *Magnificat* (Luke 1:46–55): A Feminist Biblical-Theological Interpretation. In: *Religion and Society* 63,4 (2018), S. 71–85.

~

Fünfundzwanzig als Frauen lesbare Performerinnen unterschiedlichsten Alters, in blauer, weißer oder schwarzer Alltagskleidung, stehen über die Bühne verteilt dem Publikum gegenüber. Dazwischen – von einer der ersten Zuschauerreihen aus – gibt Marta Górnicka ihnen dirigierend ihre Einsätze (Abb. 1). Die Performerinnen lächeln, während sie das Gewicht von einem Bein auf das andere verlagern und in scheinbar verspielter Weise den Oberkörper synchron rhythmisch seitlich hin- und herneigen. Dazu sprechen sie einen kinderliedartigen »Singsang«, in dem die Silben der Worte zwischen den beiden Tönen einer Quinte wechseln: »In church women can do things which are similar to their domestic chores [...] such as they care for the children they may care for the sick [...]. The woman has a natural prediposition for this.«<sup>11</sup> Einzelne Worte werden lauter, mit unvermittelt aggressivem Tonfall wiederholt. Blitzschnell beugen die Choreutinnen den Oberkörper vor und speien dem Publikum mit zu Grimassen verzerrten Gesichtern »natural« entgegen. Nie sprechen alle gemeinsam. Unter die Worte des Sprechgesangs mischt sich rhythmisches Summen und wiederholte Fragmente wie »blah, blah, blah [...] well let them talk talk talk«.

Abb. 1: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Krzysiek Krzysztofiak.



Die Intensität dieser Szene aus der Mitte von *Magnificat* nimmt weiter zu, wenn die Performerinnen das Tempo ihrer Kippbewegung und vokalen Laute verdoppeln: Ihre Stimmen werden lauter, höher und schriller; Worte werden verzerrt und verlieren ihre Bedeutung im Lärm der zunehmend zum Schrei werdenden Silben; öffnende und

11 Grundlage der Analyse ist der Besuch der Performance am 14.06.2018 während der SommerSzene Salzburg sowie ein Videomitschnitt aus dem Jahr 2013, Video: Kasia Adamik, <https://vimeo.com/118815957> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Der Text wird in Polnisch gesprochen, ich zitiere hier die im Stück an der Rückwand der Bühne projizierte Übersetzung.

schließende Münder; hervorschnellende Zungen; in der Hin- und Herbewegung an Kontur verlierende fratzenhafte Gesichter. Stimmen und Gesichter lösen sich von ihrem Zusammenhalt im Dienste des Sinns. Sie schichten sich zu einer raumgreifenden Woge rhythmisierter physischer und vokaler Energie, die sich dem Publikum auf bedrohliche Weise nähert (Abb. 2–4).

Abb. 2: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Rémi Angeli.



Abb. 3: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Krzysztof Krzysztofiak.



Abb. 4: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Krzysztof Krzysztofiak.

Schließlich, mit der kippenden Bewegung von einem Bein auf das andere, drehen sich die Choreutinnen mechanisch zur Rückseite der Bühne und verstummen. Sie durchbrechen die Stille mit Marias devoten Worten aus der Bibel »behold the handmaid of the lord be it unto me according to thy word«, skandierend, in automatenhafter repetitiver Betonung gesprochen, die Rücken bebend in der Bewegung.

Wie in vielen ihrer Produktionen arbeitet Górnicka in *Magnificat* mit der polnischen Choreographin Anna Godowska zusammen, die unterschiedliche geometrische Ordnungen für den Chor findet, rekurrierend auf verschiedene kulturelle Bereiche wie Militär, Liturgie und Showbusiness: etwa gleichförmige Reihen, diagonale Linien oder als Pulk. Im Gegensatz zur Polyphonie ihrer Stimmen bewegen sich die Choreutinnen gemeinsam und nehmen die gleichen Posen ein. Der Chor agiert insofern visuell zudem als eine Einheit, als die Choreutinnen stets zur gleichen Front ausgerichtet sind; zumeist richten sie sich direkt frontal an das Publikum. Sichtbare Bewegung findet in der durch statische Formationen geprägten Choreographie reduziert in drei Formen statt: als Gewichtsverlagerungen (changierend zwischen militärischem Gleichschritt und puppenhaftem Kippen), in den Gesichtern im Rhythmus des Sprechens sowie in teils schneidenden Armbewegungen.

Die oben beschriebene Szene erzeugt im Publikum eine fühlbare Spannung, die zwischen so ambivalenten Gefühlen changiert wie Bedrohung, Irritation und Befremdung, Belustigung sowie dem Impuls, mit dem zum Protest anstiftenden Aufruhr des Chors mitzugehen. Der Chor wird so gleichermaßen zum »Spiegel und Partner«<sup>12</sup> des Publikums wie zum kriegerischen Herausforderer und Gegner. Diese kurze Szene verweist auf einen für *Magnificat* charakteristischen Aspekt, der in diesem Kapitel weiter differenziert werden soll: Der *Chór Kobiet* ist ein Chor, der in-Zungen-spricht. Das heißt, die Position, aus der gesprochen wird, sowie die Bedeutungen der Worte werden radikal verdeutlicht durch polyphone, kontrastierende Stimmen. Musikalische und rhythmische

12 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011, S. 235.

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

## 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*.<sup>14</sup> 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 (Glossolalie). 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«<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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 Zungensprechens ist es kein Zufall, dass es sich als ästhetisches Verfahren in marginalisierten und feministischen Positionen findet.<sup>17</sup> 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: An-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*.