

Birgit Johanna Wertenson

Wie geht es eigentlich Eurydike? Eine Mythologie auf Spurensuche: Zu Iris ter Schiphorsts Kammeroper *Euridice* (2002)

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Birgit Johanna Wertenson

Wie geht es eigentlich Eurydike? Eine Mythologie auf Spurensuche: Zu Iris ter Schiphorsts Kammeroper *Euridice* (2002)

Der Mythos rund um den Sängerhelden Orpheus, der es kraft seiner Kunstfertigkeit schafft, die Unterwelt zu betreten und ihr, im Gegensatz zu seiner Geliebten Eurydike, lebend wieder zu entkommen, ist für die Musikwelt faszinierend. Der archaische Mythos spielt spätestens seit Claudio Monteverdis Mythologie *L'Orfeo* eine zentrale Rolle in der Musikgeschichte und hat mittlerweile einen mehr als vierhundertjährigen Rezeptionsstrang entwickelt. Er dauert auch im 21. Jahrhundert an: Am 20. September 2002 fanden im Rahmen eines dreiteiligen Orpheus-Projekts des Bielefelder Theaters musikalisch-szenische Neuinterpretationen des Orpheusmythos statt. Der mythischen Figur sollte unter dem Motto der Erinnerungstopographie mit drei Werkaufträgen begegnet werden. Während Manos Tsangaris seinen Beitrag *Orpheus, Zwischenspiele* in die wörtlich genommene Bielefelder Unterwelt der U-Bahn-Schächte verlegte und Georg Nussbaumer in *orpheusarchipel* eine provokant-spielerische »Installationsoper« unternahm, präsentierte Iris ter Schiphorst auf der Bühne des Theaters am Alten Markt das antike Liebesdrama aus neuer Perspektive, und zwar aus derjenigen Eurydikes. Die Komponistin verbannt Orpheus aus ihrem Werk und geht auf Spurensuche nach dem weiblichen Part des Mythos.

Bei ter Schiphorsts Beitrag *Euridice. Szenen aus der Unterwelt* handelt es sich um ein kammermusikalisches Musiktheater, in dem die Komponistin auf drei miteinander verschränkten Ausdrucksebenen Szenen entwirft, die den Erfahrungsraum Eurydikes ausloten: durch Tanz beziehungsweise Gestik, Klang (Gesang, Instrumentalmusik und Elektronik) und gesprochene Textpartien¹ (live, Zuspieldband). Ter Schiphorst setzt dabei konsequent einen Kontrapunkt zu den männlich dominierten Mythologieentwürfen und zur mythischen Dominanz ihres Musikerhelden Orpheus. Sämtliche vokale Ausdrucksmedien werden mit weiblichen Partien besetzt:² Als Heldin Euridice, »eine Vokalistin, die sich nicht scheut, auch sehr körperlich, sehr gestisch, ja, fast tänzerisch zu agieren«. Des Weiteren ihre drei Gefährtinnen (Sopran, Mezzosopran, Alt), deren Rollen entweder live oder elektronisch vom Zuspieldband als Sprecherinnen und Sängerinnen konzipiert sind und als »allwissende« Erzählerinnen am Rande aus dem Wissen von einem und in (weiblicher) Reaktion auf einen jahrhundertealten, immer von neuem in Text und Musik gestalteten Mythos von Mann und Frau berichten.³ Im Gegensatz zu den hohen Stimmarten der Frauen begegnet man einer dunkel gefärbten Klangwelt der Instrumente und der Elektronik. Die tiefen Holzbläser (Bassflöte, Kontrabassklarinette), die starke Fokussierung auf das rhythmische Element durch Klavier und Schlagwerk und der oftmals als dunkler Klangstrom eingesetzte Elektronikpart können Assoziationen einer Unterweltstimmung hervorrufen.

Der folgende Aufsatz möchte grundsätzlich einen Beitrag leisten zu zwei bislang in der Musikwissenschaft wenig beachteten Diskussionsgegenständen. Einerseits widmet er sich dem kompositorischen Schaffen von Iris ter Schiphorst, welches in der Musikforschung nur selten erörtert wurde. Und andererseits möchte

¹ Iris ter Schiphorst, *Euridice. Szenen aus der Unterwelt*, für 1 tanzende Vokalistin, 3 Sängerinnen/Erzählerinnen, Tänzer, Bassflöte, Kontrabassklarinette, Violine, Violoncello, Kontrabass, Klavier/Keyboard, Schlagzeug und Elektronik. Text: Karin Spielhofer. Uraufführung: 20. September 2002, Theater Bielefeld. Ausführende der Uraufführung: Anna Clementi, Sonja Heiermann, Simone Tschöke, Stefanie Hanf, Oh-Ton Ensemble, Tänzer des Theaters Bielefeld. Regie und Choreographie: Arila Siegert. Spieldauer: 70 Minuten.

² Auch die Tänzer können nicht als vermeintlicher männlicher Gegenpart gewertet werden: Sie sind »Wesen der Unterwelt«; vgl. Iris ter Schiphorst, *Euridice. Szenen aus der Unterwelt*, Partitur, Manuskript (unveröffentlicht), nicht paginiert, Abschnitt »Partien«. Mein herzlicher Dank gilt der Komponistin für die Bereitstellung der Partitur und des Audiomitschnitts der Uraufführung.

³ Vgl. ebd., Abschnitte »Partien« und »Allgemeine Aufführungshinweise«.

er zu einer ästhetischen und kulturtheoretischen Diskussion des Mythos in der Musikgeschichte anregen, denn der Mythos ist nicht nur archaisches Stoffarsenal, sondern kulturelles und historisches Gedächtnis mit eigenen ästhetischen Verfahrensweisen. In diesem Sinne diskutiert der Beitrag die Kammeroper *Euridice* unter verschiedenen Blickwinkeln. In einem ersten Abschnitt wird die Motivation der Komponistin erörtert: Gemeinsam mit ter Schiphorsts Gedanken wird auf Spurensuche nach der verlorengegangenen Biographie Eurydikes gegangen, geleitet von der Frage, ob es überhaupt möglich ist, die Biographie einer Mythosfigur wieder aufzuarbeiten und welchen Sinn dies ergibt. Im darauffolgenden Kapitel wird das Werk vorgestellt und sowohl die kompositionstechnischen Mittel wie auch die dramaturgischen Überlegungen ter Schiphorsts am Beispiel der Figur Euridices analysiert und diskutiert.⁴ Das dritte und finale Kapitel möchte die Mythologie ter Schiphorsts in weiterführende Gedanken zum Mythos in der Musik einbinden:⁵ Wie kommt der Mythos in diesem Werk zum Tragen, wie etabliert er sich? Wie verhält sich ter Schiphorsts Werk zum Mythos, ist es als ein Gegenentwurf zu bewerten? Als eine Kritik oder gar Korrektur am Mythos? Gibt es hinsichtlich der ästhetischen Verfahrensweisen in diesem Werk kompositorische Korrelationen zum mythischen Denken und falls ja, welcher Art sind diese?

1. Wer ist Eurydike?

Ter Schiphorst Kammeroper lässt sich zunächst als Spurensuche nach einer mythischen Biografie bestimmen, die im Laufe der Rezeption des Orpheus-Stoffes über die Jahrhunderte hinweg verblasst ist. Damit ist das Werk grundsätzlich einem Rezeptionsstrang des mythischen Stoffes zuzuordnen, der sich insbesondere in der französischen Literatur nach dem ersten Weltkrieg entwickelte. Hier finden sich Vorbilder für Gegenentwürfe zu Orpheus und die künstlerische Anverwandlung Eurydikes, beispielsweise durch Marguerite Yourcenar oder Jean Anouilh.⁶ Mit dieser Vorgehensweise thematisiert die Komponistin demnach auch die Biografierlosigkeit der Frau in der Geschichte im Allgemeinen, im Besonderen jedoch die Reduktion auf ihre Funktionalität im Hinblick auf die Geschichtsbildung des Mannes:

»Eurydike ist irgendeine Frau, von der man nichts weiß. Wichtig ist allein ihre Funktion, in den Hades zu gehen, d. h. zu sterben und damit Anlass zu sein für Orpheus' Gesang.«⁷

Während der Vorarbeit zur Oper setzt sich die Komponistin intensiv mit der mythischen Geschichte Eurydikes auseinander und dringt in archaischere Schichten ein. Sie verweist auf die früheren Kulturen des Matriarchats:⁸

⁴ Für weiterführende Analysen zu *Euridice* siehe Birgit Johanna Wertenson, *Mythos und Neue Musik. Zum Mythos als Medium des Wissenstransfers in zeitgenössischer Musik am Beispiel Orpheus & Cassandra*, Dissertation Weimar-Jena 2015 (Publikation in Vorbereitung).

⁵ Zum Verständnis der in diesem Aufsatz gesetzten Begrifflichkeiten: Unter »Mythos« wird ein kollektives Phänomen verstanden, das nicht nur alle archaischen Mythen miteinschließt, sondern auch die gesamte Tradition der Mythosrezeption. Er ist in diesem Sinne eine kollektive Kulturform. Unter »Mythologie« ist jeweils eine bestimmte individuelle Gestaltung des Mythos gemeint und getrennt wird dabei nicht die Wissenschaft von der Kunst. So ist jede Arbeit am und mit dem Mythos eine Mythologie, ob in Buch- oder in Partiturform. Weiterführend siehe Wertenson, *Mythos und Neue Musik*.

⁶ Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Euridice*, Paris 1931; Jean Anouilh, *Euridice*, Paris 1941. Weiterführende Informationen in: Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris 1961.

⁷ Frank Kämpfer, »Eurydike oder der Topos des Verschwindens. Die Komponistin Iris ter Schiphorst im Gespräch mit Frank Kämpfer«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (2003), S. 31–33, hier: S. 31f.

⁸ Spätestens seit Johann Jakob Bachofens Werk *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart 1861, wird Matriarchatsforschung unternommen, wozu auch das Studium der uns überlieferten Mythen wesentlich Aufschluss gibt, etwa in Bezug zu Existenz und Kompetenz und Ritual von Göttinnen/großer Göttin. Vgl. dazu sowohl Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung* (1955), Hamburg 2003, der explizit dazu Stellung nimmt, aber auch die Publikationen seit den Feminismuskursen in den 1980er-Jahren, in Deutschland insbesondere betrieben von Heide Göttner-Abendroth (etwa: *Die Göttin und ihr Heros*, München 1980, oder *Das Matriarchat*, Stuttgart u. a. 1988).

»Das Archaischere daran ist das Sterben und Wiedergeboren werden. [...] Etwas findet sich davon in der Überlieferung vom Tod des Orpheus, wenn er von den wilden Mänaden zerrissen wird. Dieses Szenario führt in vorchristliche, womöglich gar matriachale Religionen zurück. Es gibt Wissenschaftler, die behaupten, dass das noch ein Rekurs auf den Uraltmythos des von Priesterinnen getöteten Heroen ist, der im Frühjahr als Symbol für Fruchtbarkeit und Leben wieder aufzuerstehen hat.«⁹

In der Tat deutet bereits der Name »Eurydike« auf eine gehobenere Stellung innerhalb des mythischen Götterhimmels hin: Er setzt sich zusammen aus griechisch *εὐρύς* / *eurús* (»breit, weit, weithin«) und *Δίκη* / *dike* (»Gerechtigkeit«), wodurch der Figur die Bedeutung einer »weithin Richtenden« zugrunde liegt. In den älteren, vor-römischen Schriften hält sie, nach Ranke-Graves, die Position einer »schlangenumgebene[n] Herrscherin der Unterwelt, der männliche Menschenopfer dargebracht wurden«, inne, mit dem Zusatz: »Die Opfer sind vermutlich durch Schlangengift getötet worden.«¹⁰ Am Prozess der Umkehrung durch neuzeitlichere Mythologien insbesondere seit der Fixierung durch Vergil und Ovid übt Ter Schiphorst Kritik:

»Ich finde es schon sehr bemerkenswert, dass Eurydike von der Herrin der Unterwelt zu einem armen Mädchen mutiert, das auf dem Wege zur Hochzeit von der bösen Schlange gebissen wird. [...] Die Größenverhältnisse zwischen den Figuren werden völlig umgedreht.«¹¹

⁹ Ter Schiphorst, in: Kämpfer, »Eurydike oder der Topos des Verschwindens«, S. 32.

¹⁰ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Kapitel 33.1. Er ordnet Eurydike als eine Hälfte der Göttin Eurynome (»die weithin Geltende, deren Gesetz weithin wirkt«) zu, die andere Hälfte dieser Göttin sei Eurybia (»weite Stärke«), die das Meer beherrsche. Allerdings konnte ein Einblick in die von ihm aufgeführten Quellen – Homers *Ilias*, XVIII,36 und I,2,7 – diesen Zusammenhang nicht bestätigen.

Eurydike in den Quellen nachzuspüren, wäre zwar Aufgabe für die philologische Mythologie, doch findet sich selbst in einem so grundlegenden Nachschlagewerk wie etwa in dem *Lexikon der antiken Gestalten*, hrsg. von Eric Moormann und Wilfried Uiterhoeve, Stuttgart 1995, kein Eintrag zu Eurydike. Deshalb soll an dieser Stelle eine Beobachtung zur Figur Eurydikes unternommen werden, basierend auf den Quellen Homer, *Ilias*, Apollodoros und Hesiods *Theogonie*. In letzterem wird Eurynome als Tochter der Titanen Thetys und Okeanos (Kinder von Erde und Himmel, Gaia und Uranos) angeführt. Sie gehört damit noch der »ersten« Religionsphase der Kosmogonie an, die später erst von der Götterherrschaft des Zeus genealogisch abgelöst wird. Außerdem ist Eurynome, zusammen mit ihrer »Schwester« Styx, eine der Okeaniden. Aus einer anderen »Meeres«-Verbindung, nämlich zwischen Gaia und Pontos, entsteht u. a. Eurybie, die ähnlich wie Hades die Attribuierung erhält: »mit Herz aus Stahl« (Hesiod, *Theogonie*, deutsch von Otto Schönberger, Stuttgart 1999 [Reclams Universal-Bibliothek 9763], S. 239), aber auch Nereus, der das Geschlecht der Nereiden begründet (Seenympfen, die das Wesen der See verkörpern). Aus dem Geschlecht der Nereiden gehen zwei Generationen hervor, die den Charakter des Meeres verkörpern: Zum einen die Furcht vor seiner Ungeheuerlichkeit, dargestellt anhand der Ungeheuernachkommen wie etwa Echidna (sie gebiert nicht nur den Höllenhund Kerberos, sondern auch die Chimaira, die Sphinx und die Schlange Orphis). Zum anderen erleben wir das Staunen vor der Allmacht des Meeres, aus dem Alles hervorgeht (in der Figur des Thaumatos und seiner Tochter, der Regenbogengöttin und Götterbotin Iris).

Wichtig in unserem Zusammenhang ist der Aspekt der Gerechtigkeit und der Rechtssprechung (»dike«), führt dieser doch sowohl zum Geschlecht des Nereus/Pontos wie auch des Okeanos. Denn Nereus, als Sohn des Meergotts Pontos, gilt als »freundlich und nie das Recht außer acht« lassend (Hesiod, *Theogonie*, S. 235ff.). Okeanos wiederum wurde in der damaligen Weltvorstellung als die Erdscheibe umfließender Ringstrom betrachtet, eine Art transzendentaler Grenzfluss oder auch unwirtliches Meer, hinter dem sich die vom Meeresgott bewachten Tore des Tartaros befinden: »Diesen Rand nennt die alte Weltsicht Säulen, die alles tragen, oder auch Wurzeln von allem, was oben ist.« (*Theogonie*, Anmerkung S. 57). In der Okeanide Styx, der ältesten Tochter von Okeanos, bündelt sich diese Gerechtigkeitsordnung. Styx – und hier erhält sie Attribute der Tartarosbewachung, denn sie »bewohnt ein berühmtes Haus mit Säulen, die bis zum Himmel reichen« – bewacht als Teil des Ringstroms das heilige Wasser: »Bei ihr nämlich mußte der große Göttereid geschworen werden«, und »Götter, die bei der Styx einen Meineid schwören, werden neun Jahre im Tartaros bestraft«, so schreibt noch Vergil in seiner *Aeneis*, 6, Verse 320ff. Die Göttin Dike selbst wiederum entstammt einer späteren Generation, in der sich das Ordnungssystem des Zeus manifestiert. Sie ist Tochter aus Zeus' Verbindung mit Themis (»Satzung«). Wir erkennen zahlreiche Elemente, allerdings reduziert, verschoben, in neue Kausalitäten versetzt, in der uns heute überlieferten »Liebesgeschichte« zwischen Orpheus und Eurydike wieder. Die Mythologeme der Handlung, von Schlangenbiss, stygischem Gewässer, Tartaros, Brechung des Eids usw., scheinen dabei ihre Wurzeln in den früheren Meeresmythen zu haben. Hier könnte die »weithin Richtende« Eurydike neu zu kontextualisieren sein – zumindest weisen sowohl ihr Name wie die noch lebendigen Attribuierungen/Mythologeme der Handlung auf diese Spur hin.

¹¹ Kämpfer, »Eurydike oder der Topos des Verschwindens«, S. 32.

Mit der Aufarbeitung der Biografiefilosigkeit Eurydikes thematisiert die Komponistin im weitesten Sinne die Hierarchieverschiebung der Geschlechterrollen in der Gesellschaft, im Konkreten wiederum das Geschlechterverhältnis in Bezug auf die Kunstproduktion:

»Ich denke, es ist kein Zufall, dass die Orpheus-Eurydike-Story am Anfang der Operngeschichte steht. Um 1600 spielten Sängerinnen an italienischen Höfen eine bedeutende Rolle, und den Komponistenberuf, so wie er später hochstilisiert wird, gab es noch nicht. Der Komponist war jemand, der lediglich dazu da war, eine bedeutende Virtuosin ins Rampenlicht zu bringen. [...] Mann und Frau als zwei künstlerisch Gleichwertige – das war nicht möglich.«¹²

Ter Schiphorst schreibt also mit ihrer *Euridice* gegen den traditionellen Schöpfungstopos an, der, um Edgar Allan Poes Worte zu bemühen, besagt, dass der Tod einer schönen Frau das poetischste Thema der Welt sei: Der weibliche Tod bedinge den schöpferischen Fortschritt in der abendländischen Kulturgeschichte und entfalte sich zum »Leitmotiv unserer europäischen Kultur«.¹³ Und mit Blick auf die jeweiligen Realitäten kreativer Frauen, die sich mit dem Todes-Topos beschäftigten, konstatiert ter Schiphorst, diese Todes-Theorie sei

»darum so ungeheuerlich, weil sie auch an den realen Tod von Frauen gekoppelt ist. [...] Es scheint mir kein Zufall, dass sich Schriftstellerinnen [...] wie Anne Sexton, wie Sylvia Plath, aber auch Ingeborg Bachmann, aus dieser Konstellation heraus umgebracht haben.«¹⁴

Eine nicht unerhebliche Rolle für ter Schiphorsts Mythosverständnis dürfte dabei ihre Lektüre des 1988 publizierten ersten Bandes von Klaus Theweleits Buch der Könige, *Orpheus und Eurydike*, spielen.¹⁵ Es ist ein Buch abseits wissenschaftlicher Exaktheit, dafür jedoch ein abenteuerlicher Kulturkrimi, der mit einer erdrückenden Beweissammlung aus vielerlei Jahrhunderten europäischer Kultur- und Politikgeschichte den einen radikalen Gedanken verfolgt und festigt: dass Orpheus als Mörder zu entlarven ist, und das bedeutet, ins Gesellschaftliche und in die Musikgeschichte übertragen, dass weltliche Machenschaften, sei es in Politik oder in Kunst, auf die Opferung der Frau angewiesen seien und faire Partnerschaftlichkeit oder ehrliche Liebesverhältnisse zwischen Mann und Frau im Kern Produktionsverhältnisse bleiben. In Bezug zur Kunstproduktion führt Theweleit insbesondere in seinem Kapitel über Orpheus in Mantua,¹⁶ das sich vor der Folie des Monteverdischen *L'Orfeo* mit den Musikverhältnissen am Mantuaner Hof um 1600 beschäftigt, die Rollenverhältnisse Sänger/Sängerin–Komponist vor Augen. Theweleits Beobachtungen zu Claudia Monteverdi, Mantuaner Hofsängerin und Monterverdis früh verstorbene Frau, und zu dessen späterer Ziehtochter Caterina Martinelli, verdeutlichen, welche bedeutende Rolle Sängerinnen an italienischen Höfen in jener Zeit spielten, waren sie doch nicht nur was die Rechtsverhältnisse und die Stellung, sondern auch, was das Gehalt und das Ansehen betrifft, dem Komponistenberuf überlegen.

¹² Ebd., S. 32.

¹³ Ebd., S. 33. Man denke hier unter anderem auch an Alexander Kluge, der im Zusammenhang mit seinem 1983 entstandenen Film *Die Macht der Gefühle* sagt, »in jeder Oper, die von Erlösung handelt, wird im fünften Akt eine Frau geopfert.«; Alexander Kluge, *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt 1983, S. 68.

¹⁴ Kämpfer, »Eurydike oder der Topos des Verschwindens«, S. 33. Ter Schiphorst setzt sich in ihren Werken damit auseinander, so im »musiktheatralischen Psychogramm in 4 Akten« *Effi Briest* (2000), in *Anna's Wake* – in dessen Zentrum die wichtigste Patientin Sigmund Freuds, Anna O., steht, »eine Frau, die unter ihren verschiedenen Projektionen kaum mehr zu erkennen ist« (vgl. Yoreme Waltz, »Iris ter Schiphorst«, in: *Annäherung IX – an sieben Komponistinnen*, hrsg. von Clara Mayer, Kassel 1998, S. 109–125, hier: S. 113) –, in *Requiem* (gemeinsam mit Helmut Oehring) von 1998, basierend auf Anne Sextons *9 Psalms*, und auch in *Live* (aus *Androgyn*, gemeinsam mit Helmut Oehring) von 1998, einer Vertonung von *18 songs* nach dem Gedicht *Live* von Anne Sexton.

¹⁵ Klaus Theweleit, *Orpheus und Eurydike* (Buch der Könige 1), Basel 1988. Ter Schiphorst erwähnt Theweleits Buch im Interview mit Frank Kämpfer, vgl. Kämpfer, »Eurydike oder der Topos des Verschwindens«, S. 32.

¹⁶ Vgl. Theweleit, *Orpheus und Eurydike*, S. 512–701.

Blickt man allerdings in die *L'Orfeo*-Partitur Monteverdis, scheint vor allem das Ungleichgewicht des Paares zur Ausgangslage des Stoffs zu werden: Euridice als Sängerin kommt nur im ersten und vierten Akt vor, Orpheus hingegen ist in jeder Szene präsent. Und obwohl es um die Liebe der Beiden zueinander geht,

»[...] singt Orfeo etwa dreimal so lange wie Euridice. [...] Was er singt, nennt man später eine ‚Arie‘. Was Euridice singt, kann man nicht so nennen. Ihr Gesang hat Liedcharakter. Sie singt ein schönes, dreiminütiges, bescheidenes Lied. Auf der Treppe, nachdem Orfeo sich umgedreht haben wird, hat sie noch einmal solch ein dreiminütiges Klagelied. Mehr hat sie nicht zu singen in der ganzen Oper. (Orpheus singt über eine Stunde).«¹⁷

In diesem Beispiel drückt sich für Theweleit eine in die Kunst übertragene Geschlechterhierarchie aus, die es nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Bereich der Kunstproduktion zwischen Urhebern und Ausführenden einzuhalten gelte. Im Zuge dessen habe sich das zeitlose Genie eines Komponisten gegenüber einer nicht komponieren dürfenden Frau entwickelt – ein Vorgang, der nach Theweleit hier seinen Ausgang nimmt. Letztlich, so auch für ter Schiphorst, sei das »Sujet vom singenden Orpheus und der verstummenden, verschwindenden Eurydike in Bezug auf die künstlerisch ambitionierte Frau ein Abbild davon.«¹⁸

Eurydike hat im Verlauf des historisch fortschreitenden Ausdifferenzierungsprozesses der mythischen Figuren einen Kompetenzverlust erlitten. Dieser Verlust ihrer mythischen Größe ist für ter Schiphorst von realer Bedeutung. Ein künstlerisches Vorhaben, den Bedeutungsverlust darzustellen oder aber sogar zu kompensieren, begibt sich auf eine problematische Gratwanderung: Denn zum einen soll eine Realitätskonstruktion vorgenommen werden, zum anderen soll Eurydike eine mythische Qualität und Kompetenz zurückerstattet werden. Im Folgenden sollen deshalb die Dramaturgie und die Kompositionstechnik der Inszenierung Euridices in den Blick genommen werden.

2. Inszenierung Euridices

Euridice behält in ter Schiphorsts Werk die über Jahrhunderte hinweg etablierten Grundzüge einer Opferfigur bei. Dieses Opferungscharakteristikum wird allerdings auf zwei Kausalitätsebenen korrigiert: Weder entspringt ihr Gang in die Unterwelt einem mythisch-göttlichen Schicksal in Form eines Schlangengebisses, noch veranlasst ihr zweiter, »eigentlicher« Tod Orpheus zu seinem zeitlosen, sich überhöhenden Kunstgesang. Ter Schiphorsts Euridice, die während des Prologs »wie eine Madonna bei einer Osterprozession«¹⁹ auf die Bühne getragen wird, erleidet vielmehr die Realität einer Vergewaltigung (1. Erzählphase »Unterleib«), so dass auch der spätere mythische Aufenthalt in der Unterwelt als psychischer Rückzugsort einer in ihrer eigenen emotionalen Hölle isolierten Frau interpretiert werden könnte – und nichts wird daraus abgeleitet, zumindest nichts in Bezug auf Orpheus. Selbst der dramaturgisch wichtige Blick von Orpheus zurück ereignet sich indirekt: In der Szene des Einschubs wird nur die Reaktion Euridices musikalisch und szenisch vorgeführt, und eine Wandlung der Protagonistin, nicht des Protagonisten, vollzieht sich: Die Unterweltsituation in der letzten Erzählphase »Augen« wird aufgebrochen und Euridice tritt unvermittelt »in Divapose«²⁰ in das Rampenlicht der Bühne.

¹⁷ Ebd., S. 560, 561, 562.

¹⁸ Kämpfer, »Eurydike oder der Topos des Verschwindens«, S. 32.

¹⁹ Ter Schiphorst, *Euridice*, »Szenische Anmerkungen«.

²⁰ Ebd., S. 68, T. 613.

ABSCHNITT	HANDLUNG
Prolog und Zuspield	Feierlicher Prozessionszug: Euridice wird auf die Bühne getragen.
1. Erzählphase ›Unterleib‹	Vergewaltigung: Euridice wird in die Unterwelt gebracht.
2. Erzählphase ›Mund und Ohr‹ – Einschub	Unterwelt: Euridices erster Assimilationsprozess an die Hölle. – Orpheus' Blick: eine Reaktion: Euridices erste ›eigenständige‹ Partie.
3. Erzählphase ›Auge‹	Unterwelt ›in Bewegung‹, ›aufgebrochen‹: Euridices Auftritt (Monolog).
Schlussphase	Die Erzählung über Euridice nimmt ihren Anfang (3 Kommentatorinnen).

Tabelle 1 Iris ter Schiphorst, *Euridice*. Formaler Aufbau.

Euridice ist körperlich von Anfang an als Hauptfigur auf der Bühne präsent. In den ersten beiden Szenen, im Prolog wie in der ersten Erzählphase ›Unterleib‹, erfolgt ihre Opferung und ihr Hinabgleiten in die Unterwelt. Vor allem Gesten und Tanz erzählen die Handlung. Während dieser beiden Szenen bleibt Euridice stumm. Ihr erster stimmlicher Einsatz ereignet sich erst in der zweiten Erzählphase ›Mund und Ohr‹, und zwar mit »zarte[n], unaufdringliche[n]«²¹ Atemgeräuschen. Unterstützt wird dieser Geräuschprozess durch einen rhythmisch zum großen Teil korrelierenden Bläser-, Schlagzeug- und Klavierpart, deren Klänge verfremdet werden: durch Flüstern und Multiphonics (hier von ter Schiphorst »Spaltklang« genannt), mit einem gedämpften Becken und einem Spiel mit den Handflächen auf der Tastatur (siehe Notenbeispiel 1 auf S. 7).

Dieser Auftritt Euridices wiederholt sich noch drei Mal. In den musikalischen Prozess schalten sich kurze Texte (Zuspieldband) ein. Sie sind als Kommentar zu verstehen und verdeutlichen den Beginn der Biographiosigkeit Eurydikes, etwa „Der Kahn legt ab, das Boot fährt aus der Geschichte“. Die Kommentare werden in direkte Beziehung gesetzt zu Euridices Verstummen: „Ihr Mund schwieg. Sie hatte täglich ihres Freundes Lied, der sang.“²²

Lautliche Gesten, jeweils durchbrochen von Wiederholungen der Atemgeräusche, bestimmen den nachfolgenden dramaturgischen Aufbau dieser Erzählphase: So pendelt Euridice bei einem zweiten Anlauf, ihre Stimme zu finden, in Sekundintervallen zu einer kleinen Terz, tremoliert daraufhin über eine große Terz, um in einer abschließenden Phase zu einem ersten ‚Melodieentwurf‘, einer Art Gesangspattern auf längeren Liegetönen, zu gelangen. Über das Tonband werden weitere Textfragmente zugespielt, die das Geschehen kommentieren, aber auch eine Verbindung zu Monteverdis *L'Orfeo* nahelegen. Ab T. 214 lautet die Erzählung: „Zuerst hat er ihr Herz genommen, dann trugen sie den Rest ihres Körpers aus der Geschichte. [...] Er trägt jetzt ihr Herz auf der Zunge“. Was wie eine feministische Anklage an die männlichen Akteure der Kunstwelt wirkt, ist im Grunde schon im Text des ersten Euridiceauftritts in Monteverdis *L'Orfeo* vorhanden und kann als verfremdetes Zitat gesehen werden. Dass Euridice keine Auskunft mehr geben kann und nicht mehr im Besitz ihres Herzens ist, ist hier erstmals, gleichsam am Beginn der Operngeschichte, angelegt:

²¹ Ebd., S. 17, T. 175.

²² Manche Textpartien, so auch diese, wurden für die Uraufführung neu gestaltet und finden sich auf dem Audiomitschnitt, nicht jedoch in der Partitur. Textstelle ca. T. 192–194.

4 Sehr langsam, "stehend" (gleichzeitig sehr frei)

173

Euridice bewußt auf "h" einatmen ohne Ton! *mp* zarte, unaufdringliche Atemgeräusche jedes Mal anders

A *unisono* (geflüstert:) „Der Kahn legt ab, das Boot fährt aus der Geschichte.“

B (Text s. o.)

C (Text s. o.)

Bfl. durch Instr. flüstern *p* Spaltklang *mp* zart, jedes Mal anders

Kbkl. durch Instr. flüstern *p* Spaltklang *mp* zart, jedes Mal anders

Perc. *pp* mit Trommelstock zum Kreischen bringen *pp* extrem abged. Becken *pp* mit Fingern über Saiten gliss. *mp*

Keyb. "Einatmen" *pp* Flüstern "Atmen" *ppp*

Tasten instr. "Crash" *pp*

Piano Innen: mit Handfläche *p* zart, jedes Mal anders

Vln. *pizz.* I. hintern Steg *sfz* *arco* *pp*

Vc. *pizz.* III. hintern Steg *sfz* Bogen mit beiden Händen auf Seiten drücken und nach oben bis übers Griffbrett ziehen (jedes mal etwas anders!) *pizz.* III. hintern Steg *sfz*

Kb. *arco* am Stegkante und *pizz.* mit L.H. *3* *pizz.* *mp* *pizz.* III. hintern Steg *sfz*

CD 1 *2 JD 3 weiter (einfaden)*

Notenbeispiel 1 Iris ter Schiphorst, *Euridice*, T. 173–177.²³

²³ © Iris ter Schiphorst 2002. Der Abdruck dieses und aller folgenden Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

Monteverdi, *L'Orfeo*, Akt I, Eurydike:

Ich kann nicht sagen, Orpheus,
wie groß mein Glück ist wenn du dich freust,
denn mein Herz weilt nicht mehr bei mir,
da du es mit deiner Liebe an dich gefesselt hast;
frag es, wenn du zu wissen verlangst,
wie glücklich es schlägt und wie es dich liebt.

Der nachfolgende »Einschub« ist als Szene für Euridices Assimilationsprozess in der Unterwelt bestimmt: »Euridice beginnt, sich ganz allmählich aus ihrer Erstarrung zu lösen + minimale Gesten »für sich« zu entwickeln.«²⁴ Die bereits beobachtete Mühsamkeit des Stimm- und Klangfindungsprozesses der vorigen Erzählphase setzt sich weiter fort. Feinste Differenzierungen der Lauthervorbringung beherrschen diesen Prozess, der im Klangergebnis wie eine Improvisation anmutet. Der Einschub ist in insgesamt vier voneinander unterschiedene Phasen eingeteilt: In der ersten stimmt Euridice lediglich den Ton *b'* an (T. 264–291): Dieser Laut changiert durch verschiedene Luft-Tongemische und wird parallelisiert mit dem ebenfalls differenziert gestalteten Laut *b* der Bassflöte. In der zweiten Phase (T. 300–343) – das Tempo wird hier deutlich zurückgefahren – wird die Gesangsgestik aufgespreizt. Euridice stimmt eine Melodie innerhalb eines größeren Tonregisters an, deren Verlauf sich sprunghaft bis hin zu einer großen Septe ereignet. Das Experimenthafte dieser melodischen Linie spiegelt sich im durchbrochenen, aufgespreizten Part der Instrumente wider, insbesondere in den kurzen akkordischen Sprüngen auf den Tasteninstrumenten. Eine Verdichtung der Gesangs- und Instrumentalstimmen beginnt ab Takt 324. Zwar notiert Ter Schiphorst auch hier die Gesangsanweisung »frei, für sich«, doch fließen in den folgenden Takten Passagen des engen Zusammenspiels zwischen Cello- und Violinsolostimme und der Gesangsstimme ein. Sie lösen sich im »tempo di valse« vom restlichen Geschehen der Instrumentalstimmen ab (vgl. Notenbeispiel 2).

Die dritte Passage (T. 344–361) charakterisiert das Moment der Bewegung und der Gestik. In die Lauthervorbringung finden erstmals sprachliche Elemente Eingang, nämlich Konsonanten, durchmischt mit Atemgeräuschen. Die Art des Vortrags selbst bindet Ter Schiphorst wiederum ausdrücklich an das Körperliche, »als würden die Töne durch Bewegungen: Drehungen, getanzte Gesten etc. hervorgebracht werden«.²⁵

Die Drehbewegung des Körpers setzt die Komponistin in der vierten Passage musikalisch um. Sie gestaltet ein Pattern, das zum einen die Kreisförmigkeit des Drehmoments beschreibt, zum anderen dessen Ausrichtung auf Wiederholung. Das Pattern bestimmt die nachfolgenden sechs Takte mit insgesamt 13 Wiederholungen (vgl. Notenbeispiel 3).

Am Ende dieser Szene vollzieht sich ein Wandel. Waren bisher die einzelnen Partiturstimmen zwar untereinander teils miteinander verbunden, kommt es während der abschließenden elf Takte (T. 370–380) zu einem ersten gemeinsamen Musizieren. Die tonale Harmonik und die klare Rhythmik mit swingender Pendelbewegung erfassen Singstimme, Percussion und Klavier. Hier finden sich Elemente eines Jazzquintetts als letzte Stufe der bisherigen Improvisationspassagen (vgl. Notenbeispiel 4).

²⁴ Ter Schiphorst, *Euridice*, S. 33.

²⁵ Ebd., T. 344.

Tempo rubato

324 $\frac{8}{8}$ 112 *mf* *12a. + 12c.*
 Euridice frei, für sich
 zart

sehnsuchtsvoll (mit Keyb.), sehr leise zart, gebrochen
pp

(mit Klavier)
 dunkel
mp pp mp

Keyb.
 Tasten
 instr. *pp*

Piano *mf*

Vln. $\frac{8}{8}$ *arco*
 tempo di valse J. 63-72
 (mit Solo Cello, unabhängig von den anderen)
mp

Vc. $\frac{8}{8}$ *pizz. sempre sonante*
 tempo di valse J. 63-72
 (mit Solo Violine, unabhängig von den anderen)
mf

Kb. *(arco)*
p

Notenbeispiel 2 Iris ter Schiphorst, *Euridice*, T. 324–331.²⁶

362
 Euridice wie improvisiert, geachtet,
 Tempo rubato, aber sehr schnell!
ppp

Perc. *arco*

CD1

Notenbeispiel 3 Iris ter Schiphorst, *Euridice*, T. 362.²⁷

²⁶ © Iris ter Schiphorst 2002.

²⁷ © Iris ter Schiphorst 2002.

Sehr langsam $\text{♩} = 40$

370 in der Gestaltung sehr frei; jedoch immer eher zart und mit viel Luft, "hervor"

Euridice *mp* *pp* *p* *mf* *mp* *p*

Bfl. zart, brüchig *pp* *pp* *p*

Kbkl. zart, brüchig

Ylbr. extrem zart (als Schatten/Färbung Euridices) mit dicken weichen Schlägel *p* *p* *pp*

Perc.

Piano sehr zart, als "Attack" von Flöte, Klarinette + Euridice! Oberstimme rechts hervor *pp-p* *pp-p* *p*

CD 1 *ausfaden*

CD 2 *es wird nicht still, weder im Licht noch im Dunkel ... (stopp)*

Notenbeispiel 4 Iris ter Schiphorst, *Euridice*, T. 370–380.²⁸

Weite Intervallsprünge kennzeichnen den ersten Auftritt Euridices in der 3. Erzählphase ›Auge‹ (T. 477–489). Wenngleich diese Szene mehr von ihren drei Gefährtinnen sowie von Tanzaktionen der Unterweltwesen Pluto und Persephone bestimmt wird, so ist Euridices Auftritt etwa ab der Mitte eindringlich: Erstmals, ab T. 537, singt sie mit Text. Außerdem zeigt auch der Text eine Besonderheit: Euridice singt zwei Verse des italienischen Textdichters Ranieri de' Calzabigi aus dessen von Christoph Willibald Gluck vertontem Libretto *Orfeo ed Euridice* (Uraufführung 1762):

Ben potrò morir d'affanno
Ma giammai dirò perché.

Ursprünglich sind es die letzten Verse von Orpheus, die er im Duett des III. Aktes auf Euridices Frage »Ma perché sei sì tiranno« hin antwortet.

Euridice spricht also keine ›eigenen‹ Worte. Statt eines neuen Texts wird ihr ein bereits musikhistorisch konnotierter Text für ihren ersten sprachlichen Gesangsvortrag zugewiesen. Ihre Interpretation dieses Texts weist allerdings kein musikalisches Material von Glucks Oper auf. Im höheren Tonraum formt Euridice eine gedehnte Pendelbewegung zwischen d^2 und es^2 . Der Text wird in einzelne Silben zerlegt und sein Vortrag teilweise von mehreren Takten Pause unterbrochen. Auch die Instrumentalstimmen sind von statischen Klängen geprägt, die übereinandergeschichtet eine dissonante Klangfläche erzeugen. Ter Schiphorst scheint sich dabei insbesondere an dem von ihr bewunderten Komponisten Luigi Nono und vor allem an dessen live-elektronischen Kompositionen der 1980er-Jahre zu orientieren: Gerade die Dichte der Klangfarben, die Statik des Tempos, die ›klagende‹ Pendelbewegung der Stimme, die Aufspaltung des

²⁸ © Iris ter Schiphorst 2002.

Texts in Silben, die Dissonanz der Harmonik und die Art der Klangverfremdung, etwa durch tiefe Gurgelgeräusche in den Holzbläsern, weisen in diese Richtung. An dieser Stelle ist es jedoch wichtig festzuhalten, dass diese Passage das radikale Umkippen der gesamten Situation auslöst. Ter Schiphorst konzipiert einen plötzlichen »Crash« aus zersplitternden Gläsern, Wasser und Menschenstimmen (T. 578), dem eine aufgewühlte Instrumentalszene folgt. Diese endet plötzlich und Euridice beginnt »flüssig« zu sprechen. Allerdings folgen die Worte keiner logischen Satzkonstruktion:

ich komme ja ohne Blicke ganz gut aus auch ohne Kostüm ich komme ja ohne Tage ganz und gut durch ich sage mir, da bin ich fehl am platz es fehlt der platz da ist vielleicht kein platz stattdessen schlägt der fuß aus und sieh da! [...] plötzlich tragen alle füße im gesicht da tragen sie auf einmal alle meine füße im gesicht [...].²⁹

Die Textpassage wird abgelöst durch eine szenisch unvermittelte »Euridice in Divapose« (T. 613): Sie singt *forte* einen langgesponnenen melodischen Bogen. Zwar wirkt ihr musikalischer Auftritt dadurch vergleichsweise stabil, allerdings durchwandert sie mit den Tönen erneut einen geringen Ambitus im Tritonusraum $a^1 / e\sharp^2$, dazu ohne Text, begleitet von rhythmischen Einwüfen der Instrumente und Glissandi in den Streichern (vgl. Notenbeispiel 5 auf S. 12).

Hinsichtlich dieser Szene konstatiert Frank Kämpfer ein »Umkippen ins Absurde.«³⁰ Tatsächlich wirkt der plötzliche Wortschwall im Kontext einer bis dahin eher schweigsamen, mit Mühe Buchstaben und Silben formenden Euridice übertrieben. Außerdem präsentiert dieses Finale keine »Heldin«, die zum Ausgang des Werks eine Möglichkeit der Kommunikation mit ihrer Lebenswirklichkeit gefunden hätte. Das zeigt sich nicht zuletzt dann, wenn selbst am Ende Gesang/Musik und Sprache zu keiner Einheit gelangen konnten, sondern weiterhin als Dichotomien konzipiert sind. „Wie sollte es auch anders sein?“, reflektiert die Komponistin,

»Sprache ist kein Medium, in dem man kulturell frei ist, sie ist Jahrtausende alt und voller kultureller Traditionen. Wenn Euridice also aus ihrer Stummheit zurück zur Sprache findet, ist sie sofort wieder mit der realen Gesellschaft konfrontiert.«³¹

Wie sich zeigt, bindet Ter Schiphorst die Euridice-Partie in ein differenziertes Sprachexperiment ein, das zugleich in einem größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden muss. Die Komponistin reflektiert hierin kritisch die Tradierung und Konvention von Sprache. Die Sprache sei, so die Komponistin, nur eine von mehreren Ausdrucksträgern kulturellen Wissens, wie auch die Visualität der körpergebundenen Sprachgesten, die jedoch im Verlauf der »Geschichte der phonetischen Schrift« verdrängt worden seien.³² Ihre methodische Überlegung ist folgende:³³ Ihre Grundthese lautet, dass in der abendländischen Schrift- und Sprachkultur das Hören eine größere Rolle als das Sehen spiele, nehmen doch beide Ausdrucksträger ihren Ausgang von auditiven Zeichen, welche sich im phonetischen Alphabet in der Schrift durchsetzten und eine »ganz bestimmte Form von Visualität verdrängten.«³⁴ Der Verlust der Zeichenbildung der Körpersprache bzw. des graphischen Bildes, die etwa in der Hieroglyphenschrift oder

²⁹ Ter Schiphorst, *Euridice*, T. 603.

³⁰ Kämpfer, »Eurydike oder der Topos des Verschwindens«, S. 33.

³¹ Ebd.

³² Iris Ter Schiphorst, »Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Stimme und Schrift«, Vortrag an der Humboldt Universität Berlin, Manuskript, 1997, einsehbar auf der Website der Komponistin: <http://www.iris-ter-schiphorst.de/deutsch/?p=190> (aufgerufen am 13.11.2011).

³³ Vgl. insbesondere Ter Schiphorst, »Einige Anmerkungen«. Ihre Thesen speisen sich aus der Reflexion insbesondere der Symboltheorie Jacques Lacans, der archäologischen Schrift André Leroi-Gourhans (*Hand und Wort*), des Ägyptologen und Kulturwissenschaftlers Jan Assmann und Jacques Derridas *Grammatologie*.

³⁴ Ebd., unpaginiert.

der kreisförmig angeordneten Schrift der Birmanesen noch präsent (gewesen) seien, habe zu einer Sinnfixierung in der phonetischen Sprache geführt, die allein dem Hörsinn verhaftet sei. Es sei die Intention des phonetischen Schriftsystems, einen Gegenstand nur in seinem einen Sinn zu fixieren,

»aus dem sämtliche Assoziationsketten getilgt sind. Es ist eine eher eindimensionelle Bewegung, die letztendlich auf ein Telos hinausläuft.«³⁵

Schnell, mindestens ♩ 144

613 in Divapose

Euridice

Bf.

Kbkkl.

Perc.

Crash
snare

wischen

Röhrengl.

Stahlhl.

Keyb.

Tasten instr.

Piano

Cluster mit Ellenbogen
(tiefste Lage)

Vln.

Vc.

Kb.

pizz.
gliss. abwärts, "genervt"

pizz.
gliss. abwärts, "genervt"

Notenbeispiel 5 Iris ter Schiphorst, *Euridice*, T. 613–618.³⁶

³⁵ Ebd.

³⁶ © Iris ter Schiphorst 2002.

Ihr Urteil lautet deshalb:

»Sinn und Un-Sinn sind Kriterien, die einem ganz bestimmten Blick gehorchen, und zwar einem durch die phonetische Schrift geprägten.«³⁷

Die Problematiken der Kommunikation und insbesondere das Problem der Sprache als vorrangiges Medium des Wissens und seiner Vermittlung wurden bereits in einem früheren Werk ter Schiphorsts zum Schauplatz der Handlung über eine »Inszenierung der [Geschichte der Schrift], die auch [eine Geschichte der] Sprache ist.«³⁸ So heißt es im Text zu ihrer Komposition *Silence moves* (1997):

»Letztendlich ist alles eine Frage der Ökonomie. Nur ein Bruchteil von dem, was sich in einem bewegt, wird in Sprache ausgedrückt, und noch weniger in Schrift übersetzt. Das heißt, der überwiegende Teil von dem, was man sagen will, geht unwiderruflich verloren.«³⁹

Vor diesem Hintergrund ist die Affinität der Komponistin, das Körperliche und Visuelle des Tanzes als erweiterte Kommunikations- und damit auch Erkenntnisinstrumente in ihrer Kammeroper zu integrieren, verständlich. Sie konzipiert mit einem Gesten-, Gesangs- und Sprachexperiment eine Form der Bewusstwerdung für ihre Euridice-Figur. Da ter Schiphorst methodisch ein Konzept zugrundelegt, in dem das Hör-Verständnis auf Basis der Sprachlichkeit bzw. der phonetischen Schrift angesiedelt wird, handelt es sich bei diesem Sprachexperiment im Grunde um eine Öffnung des Hörsinns. Das Hören, das die Komponistin als die »Grundvoraussetzung unserer Kultur« dechiffriert, sei im Laufe des Prozesses der Sprachnormierung in die »pragmatische« Rolle einer »Übersetzung von Lauten in Sinn« eingezwängt worden:

»Das Hören wird [...] via Sprache von Anfang an »diszipliniert, bzw. »kastriert« und unser »Sprechapparat« auf ein Standardmaß zurecht geschliffen, das allgemein gültig und damit verständlich ist.«⁴⁰

Wenn Euridice die herkömmlichen Laute verfremdet, mit Geräuschanteilen experimentiert, fragmentarische Gesten anbietet, Tanzbewegungen imitiert und letztendlich ohne Sprache sich singend präsentiert, verbirgt sich hinter diesem Konzept eine Befreiung aus erstarrten, fixierten Normen. Konsequenter Weise führt deshalb ter Schiphorst keine mögliche Vereinigung beider Ausdrucksebenen als finales Moment herbei.

3. Reflexionen zum Mythischen: *Euridice* als Mythologie

Am Beispiel der Inszenierung von Euridice konnte zweierlei gezeigt werden: Zum einen versteht ter Schiphorst das Medium Sprache als kulturell unfreien Ausdrucksträger und als ein normiertes, eindimensionelles Wissensmedium, und zum anderen verzahnt sie diesen Verlust mit der Verdrängung des Körperlich-Visuellen. Damit macht die Komponistin auf einen Wandel der Möglichkeiten, Wissen zu kommunizieren, aufmerksam, der in ihrem Werk vor allem als Verlust, und darüber hinaus zu Ungunsten des Körperlichen und der Frau, gestaltet wird. Wie nun reflektiert ter Schiphorst in ihrem Werk den Mythos? Wie wird der Mythos in ihrem Werk verarbeitet? Wie kommt er zum Tragen: Gibt es mythische Kennzeichen? Oder handelt es sich um eine Mythoskorrektur?

³⁷ Iris ter Schiphorst, »Ohrsinn/Unsinn/Eigensinn – eine kurze Abhandlung über Schrift«, in: *Kommunikation und Ästhetik* 101/6 (1998), eingesehen unter <http://www.iris-ter-schiphorst.de/deutsch/?p=205> (aufgerufen am 13.11.2011).

³⁸ Iris ter Schiphorst, »Erläuterung zu *Silence Moves*«, aus dem Programmheft der Dresdener Uraufführung, Dresden 1997, zitiert nach Yoreme Waltz, »Iris ter Schiphorst«, S. 115.

³⁹ Zitiert ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 123f.

Wenngleich ter Schiphorsts methodische Überlegung anders ausgerichtet ist, so korreliert ihre Intention, den Wandlungsprozess der Wissenskommunikation aufzuarbeiten, mit einem wesentlichen Kennzeichen des Mythos, nämlich der Metamorphose. Dieser metamorphe Charakter hat seinen Grund darin, dass die Geschichten des Mythos zunächst über Jahrhunderte hinweg oral überliefert und nicht schriftlich fixiert worden waren. Die Ursprünge der mythischen Rede liegen vor dem Beginn schriftlicher Aufzeichnungen, in einem kulturellen Lebensraum, in dem die Menschen ihr Wissen und ihre Kenntnisse untereinander auf Basis mündlicher Überlieferungen austauschten. Es konnten sich dadurch zahlreiche Varianten herausbilden, so dass manche Figuren teils irritierende oder faszinierende neue Attribute erhalten oder andere wiederum, wie im Falle der Eurydike erörtert, verloren hatten. Sämtliche mythischen Stoffe und Themen widersetzen sich deshalb teleologischen Parametern der Kodifizierung und Kanonisierung, wie sie sie später etwa durch Hesiods erste uns überlieferte Ordnungsbemühung in der *Theogonie* erfahren sollten. Wenn ter Schiphorst in ihrem Musiktheater auf bereits vorhandene, historisch etablierte Werke wie Monteverdis *l'Orfeo* – und an anderer Stelle auch auf Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice*⁴¹ – verweist, thematisiert sie damit zugleich die Mythologiefixierung im Terrain der Musikmythologien und scheint mittels neuer Sprach- und Tonprozessverfremdungen dagegen anzuschreiben. Gerade die Sprachkonzeption in ihrem Werk, von dem aus sich letztlich das musikalische Geschehen ableitet, trägt deutlich das Misstrauen gegenüber geschlossener Formgebung und lehnt diese, explizit in vermeintlich hysterischem Sprachgestammel der Protagonistin mündend, ab. In diesem Sinne macht die Komponistin das zum Thema, was zum Ausgangsbestand des Mythos gehört und führt uns gleichsam zurück in archaischere Schichten, als die määnderenden, variativen und metamorphen Gebilde der mythischen Stoffe aus dem Ordnungsverfahren einer oralen Kultur hervorgegangen sind.⁴² Mit diesem Verfahren führt sie dem Mythos nicht zuletzt erneut das zu, was ihn im Grunde stets vitalisiert und bereichert hat, nämlich seine nicht auf Fixierung und Endgültigkeit ausgerichtete Substanz.

Das Musiktheater *Euridice* lässt sich als Werk wider des Vergessens dechiffrieren – oder, anders benannt, als ein Werk, das vom Heute aus Erinnerungskultur betreibt. Ter Schiphorsts Mythologie durchringt den mythischen Stoff nicht nur, indem die Komponistin mythische Verfahren wie Metamorphose und Variation mit einbindet und archaischere Schichten freisetzen möchte, sondern auch, indem sie seine soziale Funktion eines Gedächtnisses ausnutzt. Der Mythos ist aufgrund seines Alters und seiner rezeptiven Wanderung durch verschiedene Epochen, Länder, Gesellschaften, künstlerische Darstellungsweisen und reflexive Deutungen zu einem kulturellen Gedächtnis – der Kulturtheoretiker Jan Assmann spricht gar von einem »magmatischen Menschheitsgedächtnis«⁴³ – angewachsen. Er wird belebt von einer Vielfalt diverser Mythologien, die nicht zuletzt auch Auskunft geben können über die jeweilige Verfasstheit einer Gesellschaft. Die Komponistin geht bei ihrem Mythosverständnis jedoch noch einen Schritt weiter. Sie begreift die Jahrhunderte währenden Prozesse der Orpheus und Eurydike-Mythologien nicht nur als Abbild der Gesellschaft, sondern gar als Beweis für die realen Geschlechterverhältnisse bzw. das Auslösen der Frau aus der Geschichte wie der Kunstproduktion. Damit vollzieht sie eine real-soziologische Vereinnahmung der mythischen Geschichte, die an sich im Mythos nicht angelegt ist und für die Komponistin zu einem Spiel mit doppeltem Spiegel wird: Einerseits unternimmt sie eine aus dem mythischen Stoff gewonnene

⁴¹ Siehe dazu die weiterführende Analyse zu der Partie der 3 Gefährtinnen von ter Schiphorsts *Euridice*, in: Wertenson, *Mythos und Neue Musik*.

⁴² Vgl. u. a. Ernst Müller, »Mythos/mythisch/Mythologie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. a. 2010, Bd. 4, S. 309–345; Jens Brockmeier, »Ordnung und Imagination. Formen und Funktionen des mythischen Denkens in der Kunst«, in: *Musik und Mythos*, hrsg. von Hans Werner Henze, Frankfurt a. M. 1999 (*Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* 5), S. 178–234

⁴³ Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München 2007, S. 206

Realitätskonstruktion einer künstlerisch tätigen Frauenbiografie, zum anderen möchte sie ihrer mythischen Figur, Eurydike, eine über die Realität gewonnene mythische Kompetenz zurückerstatten. In Betracht dieser problematischen Gratwanderung erscheint ihre künstlerische Inszenierung in der Tat wie ein doppelter Korrekturversuch, sowohl des mythischen Stoffes wie auch der uns als real überlieferten Wissensgeschichte. Doch letztlich sind diese Konzeptionen künstlerische Produktion: Der Mythos, wie wir ihm in Form von Mythologien, und das heißt in unserem Verständnis in Form von Kunstwerken, Geschichten, Abhandlungen und Reflexionen aller Art begegnen, liegt uns stets schon als Variante vor. Deshalb kann weder ter Schiphorst künstlerisch eine Korrektur verursachen, noch kann bei ihrem Werk von einer Mythoskorrektur gesprochen werden: Es gibt keinen originären Mythos, den man verifizieren oder korrigieren könnte. Es muss, wie der Mythosforscher Hans Blumenberg grundlegend erörterte, Spekulation bleiben, was der Mythos ursprünglich oder in einer bestimmten Phase unserer Geschichte gewesen sein mag,

»vielmehr wird er als immer schon in Rezeption übergegangen verstanden. [...] Das Ursprüngliche bleibt Hypothese, deren einzige Verifikationsbasis die Rezeption ist.«⁴⁴

In diesem Sinne ist ter Schiphorsts »Arbeit am Mythos«⁴⁵ eine umfassende Spurensuche und Erinnerung. Der Mythos wird ihr in seiner Funktion als kulturelles Gedächtnis zum deutungsschweren Instrument, die uns überlieferte und definierte Wissensgeschichte kritisch zu hinterfragen und neu zu beurteilen. Und damit holt ter Schiphorst den Mythos nicht zuletzt auch aus seinem Rezeptionsstrang heraus, der ihn gleichgesetzt hat mit all dem, was nicht Logos ist, was der Vernunft widerspricht oder sogar all dem, was unwahr, falsch oder gar mystisch ist. Bei ihr wird er nicht zum Instrument einer Fiktion, sondern vielmehr zum Mittel potenziell aufklärenden Geschehens.

⁴⁴ Hans Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos«, in: *Terror und Spiel*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, S. 11–66, hier: S. 18, 28.

⁴⁵ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979.