

M

M

E

È

D

È

E

E

LUIGI CHERUBINI

A

MEDEA

MÉDÉE

OPÉRA IN DREI AKTEN

MUSIK VON Luigi Cherubini

TEXT VON François-Benoît Hoffman

URAUFFÜHRUNG 13. März 1797

PARIS, THÉÂTRE FEYDEAU

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 17. April 1800

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

(in der deutschen Übersetzung von Karl Alexander Herklots)

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 7. Oktober 2018

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

(in der französischen Originalfassung,

Einrichtung der Sprechdialoge von Andrea Breth und Sergio Morabito)

INHALT

BESETZUNG DER PREMIERE (7. Oktober 2018)	6
HANDLUNG	12
SYNOPSIS	18
 MEDEA, DIE MYTHISCHE GESTALT	
von Detlef Giese	24
LUIGI CHERUBINI UND SEINE »MÉDÉE«	
von Sergio Morabito	30
LUIGI CHERUBINI AND HIS »MÉDÉE«	
by Sergio Morabito	39
CHARAKTERISTIK LUIGI CHERUBINIS	
Dramatisch-musikalische Notiz	
von Carl Maria von Weber	48
SCHÖNHEIT DER MUSIKALISCHEN FORM, DÜSTER-LEIDENSCHAFTLICHER GEHALT	
von Richard Hohenemser	54
MEDEA, POETIN DER GRAUSAMKEIT	
von Günter Ned	63
LUIGI CHERUBINIS »MÉDÉE«/»MEDEA«	
AUF DER OPERNBÜHNE	
Vom französischen Original zu Maria Callas und wieder zurück	
von Detlef Giese	72
PRODUKTIONSFOTOS	79
ASPEKTE DER NEUPRODUKTION	
von Sergio Morabito	98

MEDEA

MÉDÉE

OPÉRA IN DREI AKTEN (1797)

MUSIK VON Luigi Cherubini

TEXT VON François-Benoît Hoffman

6 Fassung der gesprochenen Dialoge von Andrea Breth und Sergio Morabito

MUSIKALISCHE LEITUNG. Daniel Barenboim
INSZENIERUNG. Andrea Breth
BÜHNENBILD Martin Zehetgruber
KOSTÜME. Carla Teti
LICHT. Olaf Freese
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE. Sergio Morabito

MÉDÉE Sonya Yoncheva
JASON. Charles Castronovo
CRÉON Iain Paterson
DIRCÉ. Elsa Dreisig
NÉRIS. Marina Prudenskaya
1. BEGLEITERIN DER DIRCÉ. Sarah Aristidou*
2. BEGLEITERIN DER DIRCÉ Corinna Scheurle*
KINDER VON JASON UND MÉDÉE Malik Bah, Toyi Kramer

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

STAATSOVERNCHOR STAATSKAPELLE BERLIN

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln
Dauer ca. 2:45 h inklusive einer Pause nach dem 2. Akt
Aufführungsmaterial: Anton J. Benjamin GmbH, Berlin

Premiere 7. Oktober 2018

STAATSKAPELLE BERLIN

I. VIOLINEN Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoung Lee,
Yuki Manuela Janke, Juliane Winkler, Christian Trompler,
Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, Michael Engel,
Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch,
David Delgado, Andreas Jentzsch, Petra Schwieger, Tobias Sturm,
Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Diego Ponce Hase (Gast)

II. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer,
Lifan Zhu, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger,
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber,
Laura Perez Soria, Nora Hapca, Katharina Häger (Gast), Asaf Levy (Gast),
Camille Joubert (Gast)

BRATSCHEN Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger,
Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter,
Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter

VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp,
Nikolaus Hanjohr-Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire So Jung Henkel, Michael Nellessen, Ute Fiebig, Tonio Henkel,
Dorothee Gurski, Johanna Helm, Aleisha Verner, Elise Kleimberg (Gast)

KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,
Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler,
Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Paul Wheatley (Gast)

HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick

FLÖTEN Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka,
Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde, Leonid Grudin (Gast)

OBOEN Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy,
Charlotte Schleiss, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen,
Katharina Wichate (Gast)

KLARINETTEN Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube,
Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTTE Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller,
Frank Heintze, Robert Dräger

HÖRNER Ignacio García, Hans-Jürgen Krumstroh, Hanno Westphal,
Christian Wagner, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,
Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler
TROMPETEN Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,
Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos
POSAUNEN Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank,
Jürgen Oswald, Henrik Tißen
TUBA Gerald Kulinna, Thomas Keller
PAUKEN Torsten Schönfeld, Stephan Möller, Dominic Oelze
SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Matthias Petsch

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Si Hyun Lee, Carlos Graullera,
Eunjung Jang, Isolda Lidegran Correia
2. VIOLINEN Charlotte Chahuneau, Hector Burgan,
Philipp Alexander Schell, Hugo Moinet, Jos Jonker
BRATSCHEN Martha Windhagauer, Aleksander Jordanovski,
Julia Clancy
VIOLONCELLI Julian Bachmann, Teresa Beldi, Minji Kang
KONTRABÄSSE Chia-Chen Lin, Heidi Rahkonen
HARFE Isabelle Müller
FLÖTE Veronika Blachuta
OBOE Julia Obergfell
KLARINETTE Amelie Bertlwieser
FAGOTT Joanna Gancarz
HORN László Gál
TROMPETE Javier Sala Pla
POSAUNE André Melo
TUBA Ulrich Feichtner
SCHLAGZEUG Moisés Santos Bueno

STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN Rosana Barrena, Yang-Hee Choi, Anne Halzl,
Alena Karmanova, Jinyoung Kim, Christina Liske, Andrea Réti,
Courtney Ross, Birgit Siebart-Schulz, Stefani Szafranski
2. SOPRAN Michelle Cusson, Regina Emersleben-Motz, Lotta Hultmark,
Min Ji Kim, Haeyun Lee, Konstanze Löwe, Julia Mencke, Hanaa Oertel,
Sibylle Wendt, Bettina Wille
1. ALT Antje Bahr-Molitor, Ileana Booch-Gunescu, Miho Kinoshita,
Andrea Möller, Karin Rohde, Ilona Zimmermann
2. ALT Anna Charim
1. TENOR Hubertus Aßmann, Yury Bogdanov, Andreas Bornemann,
Motoki Kinoshita, Soongoo Lee, Jin Hak Mok, David Oliver, Dmitri Plotnikov,
Jaroslaw Rogaczewski, Andreas Werner
2. TENOR Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese,
Jens-Uwe Hübener, Christoph Lauer, Stefan Livland, Sönke Michaels,
Andreas Möller, Frank Szafranski
1. BASS Dominik Engel, Alejandro Greene, Georg Grützmacher,
Ireneus Grzona, Mike Keller, Renard Kemp, Jens-Eric Schulze,
Sergej Shafranovich, Thomas Vogel, Gerd Zimmermann
2. BASS Wolfgang Biebuyck, James Carr, Artur Grywatzik,
Bernhard Halzl, Thomas Neubauer, Andreas Neher, Eric Visser

KOMPARSERIE

DOUBLE DER DIRCÉ Denise Treffler
LEITUNG KOMPARSERIE Eveline Galler-Unganz

PRODUKTION

ASSISTENT DES DIRIGENTEN Victorien Vanoosten
MUSIKALISCHE ASSISTENZ Klaus Sallmann, Giuseppe Mentuccia,
Rupert Dussmann
LEITUNG DER BÜHNENMUSIK Klaus Sallmann
PERSÖNLICHE MITARBEITERIN DER REGISSEURIN
Eva Di Domenico
1. REGIEASSISTENT, ABENDSPIELLEITUNG Marcin Łakomicki
2. REGIEASSISTENT Markus Edelmann
CHORASSISTENZ Anna Milukova, Adrian Heger
BÜHNENBILDASSISTENZ Matthias Appelfelder, Stefanie Wagner
SOUFFLAGE, FRANZÖSISCHE SPRACHBETREUUNG
Anne-Lisa Nathan
INSPIZIENZ Felix Rühle, Magdalene Schnelle, Udo Metzner
BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ Bettina Hanke
DEUTSCHE ÜBERSETZUNG DES LIBRETTOS Sergio Morabito
ÜBERTITELNRICHTUNG libreTTitoli.com
DEUTSCHE ÜBERTITEL Anne Schmidt-Bundschuh
ENGLISCHE ÜBERTITEL Fiona Elizabeth Mizani
ÜBERTITELPRÄSENTATION Anne Schmidt-Bundschuh
STUNT-KOORDINATOR Martin Lederer (Stuntcrew Babelsberg)
DRAMATURGIEHOSPITANZ Lucrezia D. Guiot, Morghan Welt

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
BÜHNENMEISTER Torsten Hradecky, Markus Schmid
PRODUKTIONSLEITUNG Benjamin Meintrup
PRODUKTIONSASSISTENZ Robert Rott

LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese
BELEUCHTUNGSMEISTERIN Irene Selka
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Christin Haschke, Carsta Köhler
PROBENBETREUUNG KOSTÜM Caterina Visconti
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau
MASKENGESTALTUNG Ulrike Reichelt, Katharina Rathgeber

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN
GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl
PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel
PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann
PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM Rainer H. Gawenda
PROJEKTLEITERIN Margareta Anastasow

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

HANDLUNG

VORGESCHICHTE

12

Jason war mit den Argonauten – seinen nach der Argo, ihrem Schiff, benannten Kameraden – ausgezogen, um in Kolchis am Schwarzen Meer das Goldene Vlies zu erbeuten. Nur im (unwahrscheinlichsten) Falle von Jasons Erfolg hatte sein Stiefonkel Pelias sich bereit erklärt, den ihm rechtmäßig zustehenden Thron von Jolkos freizugeben. In Kolchis verliebten sich Jason und die Königstochter Médée ineinander. Mit Médées Hilfe gelang es Jason, das Vlies aus dem Besitz ihres Vaters zu entwenden. Die anschließende gemeinsame Flucht der beiden wäre gescheitert, hätte Médée ihren jüngeren Bruder nicht ermordet und seine Leiche zerstückt, um ihre Verfolger zu zwingen, die ins Meer verstreuten Leichenteile einzusammeln, und ihnen so entkommen zu können. Zurück in Griechenland erfährt Jason, dass Pelias seinen Vater mit der Lüge, die Argo wäre untergegangen, in den Tod getrieben hat. Um Pelias zu strafen, verführt Médée seine Töchter dazu, ihn zu töten und zu kochen, in der betrogenen Hoffnung, ihn dadurch magisch zu verjüngen. Verfolgt von Akastos, dem Sohn des Pelias, flieht das heimatlose Paar, das mittlerweile zwei Söhne hat, durch Griechenland. Auf der Flucht werden die Eltern getrennt: Der Vater erreicht mit den beiden Söhnen Korinth, wo sich ihm die Aussicht bietet, in das Königshaus einzuheiraten.

ERSTER AKT

Dircé, die Königstochter von Korinth, befürchtet, dass Jason, ihr künftiger Gatte, sie eines Tages genauso ver-

lassen könnte wie seine erste Ehefrau Médée. Dircés Frauen versuchen, die junge Braut aufzuheitern. Ihr Vater Créon versichert Jason, seine Söhne zu schützen und diese keineswegs an Akastos auszuliefern, der – nach dem Verschwinden Médées – den Mord an Pelias an ihnen rächen will. Jason lässt seine Argonauten aufmarschieren und präsentiert das von Créon ausbedungene Brautgeschenk: das Goldene Vlies. Dircé unterbricht die Zeremonie aus Angst vor dem Unrecht, das Médée angetan wird, und ihrer möglichen Rache. Um sie zu beruhigen, gelobt Jason ewige Treue. Während Créon den Segen der Götter auf das Paar herabbeschwört, erscheint eine Fremde: Es ist Médée. Ruhig und entschlossen erklärt sie, die ehebrecherische Heirat Jasons zu verhindern. Erst als Créon sie mit Schmähungen überhäuft und droht, sie an Akastos auszuliefern, warnt Médée davor, sie zu provozieren. Créon prophezeit ihr Höllenstrafen, zieht sich aber zunächst zurück.

Médée erinnert Jason daran, dass er seine Siege denselben Verbrechen und Opfern verdanke, für die sie nun geächtet werden soll. Vergebens beschwört sie ihn, die »Mutter seiner Söhne« nicht zu verstoßen. Als er jede Mitverantwortung für sie und ihre Taten abstreitet, fordert sie ihn auf, zu wählen zwischen ihrer Liebe oder ihrer Feindschaft. Der Streit eskaliert. Beide steigern sich in wechselseitige Morddrohungen hinein. In kurzen Atempausen ergreift sie die Erinnerung an all das Blut, das um des Goldenen Vlieses willen verschüttet wurde – und noch werden wird, wie nur Médée es ahnt.

ZWEITER AKT

Médée ist außer sich: Ihr wurde der Kontakt zu ihren Söhnen verboten. Créon erscheint mit seinen Soldaten: Der Fürbitte Jasons entsprechend biete er ihr die Flucht und ihren Kindern seinen Schutz an. Médée fleht demütig um Duldung in Korinth, wird aber abgewiesen. Als sie Zeus zum

13

Zeugen des Unrechts anruft, das ihr geschieht, mahnt Médées Vertraute Nérís zur Vorsicht. Médée erklärt nun, den Befehl des Königs zu akzeptieren. Nur noch einen einzigen Tag erbäte sie Aufschub. Das Misstrauen Créons zerstreut sie mit dem Hinweis auf ihre völlige Hilf- und Rechtlosigkeit. Nach Créons Abgang schwört Nérís ihrer Herrin Treue bis in den Tod, während Médée in finsternes Brüten versinkt. Dabei verfällt sie auf den sie selbst erschreckenden Gedanken, den Verrat Jasons nicht nur an seiner Braut, sondern auch an seinen Söhnen zu strafen.

Jason erscheint, um ihr in seiner Großmut – wie er es nennt – Unterstützung im Exil zuzusagen. Médée erklärt, ihr Widerstand sei gebrochen. Ihre Bitte, die Kinder mögen sie ins Exil begleiten, lehnt Jason aus seiner großen Liebe zu den beiden ab. Médées Klage tröstet Jason, indem er ihr bewilligt, bis zu ihrer Abreise mit den Kindern Kontakt haben zu dürfen. Médée ist insgeheim entschlossen, ihn für ihre »falschen Tränen« teuer bezahlen zu lassen.

Jason eilt zu einer Zeremonie, die den Segen der Götter für seine Ehe mit Dircé erflehen soll. Médée beauftragt Nérís, ihre beiden Söhne zu Dircé zu begleiten. Diese sollen ihr Médées ehemaliges Brautkleid und ihre Brautkrone als Geschenke überreichen – vergiftete Gaben, die der neuen Braut den Tod bringen sollen. Die Hochzeitsprozession betritt den Tempel. Die festlichen Gesänge werden von Médée bitter und zynisch kommentiert. Sie ruft ebenfalls den Hochzeitsgott Hymen an, aber als Rächer ihrer verratenen Ehe.

DRITTER AKT

Nérís hat sich mit den Kindern und den todbringenden Geschenken auf den Weg zu Dircé gemacht. Ein Gewitter entlädt sich. Médée hat sich mit einem Dolch bewaffnet und ermahnt sich zur Härte. Doch als ihre Kinder

zurückkehren, vermag sie es nicht, ihre Mordabsicht auszuführen: Der Dolch entfällt ihren Händen. Der Zorn auf Jason und die Liebe zu den Kindern zerreißen sie. Sie befiehlt Nérís, ihre Kinder vor ihr in Sicherheit zu bringen. Kaum hat sich Nérís mit ihnen zurückgezogen, bereut Médée ihren Verzicht auf diese äußerste Bestrafung Jasons schon wieder. Da dringen Entsetzensschreie und Jasons Klage über den qualvollen Tod Dircés, die Créon mit in den Tod gerissen hat, an ihr Ohr. Médée hebt den ihr entglittenen Dolch wieder auf und folgt Nérís und ihren Kindern. Jason und das Volk wollen Médée strafen. Diese verkündet Jason den Mord an den Kindern und stürzt sich mit den Worten, in der Hölle werde sie ihn erwarten, in die Flammen, die Créons Palast in Brand gesetzt haben.

THE WOMAN IS
 PERFECTED. HER DEAD
 BODY WEARS THE SMILE
 OF ACCOMPLISHMENT,
 THE ILLUSION OF A GREEK
 NECESSITY FLOWS IN THE
 SCROLLS OF HER TOGA,
 HER BARE FEET SEEM
 TO BE SAYING:
 WE HAVE COME SO FAR,
 IT IS OVER.
 EACH DEAD CHILD
 COILED, A WHITE SERPENT,
 ONE AT EACH LITTLE
 PITCHER OF MILK,
 NOW EMPTY.
 SHE HAS FOLDED
 THEM BACK INTO HER
 BODY AS PETALS
 OF A ROSE CLOSE
 WHEN THE GARDEN
 STIFFENS AND
 ODORS BLEED

FROM THE SWEET,
 DEEP THROATS OF
 THE NIGHT FLOWER.
 THE MOON HAS NOTHING
 TO BE SAD ABOUT,
 STARING FROM HER
 HOOD OF BONE.
 SHE IS USED TO THIS
 SORT OF THING.
 HER BLACKS CRACKLE
 AND DRAG.

SYNOPSIS

PRIOR STORY

18

Jason set off with the Argonauts (a group of comrades named after his ship) to purloin the Golden Fleece in Colchis on the Black Sea. His step-uncle Pelias promised to vacate the throne of Iolcos – which was rightfully Jason’s – in his favor only in the (unlikely) chance of Jason’s success. Once in Colchis, Jason and the king’s daughter Médée fell in love with one another. With Médée’s help, Jason was able to pilfer the fleece from her father’s possessions. Their joint flight would have failed if Médée had not killed her younger brother and dismembered the corpse, forcing their pursuers to collect the body parts, thus allowing them to flee to safety. Once back in Greece, Jason learned that Pelias has driven his father to his death by telling him the lie that the Argo had sunk. To punish Pelias, Médée then tricked his daughter into killing and boiling him, claiming that it would rejuvenate him. Pursued by Acastus, the son of Pelias, the homeless couple fled across Greece, now with two children in tow. During their flight, the parents were separated: the father reached Corinth with his two sons, where he was offered the possibility of marrying into the royal house.

ACT ONE

Dircé, the daughter of the King of Corinth, fears that Jason might leave her one day, just as he abandoned his first wife Médée. Dircé’s attendants try to cheer up the young bride. Her father Créon insures Jason that he will protect his sons and by no means to surrender them to Acastus who –

after Médée’s disappearance-wants to avenge Pelias’s death against them. Jason has his Argonauts march and presents the bridal gift to Créon: the Golden Fleece. Dircé interrupts the ceremony, afraid of the injustice that was done to Médée and her possible revenge. To calm her, Jason promises eternal fidelity. While Créon beseeches the gods to bless the couple, a stranger appears: it is Médée. Calmly and decisively, she declares that she will prevent Jason’s adulterous marriage. But it is only when Créon curses her and threatens to hand him over to Acastus that Médée warns against provoking her. She promises Créon hellish penalties, but first withdraws.

19

Médée reminds Jason that he owes his victories to the same crimes and sacrifices that she is now ostracized for. She pleads with him not to reject “the mother of his sons,” but to no avail. When he refuses all responsibility for her and her deeds, she calls on him to choose between her love or her animosity. The argument escalates: both threaten to kill one another. In brief moments to take a breath, she is gripped by the memory of all the blood that was spilt over the Golden Fleece – and still will be, as only Médée suspects.

ACT TWO

Médée is furious: she has been forbidden all contact with her sons. Créon appears with his soldiers: in response to Jason’s request, he offers her the chance to flee unharmed and promises to protect her children. Médée humbly begs to be tolerated in Corinth, but is rejected. When she calls on Zeus to witness the injustice being done to her, Médée’s confidant Nérís warns her to be cautious. Médée now declares that she will accept the King’s decree. She only asks one day of delay. She allays Créon’s mistrust by insisting on her utter helplessness. After Créon’s departure, Nérís swears to be faithful to her Médée to the point of death, while Médée is

lost in dark brooding. She now comes up with the plan that horrifies even her: to take revenge Jason's betrayal not only by killing his wife, but his sons as well.

Jason appears to offer in his "generosity" – as he calls it – support in exile. Médée declares that her resistance is now broken. Jason rejects her request that the children accompany her into exile because of his great love of both. Jason responds to Médée's lament by allowing her to have contact with her children once more before her departure. Médée has in secret decided to have him pay for her "false tears."

Jason rushes off to a ceremony in which he is to beseech the gods to favor his wedding for Dircé. Médée commands Nérís to accompany her two sons to Dircé. They are to offer Médée's former bridal dress and her bridal crown as gifts, poisoned gifts that are to kill the new bride. The wedding procession arrives at the temple. The festive songs are commented upon bitterly and cynically by Médée. She also calls to the god of marriage Hymen, but now to take vengeance for her betrayed marriage.

ACT THREE

Nérís has set off with the children and the deadly gifts. A storm erupts. Médée has armed herself with a dagger and admonishes herself to be relentless. But when her children return, she is unable to carry out her intended murder. The dagger falls from her hands. Her rage against Jason and the love of her children are tearing her apart. She orders Nérís to bring her children to safety from her. But just as Nérís departs with them, Médée regrets her failure to carry out this ultimate punishment of Jason. Then cries of horror and Jason's mourning of the torturous death of Dircé, which has also killed Créon as well, come to her ear.

Médée picks up the dagger and follows Nérís and her children. Jason and the people want to punish Médée. Médée tells Jason that her children have been murdered and, declaring that she will wait for him in hell, leaps into the flames now raging in Créon's palace.

DIE FRAU IST VOLLENDET.
 IHR Toter KÖRPER
 TRÄGT DAS LÄCHELN DES
 ERREICHTEN.
 DER ANSCHEIN EINER
 GRIECHISCHEN
 NOTWENDIGKEIT
 FLIESST IN DEN
 SCHNÖRKELN IHRER TOGA,
 IHRE BLOSSEN
 FÜSSE SCHEINEN ZU SAGEN:
 WIR KAMEN BIS
 HIERHER, ES IST VORBEI.
 JEDES TOTE KIND
 EINGEROLLT, EINE
 WEISSE SCHLANGE,
 EINES UM JEDEN KLEINEN
 MILCHKRUG, NUN LEER.
 SIE HAT SIE GEFALTET
 ZURÜCK IN IHREN KÖRPER,
 WIE BLÄTTER EINER
 ROSE SICH SCHLIESSEN,
 WENN DER GARTEN

ERSTARRT UND
 DÜFT BLUTEN
 AUS DEN SÜSSEN TIEFEN
 SCHLÜNDEN DER
 NACHTBLUME.
 DER MOND STARRT AUS
 SEINER KNOCHENKAPUZE.
 ER HAT KEINEN GRUND
 ZUR TRAUER.
 ER IST DERGLEICHEN
 GEWOHNT.
 SEINE SCHWARZEN
 HÜLLEN KNISTERN UND
 SCHLURFEN.

MEDEA, DIE MYTHISCHE GESTALT

TEXT VON Detlef Giese

Die griechische Mythologie ist erstaunlich reich an eindrücklichen, faszinierenden Gestalten, an Göttern und Helden, männlich wie weiblich, die unweigerlich im Gedächtnis haften bleiben. Zweifellos gehört zu ihnen auch Medea, die von den antiken Epikern und Dramatikern an immer wieder zur künstlerischen Darstellung herausgefordert hat. Mehr als 300 Mal haben sich Literaten, Theaterkünstler, Maler und Komponisten den »Mythos Medea« in eigene Werke überführt, häufig sehr individuell und wirkungsmächtig. Der Dichter Euripides – der jüngste und hinsichtlich seines Schaffens am besten dokumentierte der berühmten attischen Trias, zu der noch Aischylos und Sophokles als Protagonisten gehören – hat mit seiner im Jahre 431 v. Chr. aufgeführten »Medea« zwar keinen Erfolg bei den Zeitgenossen erringen können, wohl aber der Nachwelt das zentrale Vorbild gegeben – eine ganze Anzahl von Neugestaltungen beziehen sich auf seine Tragödie, die prägend für die Theatergeschichte war und bis heute nichts von ihrer Sprachkraft, Tiefe und Bedeutung eingebüßt hat. Und die kunstvollen Worte des Dichters fußten wiederum auf dem Mythos, jener uralten Erzählungen, die über viele Generationen mündlich in mancherlei Varianten tradiert worden sind, bevor sie schriftlich fixiert wurden.

Schon bei den ersten griechischen »Schriftstellern«, deren Werke auf die Nachwelt gekommen sind, ist die Figur der Medea präsent, bei Homer und Hesiod. Im Umkreis des vielerzählten Argonautenmythos um Iason und seine Gefährten, die ausziehen, um das Goldene Vlies zu erbeuten, taucht Medea auf, als eine durchaus vielschichtige Gestalt. Nicht als dämonische Kindesmörderin, auf die sie in späteren Darstellungen häufig reduziert worden ist, erscheint sie zunächst dem Leser dieser Geschichten, sondern als geschickte Magierin, die ihre Kunst souverän anwendet und beherrscht. Ohne sie wären Iason und die Argofahrer weder in den Besitz des Goldenen Vlieses gekommen noch hätten sie ihre Heimat je wieder erreicht.

Wiestets bei jenen Mythen sind nicht nur Heroen und Heroinnen sowie ihre Gegenspieler am Werk, sondern auch Göttinnen und Götter. Hera, die Gattin des Zeus, ist es in diesem Fall. Sie zürnte Pelias, dem König von Iolkos, dem ein Orakel geweissagt hatte, er möge sich vor einem »Einschuhigen« hüten. Dieser war kein Anderer als Iason, der Sohn von Pelias' jüngerem Bruder Aison, der die Herrschaft des Königs zu bedrohen schien. Um Iason aus dem Weg zu schaffen, wurde ihm eine Aufgabe zugeeignet, die eigentlich nicht zu bewältigen war: Vom östlichen Ende der Welt, aus dem Wunderland Aia mit der Stadt Kolchis, verlangte es Pelias nach dem sagenhaften goldglänzenden Widderfell, das einstmals der Götterbote Hermes an Pelias' Vorfahren gegeben hatte, sich nun aber fernab in der Fremde befand. Hera jedoch war die eigentliche Urheberin dieses Planes, mit dem sie ihre eigenen Ziele verfolgte – die Fahrt Iasons und der Argo diene demnach nur dazu, die mit Zauberkraften begabte Medea aus Kolchis in das Land der Griechen zu holen, damit sie dort Pelias töte, der ihr, der strengen Hera, gegenüber so untreu und undankbar war.

Das Geschehen in Kolchis, nach gefahrvoller, aber glücklich bestandener Reise, ist bekannt: Medea, die Tochter

des Königs Aietes (der wiederum ein Sohn des Sonnengottes Helios war), fühlt sich unwiderstehlich zu Iason hingezogen – die Liebe zu ihm hatte Aphrodite auf Veranlassung Heras entfacht – und bietet ihm unschätzbare Hilfe, um das Goldene Vlies zu gewinnen. Sowohl die Zähmung feuerschnaubender Stiere und das Pflügen mit ebendiesen als auch das Aussäen von Zähnen und der siegreiche Streit gegen daraus erwachsene Kämpfer gelingt nur mit ihrer Unterstützung, durch den Einsatz magischer Fähigkeiten. Schließlich vermochte Iason auch den Drachen zu bezwingen, den Wächter des Goldenen Vlieses – auch hier waren Zaubermittel Medeas präsent.

Die Ehe mit Iason war ihr Ziel, damit sich ihre Liebe zu dem Helden erfülle. In der Tat sollte die Verbindung geschlossen werden, aus der zwei Söhne hervorgingen – jene, die später in Korinth ihr selbst zum Opfer fallen sollten. Zuvor jedoch musste das Paar gemeinsam mit den Gefährten der Argo aus Kolchis fliehen, mit dem Goldenen Vlies an Bord, verfolgt von König Aietes und seinen Kriegen. Um diese aufzuhalten, zerstückelte Medea ihren jugendlichen Bruder Apsyrtos und warf die Leichenteile ins Meer, damit sie von den Verfolgern aufgelesen werden und diese dadurch wichtige Zeit verlieren. Eine grausame List, mit der die Argonauten unbedrängt, wenngleich nicht ohne Zwischenfälle, nach Iolkos gelangten.

In Iasons Heimat setzt sich das Zerstörungswerk fort: Heras Rache an Pelias, mit Medea als ihrem willfähigen Werkzeug. Nachdem sie ihre Zauberkunst ein weiteres Mal unter Beweis gestellt hatte, als sie Iasons Vater Aison durch eine besondere Prozedur verjüngte, überredete sie Pelias' Töchter, selbiges mit deren Vater zu tun. Die Peliaden schneiden sodann, auf Medeas Geheiß, den greisen Pelias in Stücke, kochen ihn neu auf, damit er als junger Mann dem Wasserbad wieder entsteige. Medea jedoch verweigert den Zauber, Pelias kommt nicht mehr ins Leben zurück. Diese Tat veranlasst Akastos, den Sohn und neuen Herrscher von

Iolkos, Medea und Iason aus der Stadt zu verbannen – sie wenden sich nach Korinth, dem Schauplatz von Euripides' Tragödie wie von Cherubinis Oper.

In Korinth nun spielt sich jenes Geschehen ab, das für gewöhnlich mit Medea verbunden wird und das dieser wesentlich vielschichtigen und tragischen Gestalt ihre eigentümliche Physiognomie gab. Iason, von dem sich Hera inzwischen abgewandt hatte, entschließt sich, begleitet vom Zuspruch des korinthischen Königs Kreon, dessen Tochter Glauke (auch Kreusa oder Dirke genannt) zu ehelichen. Von Medea, der er so viel verdankt, seine Familie und seinen Ruhm, trennt er sich, ohne indes von seinen Söhnen lassen zu wollen. Von Iason verstoßen und von Kreon verbannt, wird Medea zum grausamen Racheengel: Sie mordet ihre Kinder und entflieht mit einem Zaubewagen ihres Großvaters Helios aus Korinth. Medea stiftet also die Tragödie, indem sie Anderen den Tod bringt (bzw. ihn prophezeit) und sie ins Elend stürzt, fällt dem Verderben selbst aber nicht zum Opfer, da sie – folgt man dem alten Mythos – Unsterblichkeit besitzt.

Die Geschichte Medeas ist nach den Ereignissen in Korinth keineswegs zu Ende. Wir finden sie zunächst in Athen, als Gattin des Königs Aigeus, dem sie einen Sohn, Medos, schenkt. Dessen Halbbruder Theseus jedoch, der Erstgeborene von Aigeus, wird zum Rivalen, den Medea mittels schwieriger, fast unlösbarer Aufgaben sowie durch einen Becher vergifteten Weins zu beseitigen sucht. Als dies misslingt, wird sie auch aus Athen verbannt, wo fortan Theseus herrschen wird. Bevor sich Medeas mythologische Spur verliert, begegnet sie uns noch einmal in Kolchis, wo ihr Sohn Medos schließlich König wird. Möglich wurde dies nur durch eine Gewalttat, durch den Mord an Perses, den Bruder von König Aietes, Medeas Vater – auch hier, ein weiteres Mal, hatte Medea offenbar ihre Hand im Spiel. In der Tat ist sie eine Gestalt, die man so leicht nicht vergisst.

LITERATUR

Euripides: *Medea*, übersetzt und hrsg. von Paul Dräger, Stuttgart 2011.

Michael Grant/John Hazel: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 1980.

Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*, Bd II: *Die Heroen-Geschichten*, München 1960.

Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Stuttgart 2001.

»DER KOMPONIST BLEIBT
STETS DEM HAUPT-
CHARAKTER GETREU,
ARBEITET FÜR DEN
HÖCHSTEN EFFEKT DURCH
VORSTELLUNG VON RACHE,
WUTH UND VERZWEIF-
LUNG. ER HAT DAS
VERDIENST DER EINHEIT
IM GANZEN, UND DER
MANNIGFALTIGKEIT IM
EINZELNEN. ES LÄSST SICH
KEINE GRÖßERE
REICHHALTIGKEIT DES
AKKOMPAGNEMENTS, UND
KEIN GETREUERER
AUSDRUCK DER
LEIDENSCHAFT DENKEN,
ALS DURCHAUS IN DIESER
OPER HERRSCHT.«

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1800, S. 507f.

LUIGI CHERUBINI UND SEINE »MÉDÉE«

TEXT VON Sergio Morabito

Cherubini wird am 14. September 1760 in Florenz geboren. Sein Vater ist Maestro al Cembalo am Florentiner Teatro della Pergola, Luigi das zehnte Kind, das aus dessen Ehe mit Verdiana Bozi hervorgeht. Ersten Musikunterricht erhält er im Alter von sechs Jahren vom Vater, Kompositionsunterricht ab neun Jahren bei verschiedenen Lehrern. Aus seiner Frühzeit sind liturgische Kompositionen erhalten, erste Bühnenkompositionen (zwei Intermezzi) sind verloren. Seine Begabung erregt die Aufmerksamkeit des Großherzogs der Toskana, des späteren Kaisers Leopold II., der dem Siebzehnjährigen durch ein Stipendium Studium und Assistententätigkeit beim berühmten Giuseppe Sarti (1729-1802) in Bologna ermöglicht. Ihm verdankt Cherubini seine gründliche Ausbildung im Kontrapunkt ebenso wie die Erlernung des Theaterhandwerks: Sarti vertraut ihm die Komposition der Arien der Nebenfiguren in seinen Opern an. Er folgt seinem Lehrer nach Mailand, als dieser dort Domkapellmeister wird. Seine erste eigene Oper bringt Cherubini 1779 in der norditalienischen Provinz zur Aufführung. Seine Lehrzeit endet mit Komposition seiner nächsten Oper »Armida abbandonata« am Teatro della Pergola, deren Uraufführung sein Vater am Cembalo begleitet. In den folgenden Spielzeiten etabliert sich Che-

rubini mit fünf Seria- und einer Buffa-Oper in Ober- und Mittelitalien als gefragter Opernkomponist. Schon damals verschafft ihm sein anspruchsvoller Kunstwille den Respekt der Zeitgenossen. 1784, im selben Jahr, in dem sein ehemaliger Lehrer Sarti dem Ruf Katharinas II. nach Petersburg folgt, verlässt Cherubini Italien. Am Londoner King's Theatre realisiert er eine Buffa und eine Seria, in Paris führt ihn der Geigenvirtuose Giovanni Battista Viotti ins französische Musikleben ein. 1787 kehrt er zum letzten Mal in sein Vaterland zurück, um in Turin eine »Ifigenia in Aulide« herauszubringen. Er integriert in diese Seria sehr überzeugend französische Stilelemente, was dazu beiträgt, dass mancher Beobachter ihn schon als würdigen Nachfolger des im selben Jahr verstorbenen Gluck empfiehlt. Mit entsprechender Spannung wird sein Pariser Operndebüt erwartet, doch die 1788 uraufgeführte Tragédie lyrique »Démophon« erfüllt die hochgesteckten Erwartungen nur zum Teil, man bemängelt die noch unvollkommene Beherrschung der französischen Diktion. Aber der dramatische Atem und die reiche Orchestrierung der Partitur beeindrucken. Cherubini hat zu dieser Zeit eine feste Anstellung gefunden: Unter Schirmherrschaft des Bruders des Königs hat im Tuilerienpalast das neue, durch Privilegien begünstigte Théâtre de Monsieur eröffnet, unter dem Direktorat Viottis, der Cherubini als Studienleiter engagiert, mit der Verpflichtung, alle nötigen Einlagen zu komponieren. Neben italienischen Opern und Balletten wird auch die Opéra comique gepflegt, also die französische Dialogoper, von der in der nächsten Dekade entscheidende Impulse für das europäische Musiktheater ausgehen werden. Als die Königsfamilie im Stadtschloss festgesetzt wird, muss das Théâtre de Monsieur sein Haus räumen, dabei benennt es sich um in Théâtre Feydeau. Ein Großteil seiner Leitung und seiner ausländischen Künstler zieht es 1791 vor, das Land zu verlassen, die französische Truppe führt das Theater aber als

Genossenschaft weiter. Dieses Jahr bringt Cherubini, der geblieben ist, mit der ›heroischen Komödie‹ »Lodoïska« den Durchbruch. In einem Almanach heißt es, »niemals hätten französische Ohren eine ausdrucksvollere und charakteristischere Musik gehört«. Die durchgängige Dramatisierung des musikalischen Elements im Allgemeinen sowie die gesteigerte und minutiös durchartikulierte Anteilnahme des Orchesters im Besonderen setzen neue Maßstäbe. Das Geschehen ist das einer typischen Rettungsoper: Der polnische Graf Floreski muss seine Geliebte Lodoïska aus der Gewalt ihres Entführers Dourlinski befreien, was mit Beistand des pffiffigen Dieners Varbel und einer Tatarenhorde auch gelingt. Seine nächste Oper »Koukourgy« bleibt aufgrund der Revolutionswirren unvollendet (Cherubini wird einen Teil ihrer Musik in seiner letzten Oper wiederverwenden). 1794 ehelicht Cherubini die aus einer Musikerfamilie stammende Cécile Tourette; dem Paar werden ein Sohn und zwei Töchter geboren werden. Im selben Jahr bringt Cherubini mit »Éliza oder Die Reise zu den Gletschern des St. Bernhard« ein Stück monumentaler Landschaftsmalerei auf die Bühne. Bei allem Interesse, dass der Komponist den Nöten des durch väterlichen Machtspruch und Verleumdung bedrängten Liebespaares widmet, steht doch der Große St. Bernhard Pass und sein von Mönchen betriebenes Hospiz im Mittelpunkt einer erstmals musikalisch nicht als idyllisch, sondern als erhaben geschilderten Natur.

1795 wird Cherubini als einer von fünf Direktoren an das staatliche Konservatorium berufen. Die Leitung dieser Institution wird Cherubini bis kurz vor seinem Tode innehaben. 1797 kommt am Feydeau Cherubinis bis heute berühmteste Oper, »Médée«, heraus. Auch wenn sie kein kommerzieller Erfolg ist, begründet diese antikisierende Tragödie Cherubinis Weltruhm, im Verein mit der im Jahr 1800 folgenden Opéra comique »Die zwei Tage oder Der Wasserträger«. Deren Libretto, das Goethe als idealen

Operntext bezeichnet, stammt von Jean-Nicolas Bouilly, der uns heute vor allem als Erfinder des Fidelio-Stoffes ein Begriff ist. Auch die Handlung des »Wasserträgers« soll ein persönliches Erlebnis während der Terreur inspiriert haben, das – ebenfalls ähnlich wie in »Fidelio« – in durchsichtiger historisierender Einkleidung präsentiert wird: Ein Savoyarde rettet einem politisch verfolgten Adligen das Leben, indem er ihn in einem Wasserfass durchs Stadttor schmuggelt. In ganz anderen Genres versucht sich der Komponist 1803 mit der Ballett-Oper »Anacréon oder Der flüchtige Amor« – trotz inspirierter musikalischer Fülle ein szenischer Misserfolg – und dem Ballett »Achille in Skyros« (1804). 1805 reist Cherubini nach Wien, wo ihn seine Opern bereits berühmt gemacht haben; es kommt zu von wechselseitiger Wertschätzung geprägten Begegnungen mit Haydn und Beethoven sowie zur Uraufführung der »Faniska«, einer Neuauflage des ›polnischen‹ »Lodoïska«-Narrativs, deren überwältigender Uraufführungserfolg freilich nicht von Dauer ist.

Mit der Hinwendung Cherubinis zur Kirchenmusik beginnt 1808 der zweite große Abschnitt seines Künstlerlebens. Nachlassende Opernerfolge, seine persönliche Distanz zu Napoleon aber auch die Neigung zu »gelehrter«, von den Zeitgenossen mehr und mehr als konservativ-akademisch eingeschätzter Durcharbeitung seiner Partituren mögen ihn begünstigt haben. Höhepunkte dieser zweiten Schaffensphase sind die Requiem-Kompositionen in c-Moll für gemischten Chor (1816, für Ludwig XVI.) und in d-Moll für Männerchor (1836, für sein eigenes Begräbnis) sowie die Krönungsmessen in G-Dur für Ludwig XVIII. (1819) und in A-Dur für Karl X. (1825). Zur Oper kehrt Cherubini nur noch 1813 mit »Die Abencerragen oder Das Banner von Granada« sowie 1833 mit »Ali-Baba oder Die vierzig Räuber« zurück. Beide Werke können sich im Kontext der damals neu entstehenden Großen Oper nicht mehr durchsetzen. Cherubini stirbt am 15. März 1842 in Paris.

Die Oper stellt einen Sonderfall dar, auch innerhalb von Cherubinis eigenem Schaffen. Im Gesamtgefüge einer Oper waren Ausnahmestände bisher stets als solche, d. h. episodisch behandelt worden: Man denke an Ausbrüche weiblicher Rache oder Raserei in Werken Mozarts, wie Elettras Verzweiflung im »Idomeneo« oder in der zweiten Arie der Königin der Nacht. Ein solcher Ausnahmestand ergreift nun nahezu die gesamte Partitur: Die hochzeitliche Harmonie zu Beginn (Nr. 1–4) ist bereits eine erzwungene, woran chromatische Eintrübungen und das Widerstreben der Braut keinen Zweifel lassen. Die Fixierung auf einen einzigen Charakter ist beispiellos: Nach ihrem Auftritt im Verlauf des ersten Bildes verlässt Médée die Bühne nur noch ein einziges Mal, für den im Tempel stattfindenden Mord an den Kindern. Auch wenn Médée sich an ihrem Widersacher Créon (im Ensemble mit Chor Nr. 9) und an ihrem treulosen Gatten Jason (in den großangelegten Duetten Nr. 7 und 11) abarbeitet, vermag sie ihre Isolation nicht zu durchbrechen. Das Mitgefühl, das ihre Vertraute Nérís in ihrer zentralen g-Moll-Arie (Nr. 10, mit konzertierendem Solofagott) zum Ausdruck bringt, erreicht die Protagonistin nicht. Im Gegenteil: Während dieses vermeintlich lyrischen Ruhepunktes blitzt in der Gedemütigten erstmals der Gedanke des Kindermords auf.

Cherubinis Psychogramm knüpft stilistisch einerseits an die Ombra-Szenen der italienischen Seria an, in denen ein orchesterbegleitete Rezitativ die Halluzinationen der von Geistern bedrängten Protagonistin evoziert, das zu einer Rondo-Arie mit der Steigerungsanlage langsam-schnell führt. Médées Arie Nr. 14 aktualisiert diesen Topos, einschließlich seiner obligatorischen Es-Dur-Tonart. Andererseits grenzt Cherubini seine Protagonistin vom Typus der hexen- oder furienhaften Frau, den die italieni-

sche Oper ausgebildet hatte, sehr deutlich ab. Diese Differenzierung ist bereits in der Textvorlage des Dramatikers und Journalisten François-Benoît Hoffman (1760–1828) angelegt, der im Musiktheater auch mit Étienne-Nicolas Méhul sehr erfolgreich kooperierte. Hoffman schreibt die Humanisierung fort, die die Medea-Gestalt durch Euripides erfahren hatte, bevor sie von Seneca ins Titanisch-Monströse verzerrt wurde. Die von letzterem in die Stofftradition eingeführte Szene der Vergiftung der fatalen Hochzeitsgeschenke durch Medea bleibt bezeichnenderweise ausgespart. Stattdessen lässt der Komponist Medeas gefährdete Identität als liebende Frau und Mutter in Augenblicken einer fast Mozartschen Serenität aufleuchten.

Einen konstanten Bezug unterhält die Partitur zu Christoph Willibald Gluck, dessen *Tragédies lyriques* für die Behandlung des antik-tragischen Stoffes das deutliche Vorbild sind, und dessen Idiom in den Solonummern, Chorsätzen und Instrumentalstücken immer wieder hindurch klingt. An den Erfolgskomponisten der Neu-Neapolitanische Schule, zu denen sein Lehrer Sarti zählte, orientiert sich Cherubini kaum.

Hingegen knüpfen seine polyphonen und kontrapunktischen Streichertexturen sowie chromatische Kühnheiten an ältere Errungenschaften Niccolò Jommellis an. Der Abstand zur italienischen Tradition ist nicht zuletzt dadurch bedingt, dass Cherubini nicht für italienische Stimmen schreibt. Die Vedette der Truppe des Feydeau, Julie-Angelique Legrand genannt Mme. Scio (1768–1807) war eine prominente Vertreterin der französischen deklamatorischen Schule, eher singende Schauspielerin denn Primadonna. Virtuose Koloratur, in der italienischen Oper bevorzugtes Ausdrucksmedium für psychologische Exaltationen, spielt nur noch in der Dircé-Arie (als Dialog mit der Soloflöte, im Rahmen von Nr. 1) eine untergeordnete Rolle.

Cherubini entwickelt darüber hinaus die musikalische Tableau-Dramaturgie der französischen Oper: durch die Integration von Chor, Solo- und Ensemblesang sowie Auftrittsmarsch in der Eröffnungssequenz des 1. Aktes (Nr. 1–4); im Finale des 2. Aktes (Nr. 12) durch die Prozession des Brautzeuges und die anschließend akustisch vergegenwärtigte Hochzeits-Zeremonie im Inneren des Tempels, bei der die Stimmen und die Harmoniemusik (der Bläserchor) eine pentatonisch archaisierende Hymne mit anschließendem Geschwindmarsch intonieren, von denen sich die gesprochenen Invektiven Médées, vom Grabenorchester melodramatisch interpunktiert, als Vordergrund abheben; und durch das Wiederaufgreifen dieser Fernwirkung im Finale des 3. Aktes (Nr. 15) für das Lamento und das Aufbegehren Jasons und des Chores um der Gemordeten Dircé und Créon willen.

Zum französischen Erbteil zählen die Orchester-musiken, die im Geiste der Wiener Klassik alles rein dekorative Wesen abgelegt haben. So hat Cherubini nach der von sinfonischem Atem durchwehten f-Moll-Ouvertüre auch die anderen beiden Akte mit gewichtigen instrumentalen Einleitungen versehen: die atemlos pulsierende c-Moll-Introduction (Nr. 8) und die monumentale d-Moll-Gewittermusik (Nr. 13).

Cherubini verwandelt das Orchester in einen Seismographen des zwischenmenschlichen und innerpsychischen Geschehens. Dabei arbeitet er mit Vorliebe mit obsessiv wiederkehrenden kurzen und kürzesten Streicher-Motiven auf harmonisch instabilem Untergrund über lauernd- oder drohend-bewegten Basslinien. Diese Pattern werden im Verlauf der dramatischen Auseinandersetzung komplexen Abspaltungs- und Durchführungstechniken unterworfen. Ausdrucksträger ist nicht mehr der geschlossene Melodiebogen einer Kantilene, sondern der durch die Orchesterarbeit klangfarblich und harmonisch verdichtete melodische Augenblick.

Ein Charakteristikum dieser Oper ist ein zuweilen zeremoniell ausladendes Pathos, nicht nur in den umfangreichen Dialogpassagen im klassischen »heroischen« Versmaß des Alexandriners sondern auch in der musikalischen Struktur, die die entfesselte dramatische Gestik der Musik gelegentlich in der Fläche einzufrieren droht. Diese distanzierende Wirkung mag mit der klassizistischen Attitüde Cherubinis zusammenhängen, erscheint dem ungeheuerlichen Stoff aber auch als angemessen.

Das Werk erzielte bei der Uraufführung einen Achtungserfolg, das nach 37 Aufführungen aus dem Repertoire genommen wurde und in Frankreich nur noch gelegentlich in konzertant gegebenen Ausschnitten erklingen sollte. Dafür verbreitete sich von Berlin (1800) und Wien (1802) die intensive Rezeption im deutschsprachigen Raum aus, in dem Cherubini mit Beethoven, Weber und Brahms auch seine begeistertsten Fürsprecher fand. Hier sicherten auch die 1855 für eine Frankfurter Aufführung nachkomponierten Rezitative Franz Lachners die Lebensfähigkeit der Oper für einige weitere Dekaden.

Italien blieb dem Werk versperrt durch das Remake von Cherubinis Generationengenossen Giovanni Simone Mayr (1763–1845), der nach »La Lodoiska« (1796), »Le due giornate ossia Il portatore d'aqua« (1801) und »Elisa ossia Il Monte San Bernardo« (1804) mit »Medea in Corinto« (1813) ein viertes Mal eine Pariser Novität Cherubinis an italienische Rezeptionsbedingungen anpasste, dabei – unter Einfügung einer von Seneca inspirierten »Giftküchen-Szene« Medeas – manche kompositorische *Trouvaille* Cherubinis plagierend und mit eigener Melodienfülle anreichernd. Ihre italienische Erstaufführung erlebte Cherubinis Oper auf Anregung Toscaninis erst 1909, in italienischer Übersetzung der Lachner-Fassung. Diese Fassung war es auch, in der Maria Callas das Werk 1953 beim Maggio Musicale Fiorentino zum Triumph führte und in der sie es bis 1962

international vergegenwärtigte. Zahlreiche Mitschnitte dokumentieren ihre elektrisierenden Auftritte in dieser Partie (der »Medea«-Film Pasolinis, in dem sie 1969 die Hauptrolle spielte, hat mit Cherubinis Oper nichts zu tun). Das Interesse an der Urfassung sorgte für einen erneuten Rezeptionsschub in den letzten Dekaden, in Verbindung mit kraftvollen Regiehandschriften wie der von Krzysztof Warlikowski 2008 in Brüssel, von Elisabeth Stöppler 2015 in Mainz oder von Peter Konwitschny 2017 in Stuttgart.

LITERATUR

Richard Hohenemser: Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1913.

Stefan Kunze: Cherubini und der musikalische Klassizismus, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.), Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Köln 1974, S. 301–323.

Michael Fend: Cherubinis Pariser Opern (1788–1803), Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 59, Stuttgart 2007.

LUIGI CHERUBINI AND HIS »MÉDÉE«

TEXT BY Sergio Morabito

Cherubini was born in Florence on September 14, 1760. His father was “maestro al cembalo” at the city’s Teatro della Pergola, Luigi was the tenth child of his marriage to Verdiana Bozi. He received musical instruction at the age of six from his father and began training in composition with various teachers as of age nine. Several liturgical compositions are still extant from his early period, but his first stage compositions (two intermezzi) are lost. His talent attracted the attention of the Grand Duke of Tuscany, the later Emperor Leopold II, who financed his study and apprenticeship with the famous composer Giuseppe Sarti (1729–1802) in Bologna. The composer provided him with rigorous training in counterpoint and taught him the craft of the theater, allowing him to compose arias for minor characters in his operas. He followed Sarti to Milan when he took a position there as cathedral music director. Cherubini had his first opera performed in 1779 in the northern Italian provinces. His training ended with the composition of his next opera “Armida abbandonata” at Teatro della Pergola: his father accompanied the orchestra on the harpsichord at the premiere. In subsequent seasons, Cherubini established himself as a popular opera composer in northern and cen-

tral Italy with five opera seria and one opera buffa. His decidedly creative approach to the genre already commanded the respect of his contemporaries.

In 1784, the same year that his former teacher heeded Catharine II's call to St. Petersburg, Cherubini left Italy. He realized an opera buffa and an opera seria at London's King's Theatre, while in Paris the violin virtuoso Giovanni Battista Viotti introduced him to French musical life. In 1787 he returned the very last time to his homeland to premiere a version of "Ifigenia in Aulide" in Torino. He convincingly integrated French stylistic elements into this opera seria, causing some observers to see him as a worthy successor to Gluck, who died that same year. His Paris opera debut was eagerly awaited, but the tragédie lyrique that premiered in 1788 "Démophon" only partially satisfied the great expectations; the composer was criticized for his imperfect mastery in handling French diction. But the dramatic flow and rich orchestration of the score impressed the audience. Cherubini had almost found permanent employment by this time: under the patronage of the brother of the King, the Tulleries opened a new Théâtre de Monsieur with privileges under the directorship of Viotti, who hired Cherubini as director with the commitment to compose all necessary music. Beside Italian operas and ballet, the institution was renowned for its opéra comique: French dialogue opera, which over the next decade would provide decisive impulses for European opera. When the royal family was held under arrest at the Tulleries, Castle, Théâtre de Monsieur was forced to leave the palace and in the process was renamed Théâtre Feydeau. A large part of the directorship and foreign performers decided to leave the country in 1791, but the French troupe continued to run the theater as a cooperative. That year, Cherubini, who had stayed on, achieved his breakthrough with the "heroic comedy" "Lodoiska". One almanac enthused that "never be-

fore had French ears heard such impressive and characteristic music." The thorough dramatization of the musical element in general and the increased and minutely articulated involvement of the orchestra in particular set new standards. The plot is that of a typical rescue opera. The Polish Count Floreski has to free his lover Lodoiska from her kidnapper Dourlinski, which succeeds with the help of the clever servant Varbel and a horde of Tatars. His next opera "Koukourgy" was left uncompleted due to the chaos of the revolution (Cherubini used part of the music in his last opera). In 1794, Cherubini married Cécile Tourette, a woman from a musical family: the couple had a son and two daughters. That same year, Cherubini brought a piece of monumental landscape painting to the stage, "Eliza, ou Le voyage aux glaciers du Mont St Bernard" ("Eliza, or The Journey to the Glaciers of Mont St Bernard"). Despite all the interest that the composer dedicates to the adversities of the couple, suffering under paternal claims to power and slander, the Great St Bernhard Pass with its hospice run by monks played a central role; in this work, nature was depicted musically for the first time not as idyllic, but sublime.

In 1795, Cherubini was named one of the five directors of the State Conservatory. Cherubini remained director of this institution until just before his death. In 1797, the premiere of Cherubini's most famous opera "Médée" was held at Feydeau. Even though it wasn't a commercial success, this classical tragedy formed the basis for Cherubini's world success, together with the opéra comique that followed in 1800, "Les deux journées." The libretto of this opera, which Goethe called the ideal opera text, was written by Jean-Nicolas Bouilly, today most known as the author of the play that would later serve as the basis for "Fidelio." The plot of the opera was supposed to have been inspired by a personal experience under the Terror, which, as in "Fidelio,"

is presented in transparent historicizing costume: a Savoyarde saves the life of a politically persecuted aristocrat by smuggling him through the city gate in a barrel of water. The composer also tried his hand in other genres as well, in 1803 with the ballet opera “Anacréon ou L’amour fugitif,” which despite its musical opulence was a stage failure, and the ballet “Achille à Scyros” (1804). In 1805, Cherubini travelled to Vienna, where due to his operas his fame preceded him: encounters of mutual admiration took place with Haydn and Beethoven and a premiere was held of his “Faniska,” a new version of the “Polish” “Lodoiska” narrative; the initial overwhelming success of this work did not last.

With Cherubini’s turn to liturgical music, in 1808 the second period of his artistic life began. Declining success in the opera, his personal dislike of Napoleon, and also his tendency towards “academic” score writing, which was regarded by his contemporaries as increasingly conservative, might have provoked him to take this step. The climaxes of this second creative period included the Requiems in C minor for mixed chorus (1816, for Louis XVI) and in D minor for male chorus (1836, for his own funeral mass) and the coronation masses in G major for Louis XVIII (1819) and in A major for Charles X (1825). Cherubini only returned to the opera twice, in 1813 for “Les Abencérages” and in 1833 with “Ali-Baba ou les quarante voleurs.” Neither of these works was able to succeed in the context of the newly emerging grand opéra. Cherubini died in Paris on March 15, 1842.

MÉDÉE

This opera is quite unique, within Cherubini’s own work as well. In the general structure of opera, exceptional states were usually only treated as such, that is, episodically. Think of the outbreaks of female vengeance or

fury in Mozart’s works, such as Elettra’s despair in “Idomeneo” or the second aria of the Queen of the Night. Now, an exceptional state arrests almost the entire score: the marital harmony at the start (Nos. 1-4) already feels forced, as the dark chromatic coloring and the resistance of the bride make clear. The fixation on a single character is without precedent. After her appearance in the course of the first scene, Médée only leaves the stage once, for the murder of her children at the temple. Even when Médée confronts her adversary Créon (in ensemble with Chorus 9) and her unfaithful husband Jason (in the large scale duets Nos. 7 and 11), she is not able to break out of her isolation. The sympathy expressed by her confidant Nérès in her key G minor aria (no. 10, with solo bassoon) does not reach the protagonist. On the contrary: during this supposed moment of lyrical rest, she comes up with the idea of killing her children.

Cherubini’s psychogram on the one hand takes the “ombra scenes” of the Italian opera seria as its point of departure, in which an orchestra-accompanied recitative evokes the hallucinations of the protagonist, plagued by spirits, leading to a rondo aria that moves from slow to fast. Médée’s aria no. 14 updates this topos, and is even set in its obligatory key of E flat major. At the same time, Cherubini distinguishes his protagonist from the stereotypes of the witch or the fury that Italian opera had created. This differentiation is already contained in the text by dramatist and journalist François-Benoît Hoffman (1760–1828), who also worked very successfully with the opera composer Étienne-Nicolas Méhul. Hoffman continues the humanization of the Medea character that was already begun by Euripides before she was turned into something titanic-monstrous by Seneca. The scene of poisoning the fatal wedding present, which was introduced by the latter, was left out. Instead, the composer lets Medea’s identity as a loving wife and mother shine in moments of an almost Mozartean serenity.

In general, Cherubini barely took his orientation from the neo-Neapolitan school of his teacher Sarti. On the contrary, his polyphonic and contrapuntal string textures and chromatic writing recall older achievements of Niccolò Jommelli. His distance from the Italian tradition was determined not least by the fact that Cherubini was not writing for Italian voices. The “vedette” of the troupe at Feydeau, Julie Angélique Legrand aka Mme. Scio (1768–1807), was a prominent representative of the French school of declamation, more a singing actress than a prima donna. Virtuoso coloratura, the preferred medium of expression in Italian opera for psychological exaltations, only plays a subordinate role in the Dircé aria (in dialogue with the solo flute, part of No. 1).

Cherubini also worked on developing the musical tableau-dramaturgy of the French opera: by integrating chorus, solo and ensemble and the initial march in the opening sequence of the first act (Nos. 1–4), in the finale of the second act (No. 12) with the bridal procession, and then in the acoustic evocation of the marriage ceremony inside the temple, where the voices and instrumentation (winds) intone a pentatonic, archaic-sounding hymn with a subsequent quick march, against which Medea’s spoken invectives stand out at the foreground, melodramatically accentuated by the orchestra in the pit. The composer returns to this use of a distance-effect in the finale of the third act (No. 13) for the laments and fury of Jason and the chorus over the murdered Dircé and Créon.

The orchestral interludes are a French legacy, but in the spirit of Viennese classicism have done away with all merely decorative elements. For example, after the F minor overture that breathes a symphonic spirit, the other two acts are also given weighty instrumental introductions: the breathlessly pulsating C minor introduction (No. 8) and the monumental D minor storm music (No. 13).

Cherubini transforms the orchestra into a seismograph of interpersonal and inner-physical events. He works primarily with obsessively repeating brief, minimal string motifs over a harmonically unstable foundation over lurking or threateningly moving bass lines. This pattern is subject in the course of dramatic events to complex techniques of splitting and development. The foundation of expression is no longer a closed melodic arch of a cantilena, but the melodic moment condensed in orchestral writing in terms of timbre and harmony.

A characteristic of this opera is a pathos that is sometimes drenched in ceremony, not just in extensive dialogue passages in the Classical “heroic” Alexandrine verse meter, but also in the musical structure that occasionally threatens to freeze the dramatic gesture of the music on the surface. This distancing effect might have to do with Cherubini’s classical attitude, but also seems appropriate for the monstrous subject matter.

The work was well-received at its premiere, but was taken from the repertoire after 37 performances, and in France later only performed in concert versions. In contrast, in the German-speaking world an intense reception spread from Berlin (1800) and Vienna (1802), where Cherubini found enthusiastic supporters in Beethoven, Weber and later Brahms. Here, the recitatives recomposed by Franz Lachner for a Frankfurt production in 1855 also ensured the viability of the opera for several decades to come.

Italy was blocked to the work by the “remake” composed by Cherubini’s generational colleague Giovanni Simone Mayr (1763–1845), who, after “La Lodoiska” (1796), “Le due giornate ossia Il portatore d’acqua” (1801) and “Elisa ossia Il Monte San Bernardo” (1804) with “Medea in Corinto” (1813), adapted one of Cherubini’s Parisian innovations to Italian conditions of reception now for the fourth time, in the process – adding a poison-kitchen scene inspired by

Seneca – plagiarizing some of Cherubini's best writing and enriching it with his own melodies. The first premiere of Cherubini's opera only took place at the instigation of Toscanini in 1909, in an Italian translation of the Lachner version. It was also this version that Maria Callas triumphed with in 1953 at Maggio Musicale Fiorentino and which she performed around the world until 1962. Numerous recordings document her electrifying performance in this role (Pasolini's 1969 "Medea" film, in which she played the main role, has nothing to do with Cherubini's opera). An interest in the original version has caused a renewed boost in reception over recent decades, combined with original productions by powerful directors like Krzysztof Warlikowski (Brussels, 2008), Elisabeth Stöppler (Mainz, 2015) and Peter Konwitschny (Stuttgart 2017).

BIBLIOGRAPHY

Richard Hohenemser, Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke, Leipzig, 1913.

Stefan Kunze, "Cherubini und der musikalische Klassizismus," in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, ed. Friedrich Lippmann, Cologne, 1974, 301–323.

Michael Fend, Cherubinis Pariser Opern (1788-1803), Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 59, Stuttgart, 2007.

»MEDEA HAT MICH WIEDER
UNGEMEIN GEPACKT,
UND UM FÜR DIE
AUFFÜHRUNG RECHT
VORBEREITET ZU SEIN,
WILL ICH DAS RUHIGE
ZIMMER IM THEATER
JEDENFALLS BENÜTZEN,
DIE REZITATIVE, EURE
ÜBERSETZUNG UND
BEARBEITUNG RECHT
ZU KENNEN. ÜBER
»TRISTAN« WERDEN WIR
MIT DEM SCHWATZEN
NICHT FERTIG, UND DIES
HERRLICHE WERK NEHMEN
WIR SO STILLSCHWEIGEND,
SO GANZ SELBSTVER-
STÄNDLICH HIN.«

Johannes Brahms an den Dirigenten Hermann Levi, 1871

CHARAKTERISTIK LUIGI CHERUBINIS

DRAMATISCH-MUSIKALISCHE NOTIZ

TEXT VON Carl Maria von Weber

48

Cherubini ist einer der wenigen Kunstheroen unsrer Zeit, der, als klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.

Die Tendenz seiner Geisteskraft gehört, gleich der Mozarts und Beethovens – obwohl jeder auf seine ihm rein eigentümliche Weise – dem in unserer Zeit Vorherrschenden, dem Romantischen an.

Ernst, oft bis zum düstern Brüten – stets die schärfest-bezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Kolorit – gigantisch groß im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen – kurz und energisch – manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtsten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichtume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonsehöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemütes – das, bei den großgedachten Konturen und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt beurkunden: das ist seine Weise.

Aus letzterem entspringt es oft, daß der, welcher nicht imstande ist, das Ganze auch mächtig zu überblicken, häufig in Versuchung kommt, einen Teil fürs Ganze zu nehmen und so auf Abwege zu geraten, die ihn die Absicht des

Komponisten nicht erraten oder zerstückelt erscheinen lassen. Dies geschieht vorzüglich in der unglückseligen Klasse der selbstzufriedenen Halbkenner. Den unbefangenen Kunstfreund wird es ergreifen, selbst wenn ihm manche Mittel unerhört fremdartig gewählt vorkommen und er hinterher den Kopf schüttelt, es fast sich selbst übel nehmend, daß ihn sein Gefühl so seltsam überrascht habe, gegen allen musikalischen Anstand, den er bisher in der gewöhnlichen Opernmusik gelernt zu haben glaubt.

Ein Anflug von Schwermut ist allen Arbeiten Cherubinis beigemischt, und seine humorreichsten und heitersten Melodien werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.

Bei seiner Art zu arbeiten läßt sich am allerwenigsten die ohnedies so einseitig bezeichnende und das Kunstwerk so elend in zwei Hälften teilen wollende Redensart: dies oder jenes Musikstück sei besonders schön instrumentiert, anwenden. Ein wahrer Meister hat im Augenblicke des Empfindens auch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig als der Maler eine nackte Gestalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Ursache desselben in der ihn erzeugenden Muskel usw.; aber das Ganze muß ganz gedacht sein, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Genießenden, ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Gestalt.

Bei Cherubini geht dieses Verschmelzen aller Mittel zum Totaleffekt oft so weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es ist nicht zu leugnen, daß er der Melodie des ganzen Musikstückes oft das gewöhnlich als eigentlich melodieführend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat.

Wenn dies allerdings nicht in seinem ganzen Umfange zur Nachahmung zu empfehlen ist, so liegt auch

49

wohl größtenteils (namentlich in Arien, wo es am wenigsten zu billigen) Entschuldigung für ihn darin, daß er für französische Sänger, sive Schreier, schrieb, die den Ausdruck des Affektes mehr in der durch die Orchesterbelebung höher potenzierten Deklamation suchen, da hingegen der Italiener mehr durch sich und durch den eigenen Gefühlsausdruck wirken will, und der Deutsche (Mozart) abermals beides in sich zu vereinen sucht.

Obige Vermutung findet ihre Gründe in den verschiedenen Werken Cherubinis. Diejenigen derselben, deren Charakter die höchste Leidenschaftlichkeit erfordert, sind ganz in diesem Stile geschrieben, der auch seiner Natur am innigsten verwandt und lieb ist. Die erste dieser Gattung war »Lodoiska« (Paris, 1791); ihr folgte, am meisten hervorragend, »Elisa«, 1794; »Medea«, 1797. Andere Gefühlsart heischend und aller Herzen gewinnend erschien 1800 »Les deux Journées« oder der allgemein hochgeliebte »Wasserträger«. In »Faniska« (1806, Wien) verschmolzen beide Gattungen in eins, nur scheint es mir manchmal, als habe Cherubini sich doch zuweilen etwas Zwang angetan, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geschmack einige Rücksicht zu nehmen.

Wahrscheinlich hätte sein Genius eine andere Richtung genommen (jedoch gewiß immer eine höchst eigentümliche), wäre er in seinem Vaterlande Italien, wo er zu Florenz 1760 geboren ist und bei Sarti seine bedeutendsten Studien machte, geblieben.

Merklich unterscheiden sich seine von 1780 mit »Quinto Fabio« begonnenen theatralischen Werke von diesen späteren, deren Epoche mit »Lodoiska« begann, obschon derselbe tiefe Ernst schon auf jenen ruhte.

Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf sein Gemüt machten, bestimmte ihn, einen neuen Weg zu gehen, so wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht dessen Nachahmer wird, sondern nur dadurch den schönen Anstoß erhält, neue Bahnen zu finden.

Seine letzten Opern, »Pygmalion« und die »Abenceragen«, haben sich noch nicht in Deutschland verbreitet; die bereits genannten aber desto mehr.

Im Kammerstile hat man mehrere Kantaten usw. von ihm; eine dreistimmige große Messe und eine vierstimmige soll vollendet sein.

Als einer der Inspektoren des Konservatoriums zu Paris, dankt die Kunst viel seinem Eifer und seiner echt künstlerischen Strenge.

Er lebt still eingezogen im Kreise der Seinigen, ist so bescheiden als groß und beurkundet auch als Menschen den wahren Künstler, der nur in Reinheit des Herzens und der daraus entspringenden inneren Ruhe ganz sich dem innersten Heiligtume der Kunst nahen kann.

ALL DIE GROSSARTIGEN
 ZÜGE, WELCHE DIESE
 SCHRECKENSSCENEN
 AUSFÜLLEN, DIE ART UND
 WEISE DER INSPIRATION,
 WIE DER KOMPONIST
 IMMER DAS RICHTIGE
 FAND, ZU BESCHREIBEN,
 IST WOHL NICHT MÖGLICH.
 DIE BEISPIELE VON
 DEKLAMATORISCHER
 MUSIK, WELCHE WIR HIER
 FINDEN, SIND HÖCHSTENS
 VON GLUCK ÜBERTROFFEN,
 INSOERN ER GRÖßERE
 GEWALT RASENDER
 STÜRME MIT MEHR
 SCHÖNHEIT PAART. ABER
 ANDERERSEITS HAT DER
 INSTRUMENTALE THEIL
 EINEN SCHWUNG,
 ABWECHSLUNG UND EINE
 TONFÜLLE, DIE ZU GLUCK'S

ZEIT NOCH NICHT
 ENTDECKT WAR. SELBST
 IN BEETHOVEN'S FIDELIO
 IST NICHTS, DAS DES
 STUDIUMS UND DER
 HÖCHSTEN BEWUNDERUNG
 WÜRDIGER WÄRE. NACH
 HUNDERT JAHREN NOCH
 WIRD DIESE MUSIK NEU
 SEIN, WIE BACH'S
 ORGELWERKE, HÄNDEL'S
 CHOR-FUGEN, MOZART'S
 MELODIEN.

SCHÖNHEIT DER MUSIKALISCHEN FORM, DÜSTERLEIDEN- SCHAFTLICHER GEHALT

TEXT VON Richard Hohenemser

Das Jahr 1796 dürfte Cherubini hauptsächlich unter der Arbeit an »Medea« verfließen sein, die im März 1797 zur Aufführung gelangte. Sie ist heute neben dem »Wasserträger« noch seine bekannteste Oper und die gigantischste, die er geschaffen hat. Eine solche das ganze Werk beherrschende düstere Größe findet sich auch bei Gluck nicht, und richten wir unseren Blick nach vorwärts, so begegnen wir ähnlichen Intentionen erst wieder bei Wagner. Wären die Prinzipien der musikalischen Gestaltung nicht so wesentlich verschieden, so ließe sich »Medea« in ihrer furchtbaren Großartigkeit mit der »Götterdämmerung« und in ihrem, man möchte fast sagen, rücksichtslosen Festhalten der Grundstimmung mit »Tristan« vergleichen. Mit letzterem Werk berührt sie sich auch darin, dass der Nachdruck nicht auf die äußere Handlung, sondern auf die seelische Entwicklung gelegt wird. Wir erleben den inneren Kampf der Titelheldin und seine entsetzliche Entscheidung musikalisch-dramatisch mit. Wenn Brahms einmal sagte: »Diese Medea, das ist, was wir Musiker unter uns als

das Höchste in dramatischer Musik erkennen«, so hat er mit diesem Lob wohl nicht über das Ziel hinausgeschossen. Aber die jüngere Musikgeneration wird ihm schwerlich beistimmen; denn seit 30 Jahren oder länger ist »Medea« von unseren Bühnen verschwunden, und wie sollen weitere Kreise ein lebendiges Verhältnis zu einer Oper gewinnen, die nicht gegeben wird? Dass es möglich war, selbst ein solches Monumentalwerk fallen zu lassen, muss uns gegen die künstlerische Kultur der Gegenwart höchst bedenklich stimmen.

»Medea« gehört zu den ganz wenigen Opern, welche uns ohne einen unmittelbar versöhnenden Ausgang entlassen. Aber es wäre keine echte Tragödie, wenn die Versöhnung nicht darin läge, dass wir für den durchaus tragischen Charakter Medeas keinen Augenblick die Sympathie verlieren, und dass uns, was dasselbe bedeutet, Jasons Geschick, so furchtbar es auch ist, durch seine Untreue gerechtfertigt erscheint.

Als verstoßene Gattin, als ihrer Kinder beraubte Mutter kommt Medea nach Korinth, um den Verräter aufzusuchen. Aber noch ist es zur Versöhnung nicht zu spät, wenn Jason die neuen Fesseln, die ihn binden, zerreißt und zu ihr zurückkehrt. Hierzu sucht sie ihn in ihrer ersten Arie zu bewegen (Nr. 6, »Vous voyez de vos fils«, »Ihr seht die unglückliche Mutter«). In der geradezu italienischen Anfangsmelodie (einem Vorläufer derselben begegnen wir in einer italienischen Oper Cherubinis), welche von zwei Klarinetten, in der tieferen Oktave durch Violoncelli verstärkt, vorbereitet wird, und welche im Gesang beginnt:



kommt die ganze Fülle dessen, was an Weiblichkeit in Medeas Natur liegt, zu ergreifendstem Ausdruck. Mit diesem warmen Flehen ist der Grundton der Arie gegeben. Aber Medea ist von Jason in ihren heiligsten Rechten und Gefühlen gekränkt worden, und so kann sie nicht umhin, ihm, obgleich sie ihn noch immer liebt und nichts sehnlicher wünscht, als ihn wieder für sich zu gewinnen, seine Untreue vorzuwerfen. Mehrmals schleudert sie ihm, gleichsam aus der Melodie herausfallend, ein »Ingrat« (»Treuloser«) entgegen. Auch kocht es bei dem Gedanken an ihr gegenwärtiges Geschick, »Delaissée aujourd'hui, proscrite malheureuse« (»verlassen, geächtet und unglücklich«) in ihr auf: Das Orchester verarbeitet unter unheimlichen Bassgängen und Modulationen die Figur:



Zu den Worten »son cœur ignorait les chagrins, enfants des passions terribles« (»ihr Herz wusste nichts von den Enttäuschungen, den Kindern schrecklicher Leidenschaften«) ertönt in f-Moll eine neue, sich steigernde Figur. Wir ahnen, welche Leidenschaften bereits in Medeas Herzen gewühlt haben. Der Mittelsatz »Toutes ses nuits étaient paisibles« (»All ihre Nächte waren friedvoll«) As-Dur, ist dann wieder von wunderbarer Ruhe. Der Gedanke, dass sie die Ihrigen um Jasons willen verlassen hat und nun einsam und elend dasteht, »Je possédais alors une famille« (»Damals besaß ich eine Familie«), erweckt in ihr neue Erregung. Die erste Figur wird in folgender Erweiterung durchgeführt:



In der Reprise werden die Gegensätze näher aneinandergerückt als im ersten Teil. Aber auch der Ton des Flehens wird unter Benutzung der erniedrigten zweiten Stufe in einer Weise, die uns heute unbedingt an Schubert gemahnt, verstärkt. Zuletzt bringt das Orchester allein den Anfang. Es ist, als ob Medea der alten Zeit und der alten Liebe nachsinne. Plötzlich fährt sie aus ihrem glücklichen Traum mit einem »Ingrat« auf, und die Arie ist zu Ende. Sie ist für das Verständnis des Weiteren von größter Wichtigkeit; denn sie muss uns den ganzen Wert dieser Frau und die ganze Tiefe der Kränkungen, die sie erlitten hat, vor die Seele stellen, damit später, auch wenn sie das Grässlichste tut, unsere Sympathie für sie nicht durch Abscheu überwältigt wird, und zugleich muss sie uns den Vulkan ahnen lassen, der in Medea brennt, damit wir, nachdem ihr Flehen kalt zurückgewiesen worden ist, über keine ihrer Handlungen mehr erstaunen. Wie Cherubini die verschiedenen Stimmungen nicht etwa einfach nebeneinandergestellt, sondern ineinander verflochten hat, wie sie ja auch in der menschlichen Seele ineinander verflochten sind, das verdient unsere höchste, ehrfurchtsvolle Bewunderung.

Medea hat zwar Rache geschworen. Aber es ist ein weiter Weg vom Gedanken bis zur Tat. Zu Anfang des zweiten Aktes finden wir sie wieder weich gestimmt. Sie will alles ertragen; nur soll man ihre Kinder nicht lehren, sie zu hassen. So bittet sie Kreon, den König von Korinth, ihr ein Asyl zu gewähren, damit sie ihren Söhnen nahe sein könne. Sie eröffnet damit ein großes Ensemble, an welchem sich außer ihr und Kreon ihre Dienerin Neris und der Chor

beteiligen (Nr. 9, »Ah! du moins à Médée«, »Ach, gewährt Medea wenigstens«). Nach einer kurzen, leidenschaftlichen Einleitung beginnt Medeas Gesang unter folgender, schmerzlich-unruhiger Begleitung:



Später wird nur die Figur der ersten Violine verwendet. Nach der kalten Ablehnung Kreons setzt Medea ihr Flehen fort, zunächst in B-Dur, jetzt wieder von dem eigentlichen Motiv begleitet, dann ohne dasselbe in einer sehr schönen gesanglichen Stelle in g-Moll. Kreon beharrt in eingestreuten Zwischenrufen bei seiner Weigerung. Zu Medeas Worten »D'un bien, qui n'est plus, douloureux souvenir« (»schmerzhaftes Erinnerung an ein verlorenes Gut«) wird aus dem Motiv:



eine Sequenz gebildet. Wir werden noch sehen, dass dieses Motiv mit seiner charakteristischen Wehklage für die ganze Oper bedeutungsvoll ist. Nachdem mittelst der Einleitung zum Ganzen Es-Dur wieder erreicht ist, übernimmt Kreon die Führung, und Medea wirft Zwischenrufe ein. Der Abschnitt schließt in F mit einer Figur, welche mit dem Schluss des Hauptthemas im ersten Allegro der »Pathétique« die auffallendste Ähnlichkeit besitzt. Ich möchte keineswegs behaupten, dass es sich hier um eine einfache Entlehnung handle; denn dieser Schluss wächst ja aus dem Thema selbst hervor. Aber wer einmal die beiden Werke zusammengehalten hat, der wird kaum umhin können, in der Sonate und namentlich in ihrem ersten Satz einen Niederschlag des Eindrucks zu erblicken, den »Medea« in Beethoven hervorrief, gleichsam eine vergeistigte Fantasie über diese Oper, und zwar wird man die Verwandtschaft nicht nur in dem allgemeinen Stimmungsgehalt, sondern auch in der Art der musikalischen Gedanken selbst zu finden glauben. Ein exakter Beweis für den Zusammenhang wird sich freilich kaum erbringen lassen. Aber um von den Einzelheiten, die sich außer der oben aufgezeichneten Ähnlichkeit zugunsten unserer Vermutung anführen lassen, nur das Wichtigste hervorzuheben, so sei darauf hingewiesen, dass die reichliche Verwendung der Chromatik, wie wir ihr im ersten Satz der Sonate begegnen, im allgemeinen nicht Beethovens Sache ist, und dass besonders die Romantik der langsamen Einleitung innerhalb der Schöpfungen aus seiner ersten und zweiten Periode eine entschiedene Ausnahme bildet. Zwar wurde »Medea« in Wien erst 1802, also drei Jahre nach der Entstehung der Sonate, aufgeführt. Aber die gestochene Partitur konnte sehr wohl schon früher nach Wien gelangt sein. Ein Exemplar fand sich in Beethovens Nachlass.

Der zweite Teil unseres Ensembles beginnt in Des-Dur. Medea ruft Zeus um Rache an ihren Feinden an. Dazu ertönt das Begleitungs-motiv:



Neris warnt ihre Herrin vor Kreons Zorn und zwar in einer Melodie, welche dann auch diese selbst aufgreift:



Dieses finstere Motiv, zu welchem kurz darauf der Chor der Krieger Zeus anfleht, Medea nicht erhören, werden wir gleichfalls in späteren Teilen der Oper wieder antreffen. Der Chor fährt mit einer unruhigen Begleitung fort, die derjenigen aus dem Anfang des Teiles ähnlich ist. Dann, nachdem sie lange pausiert hat, setzt Medea, die einen neuen, letzten Entschluss gefasst zu haben scheint, wieder ein: »Je tombe à vos genoux« (»Ich falle Euch zu Füßen«). Die Kantilene aus dem ersten Teil kehrt wieder, aber in f- statt in g-Moll, und schließt auf dem verminderten Septimenakkord auf H. Hier stehen wir am Wendepunkt der ganzen Oper. In diesem Augenblick wird es bei Medea zum unwiderrufli-

chen Entschluss, sich zu rächen. Das wird mit keinem Wort ausgesprochen; aber es ergibt sich aus der vorangegangenen und der folgenden inneren Handlung und nicht zum wenigsten auch aus der Musik selbst. In der Tiefe ertönt das aus der ersten Begleitungsfigur des Ensembles entstandene Motiv:



Dann singt Medea in einer so einfachen und kindlichen Weise, wie sie sie in dem ganzen Werk nicht zum zweiten Mal anschlügt, in C-Dur: »Eh bien, je m'y soumets« usw. (»Nun gut, ich unterwerfe mich«). Zum Teil wird ihr Gesang nur von Flöten und Oboen unterstützt. Aber dazwischen vernehmen wir von Zeit zu Zeit das unheimlich grollende Bassmotiv. Medea ist bereit, das Land für immer zu verlassen; aber sie bittet um nur einen Tag Frist, um sich in ihrem furchtbaren Schmerze fassen zu können. Die Bitte selbst fällt auf die uns aus dem ersten Teil des Ensembles bekannte Sequenz. Kreon verweigert aus Furcht vor Medeas möglicher Rache zunächst ihre Erfüllung. Aber sie lässt nicht ab zu flehen und sucht das Mitgefühl mit ihrem Unglück zu erwecken. Dabei tritt das Bassmotiv in die eigentliche Begleitung und wird mit der ursprünglichen Figur der ersten Violine verbunden. Nach einem Abschluss auf B leitet ein Zwischenspiel mit dem Motiv nach D-Dur über. Wir fühlen bereits, dass Kreon erweicht ist. Wirklich gewährt er den einen Tag. Es ist ein tragischer Zug, dass Medea, solange sie zur Versöhnung bereit war, nichts über ihn vermochte, während sie jetzt, wo sie heuchelt, sein Erbarmen erweckt,

so dass er selbst das Unheil über sein Haus heraufbeschwört. Medea und Neris danken ihm unter der Begleitung des Anfangs, nur dass jetzt die Verteilung der Figur auf verschiedene Instrumente unterbeliebt. Nachdem Kreon die schwerste Strafe angedroht hat, falls sich Medea nach Ablauf der Frist noch in Korinth finden lasse, gedenkt sie noch einmal der Vergangenheit und greift dabei auf die Sequenz zurück. Dann bringen Kreon und Chor den Schluss des ersten Teils, aber in B-Dur. Hierauf wird die ganze Anrufung von Ges-Dur aus wiederholt, jedoch mit Änderungen, von welchen die wichtigste das Fehlen der langen Pause Medeas ist. Das Unisonomotiv steht jetzt naturgemäß in es-Moll, und daran schließt sich eine leidenschaftliche Coda Medeas in Es-Dur. Die Wiederkehr des zweiten Teils scheint mir, vom dramatischen Standpunkt aus betrachtet, ein Fehler zu sein; denn es ist doch seltsam, dass Medea jetzt, wo sie fortfahren müsste, Versöhnlichkeit zu heucheln, ihren Wunsch nach Rache nochmals offen bekennt. Aber im Übrigen ist dieses Ensemble wohl als eine unerreichte Leitung auf musikdramatischem Gebiet zu betrachten; denn während es die Peripetie des Dramas haarscharf wiedergibt, verletzt es doch keinen Augenblick die Schönheit der musikalischen Form oder diejenige seines düster-leidenschaftlichen Gehaltes.



Auszug aus: Richard Hohenemser: Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1913. S. 208f. und 211–214.

MEDEA – POETIN DER GRAUSAMKEIT

TEXT VON Günter Ned

Was für ein grandioser Augenblick! Medea, vor einem Moment erst an den Hof gekommen, enthüllt sich, und – um sich greift Entsetzen. Jason, der Heros, erbleicht. Prinzessin Dirke, seine Braut, fällt in Ohnmacht, zum Schrecken ihres Vaters Kreon, des mächtigen Herrschers von Korinth. Die Argonauten, dem Mythos nach jeder ein heldenhafter Recke, packt alle der Horror. Sie spritzen auseinander mit dem gloriosen Schlachtruf: »Lasst uns ihr abscheuliches Antlitz fliehen!« Ebenso in überstürzter Flucht begriffen: das Volk von Korinth; und was sehen wir, die Zuschauer? Wie wirkt, was auf der Bühne allseits Grauen erregt, auf uns, das Publikum? Was haben wir vor Augen, wenn Medeas schwarze Hülle fällt? Eine herrliche, wunderschöne Frau! Gleißend wie ein Stern! Strahlend wie die Sonne in ihrem glitzernden Diadem, im langen goldenen Kleid, das blendet vor Glanz wie ihr Ahnherr blendet: die Sonne – Gott Helios selbst hat es seiner Enkelin geschenkt – und über und über funkelt sie von kostbarem Schmuck. Was für ein Auftritt! Was für eine umwerfende Erscheinung! Wer strahlt hier Erhabenheit aus? Wer ist in diesem Augenblick der Heros in Kreons Palast? Der »unbesiegbare« Jason, Zuflüchtiger am korinthischen Königsthron, oder die, vor der er floh, seine göttliche Gattin Medea? Mit dem magischen Zwiespalt werden wir uns befassen: Was die Figuren im Spiel entsetzt, versetzt uns, die Zuschauer, in lustvolle Erregung.

Dabei hat die Primadonna noch keinen Takt gesungen – so war es jedenfalls bei der Uraufführung am 13. März 1797. Nur gesprochen, auf einer Opernbühne! Gesang kam bisher vom Hof und dem heldenhaften Schwiegersohn inspe, Jason, als Eroberer aufgetreten mit dem Goldenen Vlies, das macht er der Königstochter zum Brautgeschenk. Von der Musik getragen wurden nur die Mächtigen in Korinth, dazu ihre Dienerinnen und Diener, ihr Volk. Aber ist Oper nicht genau dazu erfunden? Hierarchie zu feiern? Wo sie doch selbst ihr Oben und Unten streng geordnet hat? Schon graphisch? Schon im Notenbild? Im Gesang – nicht wahr – sind die Noten über die Wörter geschrieben. Die Welt der Musik erhebt sich über die der Buchstaben. Der Text kommt aus der Unterwelt, und über die Unterwelt – wie schön! – herrscht die Komposition. Zeigt sich da nicht natürliche Hierarchie? Buchstabierter Untergrund, darüber die Welt der Musik, ganz oben die Götter – und alles zusammen feiert und heiligt die Pläne des Herrschers. So schreibt es François-Benoît Hoffman, so komponiert es Luigi Cherubini, nein?

Wenn sie Dirke trösten, sie, die Frauen im Gefolge der Prinzessin, wenn sie ihr verheißen, dass mit der Morgenröte des kommenden Tags eine geheiligte Hymenfeier heraufziehe, der erste Tag einer endlosen Folge glanzvoller, gemeinsamer Tage mit einem Gatten, der sie vergöttere – wovon sind sie dabei getragen? Was hebt die Stimmen der Damen über die Besorgnis der Königstochter hinweg, die im Bann verharret, es sei ein böses Omen, dass sie Furcht vor der Verbindung empfinde? Nichts anderes hebt sie als »die idealisierende Kraft der Musik«¹, nicht? Wozu schwingt sich Dirke auf, wenn sie nun, von ihren Damen ermuntert, endlich ihr Herz öffnet und Hymen, den süßen Gott der Ehe, anruft: Von ihm erwarte sie, dass er seine göttliche Liebesflamme in ihr zünde? Schwingt sie sich etwa nicht auf zu einer »Paradearie«²? Und: »Der große Marsch«, mit dem die Argonauten Jasons Brautgeschenk, das in Kolchis eroberte

Goldene Vlies vorführen, »ist einer der stattlichsten Märsche Cherubinis« – nein? – »in seiner Haltung sich Händel nähernd«³. Der Chor setzt dabei den Helden Jason hymnisch mit dem Gott des Krieges gleich, und verheißt ihm »aus den Händen von Venus selbst« die »schönste Krone« – gemeint sind natürlich Prinzessin Dirke und ihre Liebe. Und: Wenn Jason der Braut versichert, ihre Reize, ihre Tugend hätten sein Herz so berührt, dass er nun auf ewig mit ihr verbunden sei, Gott Hymen werde ihnen dieses Glück unweigerlich sichern, dann tut er das mit einem der schönsten Mittel der Oper, mit einer Arie, und zwar einer, »deren Anfang sehr schön aus dem kurzen Vorspiel gleichsam herauswächst« – nicht? – und sie ist »weich und innig gehalten«⁴. Und: »Schöneres [...], als das folgende Solo mit Prinzipal- und Chorstimmen, in welchem Kreon den Segen der Götter auf das Brautpaar herabfleht, wird in der Musikkritik jener Zeit kaum gefunden werden. Hier ist die Orchesterpartie reich und klangvoll in ungewöhnlichem Grade; in ihrem Inhalt voll gesättigten Kernes« – ja? – und »lachend und schwelend in klarer und edler Größe, wie es sich in einem Gebete ziemt, das an die Throne der olympischen Gottheiten hinausreichen soll, in ihre ewige Ruhe«. Mit anderen Worten: Was hier im ersten Akt der Oper stattfindet, ist – vor den Augen des Korinthischen Volkes – der effektiv inszenierte Aufbau einer glänzenden Zukunft für Kreons Hof, und die Götter werden ihn sichern. Wie sollte der Herrscher von Korinth die Himmlischen auch nicht an seiner Seite haben bei so generösem Aufwand an Priestern, Altären, Opfern, bei so imposanten Anrufungen, bei derart erhebendem zereemoniellen Pomp? Und was, bitte, könnte uns, die Zuschauer in Parkett, Rängen und Logen, einer so glücklichen, machtvollen Zukunftskonstruktion eindrucksvoller anschließen als jene »idealisierende Kraft der Musik«? Unterlegt von einem Text, der seinerseits, mit seinen bescheidenen Mitteln, ganz den planenden, feiernden und heiligenden Zwecken

des Königshauses dient? Oder ist das alles geknechteter Palastsprech? Kommt auf die Perspektive an, nicht?

Nur, wer sagt die Perspektive an? Wer hatte von je her Gewalt über die Blickrichtung? Der König? Mitnichten. Glücklicherweise liegt die höchste Macht in der Geschichte nicht beim Herrscher, sondern bei dem, der die Geschichte erzählt; und die Erzähler dieser »Médée«, der Librettist Hoffman und der Komponist Cherubini, sie haben glücklicherweise keine Hemmungen, ihre ureigenste Macht über die Geschichte auszuüben; und sie kaprizieren sich interessanterweise nicht nur auf eine Perspektive allein. Sie leisten sich zwei; und die lassen sie spannenderweise gegeneinander laufen.

Zugegeben, bis zu Medeas Entrée ist das Libretto – jedenfalls wo es der Musik unterliegt – von der Sprache des Hofes beherrscht. Bis dahin unterwirft sich der Text immer wieder König Kreons machtvoller Zukunftskomposition, geheiligt, wie sie von den Göttern angeblich ist, – unterwirft sich, wie gesagt, solange das Orchester spielt und die Sänger singen. Spätestens mit dem Erscheinen der Diva freilich ist diese Alleinherrschaft in Frage gestellt. Mit ihrem flammenden Auftritt erscheint plötzlich jene wundersame Entscheidungsgewalt des Komponisten und des Librettisten über die Geschichte – und die ist dem Genre zu danken.

Cherubini und Hoffman erzählen in Paris, wenige Jahre nach dem Revolutionsausbruch von 1789, ihre Medea-Geschichte keineswegs als herkömmliche aristokratische Tragédie lyrique. Sie nutzen vielmehr ein Genre, in dem sich die Oper bewusst ihrem theatralischen Vis-à-vis – oder Widerpart, wie in unserem Fall – öffnet, dem Schauspiel. Sie erzählen »Médée« als Opéra comique; und bekanntlich kommt in diesem Genre der Text sowohl mit Musik vor, oder sagen wir, unter der Musik, als auch befreit von ihr, ganz ohne komponierte Begleitung, ohne musikalische Dominanz – als Schauspiel; und es sticht ins Auge, mit

Blick auf das Verhältnis der beiden Theatersorten zueinander: kollegial ist in ihrer Beziehung bei Cherubini und Hoffman gar nichts. Oper und Schauspiel sind innerhalb dieser »Médée« Gegner, ganz dezidiert, jedenfalls über eine weite Strecke des Opus. Hoffmans Text ist auf der einen Seite, da, wo er unter der Musik liegt, Herrschaftssprech, kein Zweifel. Aber auf der anderen Seite, dort wo der Text ohne Musik auftritt, wo das Schauspiel zu seinem Recht kommt, in den gesprochenen Dialogen der Opéra comique, dort führt »Médée« eine völlig andere Perspektive ein, und die entstammt einer streitbaren Tradition des Schauspiels.

Macht man eine frühe Wurzel der Opéra comique in der Zusammenarbeit des Komponisten Jean-Baptiste Lully mit dem Komödiendichter Molière aus – sie fand ein knappes Jahrhundert vor »Médée« statt – dann hat man diese Tradition fest am Wickel. Bei Molière ist die Komödie bekanntlich saukomisch, aber im gleichen Atemzug beißend, böse, aggressiv, ätzend; und wie sollte gerade eine so »zersetzende« Schauspieltradition, wie sie der böse Molière einst verkörperte, in einer so umstürzlerischen Phase der französischen Geschichte, wie sollte sie mitten in der französischen Revolution nicht auch in voller Blüte stehen? Bestes Beispiel: Beaumarchais. Ein gutes Dutzend Jahre vor der Uraufführung der »Médée« blühte Paris aus seiner Feder die Premiere eines folgenreichen Schauspiels: Beaumarchais' »Hochzeit des Figaro« schlug nicht nur brutal in die Magengrube des französischen Königs, jenes »Ludwigs XVI., der zunächst die Aufführung rundweg verbot, weil er das Stück für staatsgefährlich hielt, sie dann erlaubte, sie noch einmal verbot und schließlich doch duldete«⁶. Auch dem Autokraten Napoleon würde das Stück bald gegen den Strich gehen. Er sollte später sagen, »die Hochzeit des Figaro sei bereits die Revolution in Aktion«⁷ gewesen. Nicht weniger unmissverständlich ein Zeugnis, das der Revolutionär Danton der Titelfigur ausstellt: »Figaro hat den Adel vernichtet«⁸.

Schön dabei »Figaros« Uraufführungsdatum, der 27. April 1784: Ausgerechnet in diesem Jahr kam der Student der Rechte François-Benoît Hoffman, späterer Librettist für Cherubinis »Médée«, von der Straßburger Universität nach Paris. Er stieg sofort ins Theaterleben der französischen Metropole ein, und der Mann sollte Beaumarchais' »Figaro« nicht gesehen haben? Langer Rede kurzer Sinn: Es ist genau diese kritische Schauspieltradition – in der Molière wie Beaumarchais stehen – der Hoffman und Cherubini ihre Opéra comique öffnen; und damit importieren sie in ihr Musiktheater gezielt aufmüpfiges Bühnengeschehen, gesprochene Darstellungskunst mit der Potenz zur Revolte.

Präzise gesehen spaltet sich das in der »Médée« so auf: Der musikalische Part huldigt scheinbar Kreons Herrschaftsausbaue – jedenfalls bis zu einem bestimmten Drehpunkt der Geschichte –, und damit einer Machtkonstruktion, die davon überzeugt ist, dass ihre fortschreitende Etablierung den Göttern gefällig sei. Aber diesem affirmativen Gefüge tritt in Cherubinis und Hoffmans Opéra comique ein Schauspiel-Part entgegen, der aus einer anderen Welt kommt, aus dem Untergrund. Wohlgemerkt: Die Komposition hat im geschauspielerten Teil keine Gelegenheit, zu herrschen. Die Musik bleibt in den gesprochenen Stellen streng außen vor; und dieser gesprochene Untergrund entwickelt – gemäß der kritischen Tradition, aus der er stammt – gegen die Oberwelt, gegen jenen etablierten Fortbau, gegen das musikalisch gestützte, herrschaftliche Konstrukt enorm destruktive Kräfte. Saukomisch, wie noch bei Molière, ist hier freilich nicht mehr viel. Wunderbarerweise schmälern Librettist und Komponist, indem sie das Lachen reduzieren, aber keineswegs die Lust des Publikums.

Hauptagentin der Dekonstruktion ist Medea. Wir werden weiter sehen, wie mit der stimmgewaltigen Protagonistin aber auch eine Eruption revolutionärer Mu-

sik aus der Unterwelt hochschießt; wie sie die höfische Komposition auf den Friedhof der Musikgeschichte schwemmt; und wie Cherubinis musikalischer Aus- und Aufbruch das Publikum auf raffinierte Weise zu politisch völlig unkorrekten Exaltationen verführt. Wir sitzen da und sind über Mord- und Totschlag auf der Bühne nicht im geringsten entsetzt. Ganz im Gegenteil. Wir lassen uns hinreißen von der unwiderstehlich schönen, poetischen Grausamkeit, mit der Cherubini seine Heldin Medea feiert.

- 1 Richard H. Hohenemser: Luigi Cherubini sein Leben und seine Werke, Leipzig 1913, S. 232.
- 2 Henry F. Chorley: Modern German Music. Recollections and criticism. London, 1854. Zitiert nach Bellasis/Rheinberger: Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen, Regensburg 1972, S. 48.
- 3 Chorley, a. a. O., S. 49.
- 4 Hohenemser, a. a. O., S. 224.
- 5 Chorley, a. a. O., S. 49.
- 6 Jürgen von Stackelberg, Hg.: Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1968; S. 79.
- 7 ebd., S. 91.
- 8 ebd., S. 91.

Wir danken sehr herzlich dem Autor und dem Verlag Boosey & Hawkes für die Bereitschaft, dieses Einleitungskapitel aus dem Essay »Medea. Poetin der Grausamkeit«, Berlin 2017, für den Abdruck zur Verfügung zu stellen.

MEDEA NEIN, NEIN!
 WAS SCHAUT IHR MICH AN
 MIT DEN AUGEN, KINDER?
 WAS LACHT IHR AN
 MICH MIT DEM
 ALLERLETZTEN LÄCHELN?
 ACH, ACH, WAS
 WIRD ICH TUN?
 BEHERZTHEIT NÄMLICH
 IST DAHIN,
 IHR FRAUEN, WIE ICH
 SAH DAS HEITRE AUG
 DER KINDER.
 WOHL NICHT VERMÖCHT
 ICH'S. FAHRT DAHIN,
 IHR PLANUNGEN VON
 FRÜHER!
 FÜHREN WERD ICH MEINE
 SÖHNE AUS DEM LAND.
 WAS MUSS ICH, NUR
 UM IHREN VATER DURCH
 IHR ÜBEL ZU BETRÜBEN,
 SELBST ZWEIMAL

SO GROSSE ÜBEL MIR
 ERWERBEN?
 ICH GANZ BESTIMMT
 NICHT! FAHRT DAHIN,
 IHR PLANUNGEN!
 INDESSEN, WAS IST
 LOS MIT MIR?
 WILL ICH GELÄCHTER
 ZUZIEHN MIR,
 INDEM ICH MEINE FEINDE
 LASSE UNGESTRAFT?
 GEWAGT MUSS DIESES
 WERDEN!

LUIGI CHERUBINIS »MÉDÉE«/»MEDEA« AUF DER OPERNBÜHNE

VOM FRANZÖSISCHEN ORIGINAL ZU MARIA CALLAS
UND WIEDER ZURÜCK

TEXT VON Detlef Giese

Seit dem mittleren 17. Jahrhundert bereits ist die Figur der Medea auf der Opernbühne präsent. Der venezianische Komponist Francesco Cavalli hat ihr in seinem »Giasone« von 1649 erstmals Gestalt und Stimme gegeben. Ein knappes halbes Jahrhundert später, 1693, war sie dann die Titelheldin einer französischen Tragédie lyrique, von Marc-Antoine Charpentiers »Médée«. Auch in Opernwerken von Jean-Baptiste Lully (»Thésée«, 1675) und Georg Friedrich Händel (»Teseo«, 1713), beide auf einem Libretto von Philippe Quinault fußend, ist Médée bzw. Medea eine tragende Rolle zugeordnet. Bevor dann mit Giovanni Simone Mayrs »Medea in Corinto« (1813) oder Giovanni Pacinis »Medea« (1843) weitere musiktheatralische Versionen des antiken Mythos hinzukamen, erschien mit Luigi Cherubinis »Médée« jenes Werk, das wohl am eindrucklichsten seine Wirkung entfaltet hat – mit ihr hat der Komponist der Kunstform Oper »das Portal zum 19. Jahrhundert« geöffnet (Ulrich Schreiber).

So groß die Resonanz auf dieses Opus an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten auch

war, so eigentümlich ist doch seine Rezeptionsgeschichte. Ein geradezu legendärer Ruf geht dem Werk voraus, der nur sehr bedingt mit dem Original zu tun hat – wesentlich verdankt sich die Wertschätzung und der Ruhm von Cherubinis Musiktheaterstück dem Einsatz einer außergewöhnlichen Künstlerin, die in den 1950er Jahren die Titelpartie auf hoch individuelle Weise nachhaltig zu prägen wusste: Maria Callas. Von ihr ist in jedem Falle zu sprechen, wenn es um Cherubinis »Médée«/»Medea« geht, gerade auch im Verhältnis zu der ursprünglichen Werkkonzeption und -gestalt, die über lange Zeit in Gefahr stand, nahezu vollständig von dieser sehr speziellen Aneignung verdeckt zu werden. Was Cherubinis »eigentliches Werk« war und ist, tritt erst nach und nach wieder ins Bewusstsein.

Komponiert wurde »Médée« für eine Pariser Bühne, das Théâtre Feydeau, und zwar in der dort üblichen Form der »Opéra comique«, mit klar umrissenen Musiknummern, die durch gesprochene Dialoge voneinander getrennt bzw. miteinander verbunden waren. Gewissermaßen war dies jedoch die zweite Wahl, da der Librettist François-Benoît Hoffman sein Textbuch – eine durchaus kunstvolle französische Dichtung mit deutlichen Bezügen zu Euripides' klassischem Drama aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert sowie zu Pierre Corneilles »Médée« von 1635 – für die »große« Institution der Opéra verfasst hatte. Sogar ein Komponist stand fest, Jean-Baptiste Lemoyne, der aber gar nicht erst mit der Arbeit begann, da die Opéra, traditionell zuständig für die opulente, repräsentative, durchkomponierte »Tragédie lyrique«, das Projekt absagte. Das Libretto war somit frei für das Théâtre Feydeau, das mit diesem hohen, ernsten Stoff in Cherubinis Vertonung ein monumentales Werk auf die Bühne brachte.

Sonderlich erfolgreich war die Oper im Zuge der Uraufführung 1797 und der sich anschließenden Vorstel-

lungsserie indes nicht. Knapp zwei Jahre blieb »Médée« im Spielplan, bevor das Werk nach 37 Aufführungen vorerst aus der Pariser Öffentlichkeit verschwand. Gleichwohl wurde es als Höhepunkt der zeitgenössischen Opernkunst angesehen und begründete gemeinsam mit »Les deux journées« (1800 erstmals präsentiert) Cherubinis europaweiten Ruhm als Opernkomponist. Verantwortlich dafür waren in erster Linie die Aufführungen im deutschsprachigen Raum, die schon bald an den Hofopern in Berlin und Wien über die Bühne gingen, 1800 und 1802, in Übersetzungen von Karl Alexander Herklots und Georg Friedrich Treitschke. Für eine spätere Wiener Produktion von 1809 arbeitete Cherubini selbst das Werk erheblich um – so strich er etwa 500 Takte aus der Partitur und nahm auch sonst eine Reihe von Änderungen vor. Da »Medea« – die deutsche Namensform wurde bald gebräuchlich – in der Folgezeit auch in weiteren Städten wie Brünn und Budapest auf der Bühne erschien, kann man bereits im frühen 19. Jahrhundert von einem Werk sprechen, das im europäischen Maßstab rezipiert wurde, wobei man sich von der Originalgestalt immer weiter entfernte.

Entscheidend in diesem Zusammenhang war vor allem die Einfügung von nachkomponierten Rezitativen, die an die Stelle der ursprünglich gesprochenen Texte traten. Die Opernästhetik hatte sich gewandelt – um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die durchkomponierte Form der Standard, zumindest für die großen tragischen Sujets, zu denen auch eine Medea-Oper unzweifelhaft gehörte. Von besonderer Breitenwirkung waren die neuen, immerhin rund 500 Takte umfassenden Rezitative des Komponisten und Dirigenten Franz Lachner, der sie für eine Inszenierung am Opernhaus in Frankfurt am Main 1855 erstellte und in die Partitur einfügte, um die einzelnen Nummern (Arien, Duette, Ensembles etc.) so miteinander zu verknüpfen, dass jeder Akt eine durchgehende Einheit bildete. Obwohl Lachner sich dabei an der Musik Cherubinis zu orientieren suchte –

u. a. verwendete er Motive aus dessen letzter Oper »Ali-Baba« – ist die Diskrepanz zum Cherubini-Stil doch offensichtlich.

Die Aufführungsgeschichte gewann durch diese Lachner-Rezitative jedoch eine ganz eigene Dynamik: Trotz alternativer Versionen – u. a. bei der britischen Premiere 1865 in London, bei der nachkomponierte Rezitative von Luigi Arditi zum Einsatz kamen (die Aufführung selbst wurde zudem in italienischer Sprache eingerichtet) – setzte sich die Lachner-Fassung sukzessive durch: Die Opernhäuser Leipzig, Mainz, Karlsruhe und München spielten das Werk in dieser Gestalt, ebenso Berlin und Wien, wo man bei den Erstaufführungen zu Beginn des Jahrhunderts noch auf gesprochene Dialoge gesetzt hatte. Sprechtexte kamen erst wieder anlässlich einer Neuinszenierung in Erfurt 1925 zum Einsatz, vorerst noch ein seltenes Phänomen.

Als Cherubinis Werk 1909 erstmals an der Mailänder Scala gezeigt wurde, war kaum zu ahnen, welcher Einfluss von der dort präsentierten Fassung ausgehen sollte. Carlo Zangarini, ein aus Bologna stammender, u. a. für Puccini arbeitender Autor und Regisseur, hatte das Libretto (einschließlich der deutschen Texte der Lachner-Rezitative) ins Italienische übertragen. Arrigo Boito und Arturo Toscanini hatten angeregt, Cherubinis »Medea«, um deren künstlerische Qualitäten man wusste, auf den Spielplan des Teatro alla Scala zu setzen. Elf Aufführungen nur erlebte diese neue Produktion, bei der auch musikalisch Manches an Cherubinis Partitur geändert worden war, zu ihrer eigentlichen Wirkung gelangte sie erst mit Maria Callas.

So sehr diese Ausnahmekünstlerin auch anderen Partien des Opernrepertoires – wie etwa die Titelgestalten in Bellinis »Norma«, Donizettis »Lucia di Lammermoor« oder Puccinis »Tosca« – mit dem Furor ihrer auf höchste Expressivität gestellten dramatischen Intensität und Gestaltungskraft den Stempel ihrer Persönlichkeit aufdrückte, so besonders ist diese Tendenz doch bei Cherubinis »Me-

dea«. Ein knappes Jahrzehnt nur, zwischen 1953 und 1962, war sie in dieser Rolle auf den Bühnen der Welt präsent, die Erinnerung an diese Auftritte, in einer ganzen Reihe von Mitschnitten dokumentiert, sind unauslöschliche und auf ihre Art enorm eindrucksvolle Zeugnisse der Rezeptionsgeschichte des Werkes.

Erstmals sang und verkörperte Maria Callas – und das auf durchaus spektakuläre Weise – 1953 beim Maggio Musicale in Florenz die Medea, unter der musikalischen Leitung von Vittorio Gui. Dirigenten wie Leonard Bernstein (ebenfalls 1953 an der Mailänder Scala), Nicola Rescigno (1959 am Royal Opera House Covent Garden sowie zur selben Zeit an der Civic Opera Dallas) und ihr Mentor Tullio Serafin (unter dessen Dirigat 1957 eine Studioaufnahme mit den Kräften des Teatro alla Scala entstand, die gewiss zu den Höhepunkten der Maria-Callas-Diskographie zählt) standen ihr zur Seite, hinzu kamen Darbietungen in Venedig, Rom sowie im antiken Amphitheater im griechischen Epidaurus. Bewusst oder unbewusst wurden alle Protagonistinnen seither an der ebenso gefeierten und verehrten wie umstrittenen und kritisch beobachteten »Primadonna assoluta« gemessen, zumindest solange die durchkomponierte, von der originalen Fassung spürbar entfernten Lachner-Zangarini-Fassung en vogue war.

Eine konsequente Rückbesinnung auf die Ursprungskonzeption und -fassung fand erst in jüngerer Zeit statt, im sich immer stärker artikulierenden Bestreben, das Werk von verfälschenden Aufführungstraditionen zu befreien. Die 2006 im Verlag Anton J. Benjamin veröffentlichte, von Heiko Cullmann edierte Kritische Neuausgabe der Partitur, des Klavierauszugs und des Orchestermaterials war ein entscheidender Schritt zu einer neuen, unvoreingenommenen Aneignung. Auf gut fundierter Quellenbasis – u. a. wurden Cherubinis Autographen sowie der Stimmentwurf der Pariser Uraufführung von 1797 konsultiert und sub-

stantiell ausgewertet – ist nunmehr ein Notentext verfügbar, der so nah wie möglich sich am Original befindet. Diese rekonstruierte Werkgestalt wurde bereits mehrfach Inszenierungen zugrunde gelegt, in Wien und Brüssel (2008), Lissabon (2009), London (2010), Paris (2012) oder Stuttgart (2017). Nun hat es sich die Staatsoper Unter den Linden zur Aufgabe gemacht, Cherubinis Meisterwerk einmal mehr zum Bühnenleben zu erwecken, in der Form einer französischen »Opéra comique« der klassizistischen Zeit – und zugleich im Hier und Heute.

LITERATUR

Heiko Cullmann: Vorwort, in: Luigi Cherubini: *Médée*, Kritische Ausgabe der Originalfassung (Klavierauszug), Berlin 2012, S. IVf.

Carl Dahlhaus/Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1999.

Günter Ned: *Medea. Poetin der Grausamkeit. Über Luigi Cherubinis Oper Médée*, Berlin 2017.

Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene, Eine Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, Kassel u. a. 1988.

John B. Steane: Callas und »Medea«, in: Beiheft zur Gesamtaufnahme mit Chor und Orchester des Teatro alla Scala di Milano unter Leitung von Tullio Serafin, EMI Records 1957, CMS 7636252, S. 9-11.





















ASPEKTE DER NEUPRODUKTION

98

TEXT VON Sergio Morabito

DIE FASSUNG

Cherubinis »Médée« knüpft einerseits an die französische Tragédie lyrique an, in ihrer seit Mitte der 1770er Jahre durch Gluck reformierten Gestalt, die italienische Traditionen in ihr stilistisches und formales Spektrum integrierte. Zugleich ist die »Médée« aufgrund ihrer gesprochenen Dialoge dem Genre der Opéra comique zugehörig. Anders als in der Comique sind diese Dialoge aber nicht in Prosa, sondern in Versen verfasst. Der Librettist wählte den für tragische Stoffe auf der französischen Schauspielbühne verbindlichen 12- bzw. 13-silbigen Reimvers des Alexandriners, der in der französischen Literatur auch als »vers héroïque« (heroischer Vers) bezeichnet wird.

Als Opéra comique konnte die »Médée« im deutschsprachigen Kulturraum zunächst problemlos in der Tradition des Singspiels rezipiert werden, das ebenfalls mit gesprochenen Dialogen arbeitet. Nach diesem ersten, sehr erfolgreichen Rezeptionsschub erwiesen sich die Dialoge aber spätestens gegen Mitte des 19. Jahrhunderts als Hindernis einer weiteren Verbreitung. Die Gründe lagen in der Durchsetzung durchkomponierter Formen des Musiktheaters und der damit einhergehenden Spezialisierung der Sänger auf reine Gesangsdarbietungen. Um die kostbare, als klassisch empfundene Musik der »Médée« für das Theater

zu retten, erstellte Franz Lachner 1855 eine durchkomponierte Rezitativfassung für die Oper Frankfurt, die das Überleben der »Médée« für weitere Dekaden sicherte, und die auch das Comeback dieser Oper in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – in italienischer Übersetzung und mit Maria Callas in der Titelpartie – ermöglichte. Diese Fassung stellt in weiten Teilen eine Übermalung dar, die in der jüngeren Rezeptionsgeschichte von Annäherungen an die Originalgestalt abgelöst wurde. Interessanterweise erwies sich dabei gerade die intermittierende Form der Dialogoper als »Türöffner« für Konzepte des sogenannten Regietheaters. So brach Krzysztof Warlikowski 2008 in Brüssel die Dialoge auf einen Unterschichten-Argot herunter, während Peter Konwitschny sie 2017 in Stuttgart nach brechtscher Manier verfremdete, um die Vorgänge zu gesellschaftlicher Kenntlichkeit zu entstellen. Elisabeth Stöppler ersetzte die Dialogebene 2015 in Mainz durch literarische Medea-Texte u.a. von Heiner Müller und Christa Wolf.

Andrea Breth geht einen anderen Weg: Sie arbeitet ausschließlich mit dem originalen französischen Sprachmaterial, das sie freilich einer radikalen Strichfassung unterworfen hat – ein Vorgehen, das insofern möglich ist, als die Situationen, Konflikte und Wendepunkte der Oper in den Nummern selbst musikalisch aufgehoben sind. Zugleich berücksichtigt diese Entscheidung den pragmatischen Aspekt, dass – mitunter seitenlange – rhetorische Tiraden in klassischer französischer Verssprache mit einer internationalen Sängerbesetzung kaum sinnvoll zu realisieren sind. Dieses Kondensat hat Andrea Breth auf Grundlage einer einlässlichen Lektüre erarbeitet. Die herausgelösten Fragmente bilden dabei nur noch zum Teil die vollständigen Alexandriner der Vorlage ab, aber auch da, wo diese erhalten sind, betont Breth den prosanahen Sprachduktus, der diese Versform kennzeichnet. Ihre Sprachregie öffnet jenseits der bloßen Bewältigung von Sprache einen

99

Raum für die Sprache, der sich auch und gerade im Schweigen entfalten kann.

Die musikalische Fassung Daniel Barenboims realisiert die Partitur in ungewohnter Ausführlichkeit. Bei ihren verhältnismäßig wenigen Strichen orientiert sie sich an den Kürzungen, die von Cherubini selbst im Anschluss an die Uraufführung vorgenommen wurden, zuzüglich zweier Striche im Ensemble Nr. 4 und im dekorativ ausladenden Hochzeitschor im Finale des II. Aktes (Nr. 12). Für die kommentierenden Einwürfe der Médée und der Nérís in diesem Finale wurde selbstverständlich die gesprochene Melodram-Fassung der Uraufführung beibehalten.

SPRACHREGIE

Breths Strichfassung spürt den von den Autoren sorgfältig hergestellten und entwickelten Bezügen zwischen gesprochenen und gesungenen Momenten nach. Ein zentrales Motiv ist dabei der Streit der Eltern um das Sorgerecht für die Kinder. Im ersten Wortwechsel der Oper (I. Akt, 2. Szene) werden die beiden Jungen von Créon völlig selbstverständlich Jason zugesprochen, ein Besitzanspruch, den auch Jason gegenüber Médée durchgängig behaupten wird. In der ersten Aussprache der einander entfremdeten Eltern (I. Akt, 7. Szene) rechtfertigt er sein Verhalten mit der Begründung: »Ich suchte für meine Söhne Asyl in Korinth.« Médée, die auf Versöhnung und Wiederannäherung hofft, unterwirft sich seiner angemaßten Deutungshoheit mit der ersten Phrase ihrer Arie (Nr. 6) »Ihr seht die unglückliche Mutter Eurer Söhne«; dieses Incipit stellt also ein direktes Echo auf den Dialog dar. Der weitere Verlauf der Szene erweist, wie unbegründet ihre Hoffnung war. Als Jason glaubt, ihr Egoismus auf Kosten des Glücks der Kinder unterstellen zu dürfen, kennt – mit Einsatz des Duets

(Nr. 7) – Médées Empörung keine Grenzen mehr. Kurz vor Ende der Oper, nach dem vollzogenen Mord an den Kindern fragt Jason ebenso verzweifelt wie unbelehrbar: »Was haben meine Kinder dir getan?«, worauf Medea ihm bestätigt: »Von dir waren sie geboren.«

Breth ist an einer Auskühlung der gesprochenen Sprache interessiert, die einer Verdoppelung der affektiven Bedeutung einzelner Worte widersteht. Um jedes Pathos zu vermeiden, das all zu leicht hohl klingen kann, drängt die Regisseurin darauf, jeden Satz dialogisch zu begreifen. Jede Äußerung einer Figur ist »adressiert« und reagiert nicht nur auf das in einer Situation Gesagte sondern ebenso auf das Unausgesprochene, das bewusst oder unbewusst Verschwiegene. In dem Augenblick, in dem ein Vers konkret gedacht ist, »kommt« er automatisch richtig, und der Darsteller erliegt nicht mehr der Versuchung, einzelne Worte rhetorisch zu illustrieren.

Zwei Momente seien als Beispiele herausgehoben: Bei ihrem ersten Auftritt in Anwesenheit von Jason, Créon, seinem Hofstaat und seiner Tochter will Médée, ihrer Verletztheit ungeachtet, jede emotionale Eskalation vermeiden. Der allgemeinen Bestürzung und Empörung über ihr unangekündigtes Erscheinen setzt sie daher eine ausgesucht höfliche, überaus kontrollierte rationale Argumentation entgegen. Indem ihre Warnungen nicht im Affekt gesprochen sind, laden sie sich in der Imagination des nachhorchenden Zuschauers viel beunruhigender auf, als wenn die Darstellerin versuchen würde, einen drohenden Tonfall anzuschlagen. Umgekehrt darf Créon, im Rahmen seiner durchaus ambivalenten Annäherung an Médée zu Beginn des Zweiten Aktes, bei der er seine Macht über die Rechtlose sexistisch auskostet, der Aufzählung ihrer Verfehlungen geradezu genießerisch, ja Komplizenhaft »nachschnacken«.

Die Autoren der Oper machen den Hochzeits-Deal zwischen Brautvater König Créon und dem Abenteuerer Jason mit aller wünschenswerten Deutlichkeit transparent. Es ist klar, dass Jason für das Privileg, die Königstochter ehelichen zu dürfen, mit dem begehrten Goldenen Vlies bezahlen muss. Zynischer Weise ist es seine verstoßene erste Ehefrau Médée, der Jason den Raub dieses Gegenstandes aus dem Besitz ihres Vaters zu verdanken hat. Jede Inszenierung steht vor der Frage, ob und wie dieses mythenumwobene Objekt darzustellen ist. Andrea Breth und ihr Bühnenbildner Martin Zehetgruber haben sich für eine wörtliche Illustration durch ein vergoldetes Widderfell entschieden. Zugleich ist diese Illustration ein Zitat aus Pasolinis Medea-Film, das durch die Koordinaten von Zehetgrubers Medea-Bühne neu kontextualisiert und konnotiert wird, nämlich als »Raubkunst«, also als gewaltsam enteigneter Besitz einer unterworfenen Kultur oder Bevölkerungsschicht. Fotos von kriegsbedingter Verschleppung und Archivierung von Kunstwerken während der nationalsozialistischen Diktatur und ihrer Angriffskriege waren hierfür das Assoziationsmaterial. Diesen imperialistischen und kolonialistischen Aspekt erweitert die Aufführung um eine zeitgenössische Dimension. Der hermetische Raum von Zehetgruber gemahnt an das Phänomen der sogenannten Zollfreilager, in denen Millionenwerte an Gemälden, Skulpturen oder anderen Kunstgegenständen steuersparend eingebunkert werden, in der Schweiz, in Luxemburg, Singapur, China oder auch in Deutschland. Immer größere und immer bedeutendere kulturellen Zeugnisse werden auf Kosten ihres ästhetischen, kulturellen, sozialen und wissenschaftlichen Gebrauchswertes in so beschaffenen Tresoren gleichsam tiefgefroren und der Öffentlichkeit entzogen. Kunst erstarrt zur krisensicheren

Kapitalanlage: Der 15. September 2008 läutete nicht nur mit dem Kollaps von Lehman Brothers die Weltfinanzkrise ein, sondern bescherte auch Damien Hirst mit 111,4 Millionen Pfund das Zehnfache des bisherigen Rekordergebnisses einer Ein-Künstler-Auktion bei Sotheby's. Die Auktion war um das »Golden Calf« gruppiert: einen in Formaldehyd eingelegten Stier mit goldenen Hörnern und Hufen.

CHOR WEHE, ERDE UND
 ALLEUCHTENDER
 STRAHL DES HELIOS,
 SEHT HER, SEHR DIE
 VERDERBENBRINGENDE
 FRAU, BEVOR SIE
 MORDBLUTIGE
 SELBSTTÖTENDE HAND
 AN DIE KINDER LEGT!
 DENN VON DEINEM
 GOLDENEN GESCHLECHT
 IST SIE ENTSPROSSEN;
 DASS ABER BLUT DER
 GÖTTER ZU BODEN FÄLLT
 DURCH MENSCHEN –
 DAVOR HABE ICH ANGST.
 DOCH, O ZEUSENTSTAMM-
 TES LICHT, HALTE SIE AB,
 BRING SIE DAVON AB,
 NIMM AUS DEM HAUS
 DIE ELENDE
 UND DURCH EINWIRKUNG
 DER RACHEGEISTER

MORDBLUTIGE ERINNYE!
 VERGEBLICH IST DIE
 MÜHE UM DIE KINDER
 DAHINGEGANGEN,
 VERGEBLICH ALSO HAST DU
 EIN LIEBES GESCHLECHT
 GEBOREN.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

106

REDAKTION Sergio Morabito und Detlef Giese

MITARBEIT Lucrezia D. Guiot und Morghan Welt

TEXT- UND BILDNACHWEISE Die Texte von Detlef Giese und Sergio Morabito sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Texte von Carl Maria von Weber und Richard Hohenemser entstammen älteren Publikationen: Carl Maria von Weber: »Lodoiska«, Oper von Cherubini (1817), in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel, S. 296-300; Richard Hohenemser: *Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Breitkopf & Härtel, S. 208f. und 211-214. Der Text von Günter Ned ist ein Auszug aus dem Essay »Medea. Poetin der Grausamkeit«, Berlin 2017, Boosey & Hawkes, S. 5-12 und erscheint hier mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlages. Die Handlung schrieb Sergio Morabito. Die Übersetzungen ins Englische wurden von Brian Currid angefertigt.

Die Zitate sind folgenden Publikationen entnommen:

Euripides: *Medea*, übersetzt und herausgegeben von Paul Dräger, Stuttgart 2011, Reclam; *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf*, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Stuttgart 2001, Reclam; *Luigi Cherubini – Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Hans-Josef Irmen, Regensburg 1972, Bosse.

Fotos von der Klavierhauptprobe am 26. September 2018 von Bernd Uhlig

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.
Redaktionsschluss am 27. September 2018

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

DRUCK Druckerei Conrad GmbH, Berlin

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN