

## Euripides *versus* Metastasio?

Zum Wandel der Opernpoetik in den Medea-Bearbeitungen von  
Cavalli bis Cherubini

Sebastian Klotz

Die Medea-Thematik erfährt in jüngster Zeit eine Renaissance in den Kulturwissenschaften und in musikhistorischen Publikationen. Sei es das durch die *gender*-Studien angeregte Interesse an der »starken Frau« als eines offenbar singulären weiblichen Rollentypus (vgl. HERR), sei es die unter Opernhistorikern diskutierte Frage nach der Gestaltung Medeas als tragische Heroine: Medea fesselt als eine, wie es Silke Leopold ausdrückt, »vielschichtige Figur«, die eine ebenso vielschichtige Herausforderung für Librettisten und Komponisten darstellte (LEOPOLD). In den aktuellen Debatten tritt allerdings eine Beobachtung in den Hintergrund, die einst Carl Dahlhaus formuliert hatte: Ihm war vor genau 20 Jahren in seinen Überlegungen zu Musikdrama und Literaturoper aufgefallen, daß der Stoff mit seiner antik-tragischen Dimension unvereinbar mit dem Anliegen und der Dramaturgie der Barockoper *à la* Metastasio sei, die kein Ende ohne Katharsis kannte (DAHLHAUS).

Im folgenden würde ich gern erörtern, unter welchen Maßgaben sich im Bewußtsein des Öffentlichkeit, beginnend mit *Cavallis dramma per musica* bis in die *comédie heorique* des Luigi Cherubini, dennoch das Bild einer singenden Medea verdichten und behaupten konnte. Dazu begeben mich auf einen parcours, der über 150 Jahre Operngeschichte und Antikenaneignung sowie durch zwei Kulturräume, den italienischen und den französischen, führt.

So unterschiedlich die Ausgangsbedingungen auch sind: Cavalli schreibt für das junge kommerzielle venezianische Theater, Cherubini in der Zeit des Direktoriums der französischen Revolution für das Pariser Théâtre Feydeau, Marc-Antoine Charpentier, chronologisch zwischen Cavalli und Cherubini anzusiedeln, realisiert einen seiner seltenen Aufträge für die *Académie royale de musique*: Medea-Vertonungen erweisen sich – dies meine These – als Katalysatoren der gattungsgeschichtlichen Entwicklung. Librettisten und Komponisten haben sich gleichsam durch die Radikalität der Fabel und die Sperrigkeit der Figur anstecken lassen. Dies läßt schon ein erster Blick auf die drei genannten Werke vermuten: Cavallis frühe psychologische Ausleuchtung sowie der Einlaß des Komischen, Charpentiers Plädoyer für Medea als tragische Heroine, Cherubinis Neubegründung der Tragödie für Musik anhand des Medea-Stoffs benennen grundsätzliche Neuerungen, die folgenreich waren.

Insbesondere möchte ich zeigen, wie geschickt diese Adaptionen den Konflikt zwischen einer ambivalenten, Bühnenästhetisch faszinierend gezeichneten Figur,

der jeweiligen Gattungskonventionen und der selbstzerstörerischen Dimension des Mythos vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Normen austragen und musikalisch sinnfällig exponieren.

Des Weiteren wird interessieren, inwieweit die Disposition des Stoffes (Rückgriff auf Euripides oder Seneca bzw. konsequent anti-aristotelisch) mit der *gender*-Profilierung Medeas als Bühnenfigur verknüpft ist und vor allem, warum der durch Aristoteles als tragödiotypisch beschriebene »paradoxe Handlungsverlauf« (ARISTOTELES), der noch keinen Begriff für das Drama der Seele hatte, in den Libretti durch andere Modelle ersetzt wird, bevor sich schließlich alles auf die Psychologisierung der Titelfigur konzentrieren wird.

Insofern führt diese stoffgeschichtliche Perspektive mitten hinein in zentrale Felder der Umgestaltung der Affektkultur vom venezianischen *dramma per musica* über Charpentiers tatsächlich unversöhnlich endende *tragédie lyrique* hin zum heroischen-pathetischen Aufbegehren der Dialog-Oper Cherubinis.

\* \* \*

Wenn die Wiederbelebung des antiken Dramas in der Florentiner Camerata gerade nicht anhand tragischer, sondern pastoraler Stoffe erprobt wurde, entsteht die Frage, warum sich der Librettist Cicognini und Cavalli in den 1640er Jahren der Medea annahmen. Bei einem Blick in das Libretto wird deutlich, daß sich Cicognini nicht auf den Korinth-Komplex des Mythos stützt, sondern den sogenannten Kolchis-Komplex auswählt. Er geht dem Korinth-Komplex voraus, den Euripides als Grundlage seiner Tragödie wählte und an dessen Ende der Kindsmord steht.

Die Kolchis-Episode thematisiert den Raub des Goldenen Vlieses, mit dem Jason beauftragt wird. Medea, Zauberin und Halbgöttin, unterstützt ihn dabei. Bei Cicognini rät die Amme Medeas ihrer Herrscherin, Jason zu heiraten, um ihre gemeinsamen Kinder vor der Schande der Unehelichkeit zu bewahren. Jason hat allerdings mit Medeas Gegenspielerin Isifile, der Königin von Lemnos, ebenfalls Kinder. Schließlich war Jason auf Lemnos Isifiles Gatte geworden. Am Schluß der Oper steht der Jubel mehrerer glücklicher Paare: Isifile bekommt ihren Jason wieder, Medea verbindet sich mit ihrem früheren Liebhaber Egeo, König von Athen.

Obgleich die eigentlich tragische Dimension des Mythos hier ausgespart bleibt, nutzen der Librettist und sein Komponist zu Möglichkeit vielschichtiger psychologischer Ausleuchtung. Unter bewußter Mißachtung aristotelischer Regeln werden sie in ein Netz tragisch-komischer Verwicklungen und in komplementäre Handlungsstränge eingespannt. Als Grund für den Erfolg der Oper zeichnet sich der viel gelobte Aufbau des Dramas ab, vor dem die Zeichnung Giasones, Medeas und ihrer Gegenspielerin Isifiles erst Konturen gewinnen. In Cavallis betörend schöner und beredter Musik wird bald erkennbar, daß der Reichtum menschlicher Schwächen und Leidenschaften mehr zu faszinieren vermag als göttliche Verabredungen, wie sie im austauschbaren Prolog getätigt werden. Cicognini und Cavalli nutzen in

*Giasone* den Mythos als Fabel überraschungsvoller menschlicher Selbsterkenntnis und Selbstbehauptung. Die Affekte erscheinen weniger als typologische Zuschreibungen, sondern als machtvoll und erst im Augenblick der Wahrnehmung einsetzende komplexe Empfindungen, die aus den Figuren heraus drängen. Die durch Cavalli in diesem *dramma musicale* vollzogene klare Trennung von Rezitativ und Arie und die scheinbar natürliche Handhabung der Konventionen wird diesen Empfindungsfolgen ihre eigene Agogik verleihen. Die Affekte greifen in dem Moment Raum, in dem sie von den Figuren erfahren werden – und Cavalli gelingt es, sie sofort musikalisch umzusetzen. Darüber hinaus begründeten die beiden Künstler neue Konventionen, unter denen die Beschwörungsszene herausragt.

Bevor wir uns Medeas Anrufung des Höllengeistes zuwenden, der Jason Kraft verleihen soll, verdient ihre Arie »Se dardo pungente« (I, 3) Beachtung. Medea besingt die Liebe als höhere Gewalt, der sie nicht widerstehen kann. Es handelt sich um den ersten Auftritt Medeas in der Oper. Die Arie steht komplementär zu der musikalisch ebenso einnehmenden, inhaltlich jedoch distanziert aufzunehmenden Arie Giasones, »Delizie contenti«. Darin strömt er eine exquisite Sättigung seiner Wünsche und Leidenschaften aus, nachdem er mit der einer ihm unbekanntem Geliebten – es ist Medea – zusammen war. Er kann danach schlicht »nichts weiter begehren«.

Kurz darauf – durch den Librettisten meisterhaft disponiert – trifft Medea auf den ihr nunmehr überdrüssigen Liebhaber Egeo, König von Athen. In ihrem entwaffnenden Frage »Wenn ich nicht mehr lieben kann, was kann ich tun? Was willst du machen«, schwingt viel Ironie mit. Vor allem wird der gesamte Handlungsverlauf als Ereignis erkennbar, das alle Beteiligten aus ihrer Sicht als überraschend, weil prinzipiell offen, erleben.

Medeas Anrufungsszene wird in der direkten Begegnung mit Giasone musikalisch vorbereitet (I, 9). Dort bricht Medeas *recitar parlando* unvermittelt in das *genere concitato* um. Die terrassenartig absteigenden Beschuldigungen werden auf »Son queste di Tessagli i semidei? Dimmi, perfido« in der Bewegungsrichtung und im Duktus offensiv umgekehrt. Nun stellt Medea Giasone zur Rede.

Die geradezu unheimliche Dynamik, die aus starken und zugleich reflektierten Gefühlen hervorgeht und an die Figur Medeas gekoppelt ist, dürfte – um es vorwegzunehmen – die tiefere innere Verwandtschaft der hier gezeigten Medea-Figuren begründen. Die Fähigkeit, diese Energie aus sich selbst zu schöpfen, diese Selbstermächtigung zu eigenem Handeln – in aktuellen Diskussionen in den Geisteswissenschaften als *agency* bezeichnet – konnte anhand von Medea als Bühnenfigur sehr früh öffentlich an einer weiblichen Gestalt gezeigt werden. Obwohl Cicognini, wie gesagt, nicht den eigentlich tragischen Strang des Mythos wählte, schälte sich diese Qualitäten Medeas bereits hier heraus.

Die ästhetisch prächtigste Manifestation dieses Vermögens bittet ohne Zweifel die Beschwörungsszene dar (I, 14). Die in der letzte Szene des ersten Aktes dargestellte Anrufung ist singular in der gesamten Literatur des *dramma per musica*. Sie besticht durch die sorgfältige musikalische Umsetzung der metrischen Formen, die

gebieterische Kontrolle über die Harmonie, den jähen Wechsel von düster-majestätischer Anrufung und forcierter, raumgreifender Deklamation.

Diese Szene wurde zu einer Konvention des *dramma per musica*, ja die Oper *Giasone* wurde generell zu einem Vorbild für die Gattung, bis die Vermischung der Personen und Stile durch Crescimbeni, der sie an den Maßgaben der Poetik um 1700 maß, heftig moniert wurde.

Doch bis dahin wurde *Giasone* das meistgespielte *dramma per musica* des 17. Jahrhunderts.

Kann man eine derart anregende Ausstrahlung auch von Charpentiers *Médée* behaupten?

\* \* \*

Läßt man sich von dem unglücklichen historischen Zufall, zu dicht auf Lully gefolgt zu sein und durch die Lully-Fraktion ignoriert worden zu sein, nicht ablenken, eröffnet sich eine wiederum vom Medea-Stoff ausgehende faszinierende Lösung der vielfältigen poetischen und musikalischen Herausforderungen durch Thomas Corneille, Bruder des Dramatikers Pierre Corneille, und Charpentier. Corneille wählt die Korinth-Episode aus und rückt zum ersten Mal die mit Medeas selbstzerstörerischen Entscheidungen verbundenen, nun tatsächlich tragischen Prozesse ins Blickfeld. Im Rückgriff auf die *Medeia* des Euripides akzentuiert er allerdings das Zögern Medeas vor der Ausübung der eigenen Macht. Medea wird uns als Figur nahegebracht, die leidenschaftlich an Moral und Vernunft festhält, was aber unter unmoralischen und unvernünftigen Verhältnissen in die Katastrophe münden muß. Nach ihrem Entschluß zur Machtanwendung entfaltet sich die Tragödie mit der Logik des Naturgeschehens, mit der rationalen Wucht einer unheilvollen Konsequenz. Wir werden Zeuge von Medeas Erkenntnisprozeß. So wird eine Tragödie denkbar, die keine Katharsis und kein versöhnliches Ende mehr kennt.

Charpentier schafft zwei gegensätzliche, in Medea selbst angelegte musikalische Aktionsfelder: dies der pazifistischen, auf Vernunft bauenden Königin und Mutter, sowie das der zornigen, enttäuschten liebenden, verzweifelten Zauberin. In den um Liebe und Vernunft werbenden Szenen formt sich ein Tonfall Medeas, der den Humanitätston Glucks vorwegnimmt (vgl. »Quel prix de mon amour«, III, 3).

Doch Medea steht auch das zornige Auffahren zu Gebote, wie es die Interpunktionen von Medeas bestürzender Vorahnung des Kindsmordes verdeutlichen. Auf engstem Raum trägt sie in den Konflikt zwischen einer versöhnlichen Haltung und ihrem schließlich katastrophalen Aufbegehren musikalisch aus (vgl. »Ne les épargnez pas«, V, 1).

Auf die verheerende Aussage, die gemeinsamen Kinder nicht auszusparen, war sie schrittweise beim Durchdenken von Jasons Undankbarkeit und Ruhmessucht

gestoßen. Sie ringt nach Möglichkeiten, ihn zu verletzen, und kann es selbst nicht fassen, daß sie bei dieser Betrachtung auf das Motiv des Kindsmordes stößt. Sogleich wiederholt sie, beinahe sprachlos geworden, den Entschluß, »Ne les épargnons pas«, um nun vollends die katastrophale Unausweichlichkeit ihres Vorhabens zu realisieren.

Mit dieser Sympathienlenkung zugunsten Medeas, die nicht theatralischem Kalkül, sondern der Suche nach menschlicher Selbsterkenntnis gilt, gewinnt nun aber Corneille den Medea-Stoff ganz neue Qualitäten ab. Sie begründen auch die Mißachtung der Theaterregeln am Schluß des Librettos: Medea enteilt über die den durch sie zerstörten korinthischen Königspalast über den verzweifelten Jason hinweg durch die Lüfte, ohne daß es zu einer zeremoniellen Wiederherstellung von Ordnung kommt.

Der Mythos und seine Protagonistin treten in all ihrer Ambivalenz und Rätselhaftigkeit hervor. Wo sich Konflikte nicht mehr vernünftig klären lassen, gibt es auch keine vernünftigen opernpoetischen Lösungen mehr. Zudem ist Corneilles *Médée* im Kontext der Schriften von Blaise Pascal und der Dramen eines Racine zu betrachten. Pascal hatte die Konturen eines dezentrierten Ich, das der Leere seiner Selbstbezogenheit gewahr wird, gezeichnet. Racine porträtierte die zerstörerischen, besitzergreifenden Leidenschaften im Sinne einer negativen Anthropologie, die er in die Form von Erhabenheit, Strenge und sprachlicher Eleganz verlieh. Die Liebe in ihrer erhöhenden und vernichtenden seelischen Macht wurde bei Racine Gegenstand des Theaters (vgl. GEBAUER/WULFF). Charpentier dürfte diese Entwicklungen als Theaterkenner – er arbeitete mit Molière zusammen – genauestens verfolgt haben. Bislang nicht untersucht wurde die Relevanz seiner kompositorischen Tätigkeit für den Jesuiten-Orden bezüglich seiner seiner *tragédie lyrique*. Gerade die eminente Psychologisierung und Ästhetisierung der Erfahrungsbildung durch die Jesuiten dürfte sich hier niedergeschlagen haben.

Auf musikalischer Seite besticht Charpentiers *Médée* durch die glanzvolle Handhabung des italienischen Vokalisen-Idioms und der exakten französischen Deklamation. Die Textvorlage besteht vornehmlich aus Vierzeilern und alexandrinischen Couplets und ist durchgehend in Versen gehalten, folgt also den strengen Vorgaben der *tragédie lyrique*. Seine chromatischen Schattierungen und Dissonanzen stehen im Dienst hintergründiger psychologischer Kommentare, die flexible Agogik verleiht dem Gesang eine äußerste Intensität und Unmittelbarkeit. Die äußerst effektvolle Beschwörungsszene im 3. Akt reiht sich ein in diese Palette von Stilmitteln, die in dieser Meisterschaft und Verdichtung im Repertoire der *tragédie lyrique* erst wieder durch Rameau erreicht wurden. Sebastian de Brossard rühmte Charpentiers *Médée* 1724 als das gelehrteste und kenntnisreichste Werk, das nach der Lully-Ära gedruckt wurde: »le plus sçavant et le plus recherché«.

\* \* \*

Während Cavallis *dramma musicale* und Charpentiers *tragédie lyrique* im Abstand von 50 Jahren im 17. Jahrhundert entstanden, unternehme ich nun zu Cherubinis Medea einen Sprung von einem Jahrhundert. Nun sind ein drittes und letztes Mal Beobachtungen zu sondieren, die das Potential des Medea-Stoffs als Katalysator der Gattungsgeschichte belegen und Motive für die Stoff-Adaption beschreiben.

Als Cherubini im Jahr 1797 François Hoffmanns Libretto *Médée* vertonte, war die Ära griechischer Sagenstoffe auf der französischen Opernbühne bereits beendet gewesen. Nach 1789 setzte sich die Rettungsoper durch, zu der Cherubini *Lodoiska* (1791) und *Elisa* (1794) beigesteuert hatte. Der Rückgriff seines Librettisten auf die antike Medea, wobei er vornehmlich Senecas Fassung berücksichtigte, hatte die Artikulation einer heroischen Stillage zum Ziel, der den neuen Erfordernissen einer gestrafften Dramaturgie und der Auseinandersetzung mit der Essenz des Tragischen entgegenkam. Hier witterte der junge Cherubini die Chance zu einer Neubegründung der Dialog-Oper als *comédie heroïque*. Die dramatische Fokussierung konnte die gesprochenen Dialogpartien erträglich machen und in ihrer Länge begrenzen. Die Reduzierung der Perspektiven auf das Wesentliche boten Ansatzpunkt für eine Szenengestaltung nach symphonischen Prinzipien und für die Verlagerung des Dramas in das Seeleninnere der Titelfigur.

In der Übergangsphase zwischen den an griechischen Stoffen anknüpfenden *tragédies lyriques* und der Rettungsoper bot sich die Wahl der singulären Medea-Figur als Mittlerin zwischen dem Gluckschen Klassizismus und der gesellschaftlichen, über den Gluck der 1770er Jahre und über die Standesgrenzen hinausgehenden Einsicht heraus, das dem Politischen eine tragische Dialektik innewohnt, wie es Carl Dahlhaus ausdrückte (DAHLHAUS).

Wie schon Corneille/Charpentier, konzentriert sich Hoffmann auf den Korinth-Komplex. Daraus wählt er lediglich die kurze Zeitstrecke von der Hochzeit Jasons und Kreusas am Hofe Kreons, die die zurückgelassene Medea nicht akzeptieren kann, bis zu Medeas Rache und Flucht. In dieser Fokussierung tritt Medeas Konflikt plastisch hervor.

Cherubinis symphonische Auffassung der Musikdramatik beweist sich in der motivischen und harmonischen Arbeit, die er in Analogie zum Bühnenvorgang zu gestalten suchte. Dies erzeugt dramaturgisch ausgereifte Szenenblöcke, in der die Trennung von Arie und gesprochenem Dialog aufgehoben und durch komplexe, sich durchdringende Abläufe und musikalische Gedanken abgelöst wird. So ist Medeas erste Arie, nach der Begegnung mit Jason (1. Akt, Szene 6), »Vous voyez de vos fils ma la mère infortunée«, auch mit dem unmittelbar folgenden Duett Medea/Jason verknüpft. Man könnte, wie es Miller und Dahlhaus tun, von einer erweiterten Cavaletta der Medea sprechen, da im Duett-Teil die verzweifelt-wütenden Ausrufe ihrer Cavatina gesteigert und in direkter Konfrontation mit Jason intensiviert werden (DAHLHAUS/MILLER).

In der Arie hatte Cherubini Medea einen zutiefst menschlicher Klagegesang anstimmen lassen. Doch neben die bewegende Melodie treten bald ahnungsvollen, unheilverkündende Streicherfiguren, so daß der Doppelzustand entrückter

Reflexion und triumphierender Stolz versinnbildlicht wird. Die »Ingrat«-Ausrufe, die jegliche *contenance* sprengen, wirken wie Vorboten einer Auflehnung, die unmittelbar darauf ungleich wuchtiger vorgetragen werden wird. Tonartlich steht Medeas e-Moll-Einsatz im Tritonus-Verhältnis zur einleitenden Arie Kreons (vgl. KUNZE) – ein sprechender musikalischer Kunstgriff, der die Feindschaft der Figuren spiegelt.

In Medeas Gesang (I, 6) wechseln melodiose und eruptive Gesten, verschmelzen Gestaltungsmittel des Erhabenen und des Schrecklichen zu einer ingeniösen Darstellung von innerer Zerrissenheit. Punktierter Streicher vermitteln ein trotziges Moment. Binnenwiederholungen begründen ein Zwischenklimax in einer Dramaturgie permanenter Steigerung und Sich-Aufschaukeln. Medeas Ungeduld ist gerade noch zum direkten Simultan-Gesang mit Jason auf »O Fatale Toison!« fähig, den Medea energisch dominiert. Er bildet, wie die gemeinsam genutzten Begleitfiguren, den kleinsten gemeinsamen Nenner ihrer Haßliebe, bevor sich Medea aus der musikalischen Verschlingung mit ihrem einstigen Geliebten löst und in scharfer, einsilbiger Diktion ihre Rachegefühle herausschleudert. Das Duett endet in e-Moll – der Tonart, die Medea anschlut.

Dabei folgt die Szene stets der von Cherubini angestrebten konsequenten musikalischen Logik. In der Erkundung neuer formaler Dispositionen und Deklamationsweisen, für die sich die üblichen Arienformen und Chorsätze als untauglich erweisen, geht Cherubini weit über Gluck hinaus, der solche einen sich steigernden Wirbel gegensätzlicher menschlicher Leidenschaften nicht gestaltete. Hoffmann und Cherubini müssen die Gebote edler Einfachheit und strengen Ebenmaßes hinter sich lassen, um in der musikdramatischen Fassung des Medea-Stoffs die schrecklichen und normsprengende Realisierung ihrer tragischen Substanz zum Vorschein zu bringen.

Zurück zum Duett Medea/Jason: Die reiche Ausarbeitung melodischer Gedanken und deklamierende Gesten geschieht vor dem Hintergrund verschiedener, den Zusammenhang verbürgender Orchesterfiguren, die über die gesamte Länge des Duetts aufgerufen werden. Außerdem greifen die Singstimmen auf Material zurück, das sie bereits am Anfang entwickelt haben.

Hier müssen Medeas verstörtes Zögern beim Kindsmord und ihre Anrufung der Göttin Tisiphone, die alles Menschliche in ihr tilgen soll, unberücksichtigt bleiben. Diese Szenen im letzten 3. Akt gehen der Katastrophe unmittelbar voraus. Schließlich führt Medea ihre Rache aus und entschwindet mit Hilfe der drei Euminiden. Das letzte Wort hat der Chor, der nur noch zur Flucht aufrufen kann. Aber auch dieser Kunstgriff konnte das bestürzte Echo der Öffentlichkeit nicht mildern, das von dem krassen Schluß entsetzt war. Cherubini erschloß sich in der *Médée* mit ihren radikalen und monumentalen kompositorischen Lösungen die *comédie héroïque* im Bewußtsein um das Dilemma, daß die Weiterführung der hohen Gattung nach 1780 nicht mehr möglich schien.

Auch im letzten Fall dieser kurzen Bilanz von Medea-Bearbeitungen wirkte die Stoff-Vorlage im Falle Cherubinis als Katalysator. Insbesondere porträtierte er

die seelischen Konfliktlagen Medeas in Form seelisch-eruptiver und empfindsam-melodiöser musikalischer Gesten, um die Transformation der Protagonistin zur rächenden zauberkundigen Frau plausibel zu machen. Im Sog ihrer Entscheidung affiziert sie das gesamte, auf diese Entscheidung zustrebende Bühnengeschehen. Szenendramaturgische Gestaltungsmittel, die von symphonischen Prinzipien herrührten, gestatten es dem Komponisten, die innere Zerrüttung gleichzeitig in ihrer verheerenden Außenwirkung zu zeigen und spektakulär umzusetzen (DAHLHAUS/MILLER). Medea trägt den Humanitäts-Ton Iphigenies und Sarstros prinzipiell in sich, muß ihn aber zur Erlangung von Gerechtigkeit zugunsten eines vorbildlosen, alle bekannten Ausdrucksmittel übersteigenden Idioms aufgeben. Vermutlich barg zu diesem historischen Zeitpunkt nur die Medea-Gestalt das Potential, diesen Erfahrungsraum in derartiger szenischer und musikalischer Konsequenz zu exponieren, wie es Cherubini tat.

\* \* \*

Am Ende dieser kursorischen stoffgeschichtlichen Untersuchung ist der Ertrag der Beobachtungen zusammenzufassen: rückte Cavalli die rätselhaften und überraschenden menschlichen Affekte in den Mittelpunkt, die sich in einer Sphäre des Wunderbaren und Komischen kondensieren, besticht Charpentiers Neugier an der Einfühlung in Medeas Motive und ihre Etablierung als tragische Heroine, bis Cherubini anhand seiner *Médée* die *Tragödie für Musik* grundlegend zu reformieren suchte. Bei Charpentier und Cherubini stellen sich enge Bezüge zum Verständnis moralisch-politischen Handelns und seiner nach 1789 als eminent tragisch erkannten Dialektik ein. Sie bilden gemeinsam mit dem unabgegoltenen, maßlosen Moment der Rache ihrer Titelheldin einen gesellschaftlich relevanten Bezugspunkt für ihre Medea-Werke.

Medea bot die Garantie bühlenwirksamer Beschwörungen und Wandlungen, aber auch die Gefahr normverletzender Handlungen, die sich schwer mit opernpoetischen Konventionen in Einklang bringen ließen. Die nicht zuletzt durch ihre singuläre *gender*-Rolle begründete Faszination stellte theaterpragmatisch ein Problem dar, gab aber andererseits die Lizenz zu ebenso singulären Lösungen. In der Fähigkeit, widerstreitenden Empfindungen in sich zu bündeln, sich zum Handeln zu ermächtigen und sich den tragischen Folgen zu stellen, hat die Medea-Figur kein Pendant in der Literatur. Sie erweist sich als Kraftzentrum von Opernkonzepten, die zunächst die affektypologische zugunsten einer eminent psychologischen Gestaltung aufgeben, um schließlich – bei Cherubini – aus widersprüchlichen Empfindungen Medeas ganze szenisch-musikalische Zusammenhänge monumental zu entwickeln.

Alle drei Adaptionen erweisen sich Verhandlungen über einen Mythos, die zum Schrittmacher musikalischer und szenisch-psychologischer Neuerungen wurden und den Gattungswandel vom *dramma per musica* über die *tragedie-lyrique*



bis zur *comédie heroique* markieren. Anhand des Medea-Stoffs erarbeiteten sich Librettisten und Komponisten, beginnend mit Corneille und Charpentier, die wirklich tragische Option. Sie ist nicht das Resultat eines paradoxen und schließlich tragischen Handlungsverlaufs im aristotelischen Sinne, sondern Resultat von Medeas Selbstermächtigung.

Dies war ein Versuch, die poetologische Brisanz und musikalisch-dramaturgische Herausforderung des Stoffs als komplexe Phänomene zu analysieren, ohne sie auf die Figurenzeichnung der Medea einzuengen. Akzentuiert man Operngeschichte hinsichtlich ihrer kommunikativen Normen sowie als Medium der Erfahrungsbildung, werden meines Erachtens barocke, empfindsame und romantische Kommunikationslagen sowie das mit Cherubini einsetzende Bedürfnis nach Subjektivitätssteigerung als Strategien erkennbar, die durch Musik nicht lediglich illustriert, sondern aktiv gestaltet und modifiziert wurden.

#### PARTITUREN/AUSGABEN

Francesco Cavalli, *Giasone*

drama musicale del Andrea Cicognini, UA Venedig 1649

Partitur: kein autorisiertes Autograph, lediglich Abschriften verschiedener Fassungen

Marc-Antoine Charpentier, *Médée*

tragédie lyrique, Libretto: Thomas Corneille, UA Paris 1693

Partitur: Paris 1694 Christophe Ballard (Faks. Farnborough, Hants. 1968)

Luigi Cherubini, *Médée*

opéra en III actes, Libretto: François Hoffmann, UA Paris 1797

Partitur: Paris 1797 (Faks. Farnborough, Hants. 1971)

#### EINSPIELUNGEN

Cavalli:

Michael Chance (*Giasone*), Gloria Banditelli (*Medea*), Concerto vocale, cond. René Jacobs, rec. 1988 (Harmonia mundi HMC 901282.84)

Charpentier:

Lorraine Hunt (Médée), Mark Padmore (Jason), Les Arts Florissants, cond. William Christie, rec. 1994 (Erato 4509-96558-2)

Cherubini:

Jano Tamar (Médée) Luca Lombardo (Jason), Orchestra Internazionale d'Italia Opera, Coro da Camera Sluk di Bratislava, cond. Patrick Fournillier, rec. 1995 (Nuova Era 7253/54)

LITERATUR

Aristoteles, *Poetik*, griechisch/deutsch. Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München und Salzburg 1983.

Dahlhaus, Carl und Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik. Band 1: Oper und sinfonischer Stil 1770 – 1820*, Stuttgart und Weimar 1999.

Gebauer, Gunter, und Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992.

Herr, Corinna, *Medeas Zorn. Eine ‚starke Frau‘ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbholzheim 2000 (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, 2).

Kunze, Stefan, «Cherubini und der musikalische Klassizismus», in: *Analecta musicologica* 14, 1974.

Leopold, Silke, »Herrin der Geister – tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper«, in: Kämmerer, Annette, Margret Schuchard, Agnes Speck (Hrsg.), *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998 (Heidelberger Frauenstudien, 5), S. 143 - 175.