

MÉDÉE

MARC-ANTOINE
CHARPENTIER

MÉDÉE

TRAGÉDIE EN MUSIQUE IN EINEM PROLOG
UND FÜNF AKTEN

MUSIK VON Marc-Antoine Charpentier

TEXT VON Thomas Corneille

URAUFFÜHRUNG 4. Dezember 1693

PARIS, OPÉRA IM PALAIS ROYAL

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 19. November 2023

BERLIN, STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



Beloved, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free will and I don't have to explain a thing. I didn't have time to explain before because it had to be done quick. Quick. She had to be safe and I put her where she would be. But my love was tough and she back now. I know she would be. Paul D ran her off so she had no choice but to come back in the flesh. I bet you Baby Suggs, on the other side, helped. I won't never let her go. I'll explain to her, even though I don't have to. Why I did it. How if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her.

Toni Morrison: Beloved

INHALT

HANDLUNG	
von Peter Sellars	21
SYNOPSIS	
by Peter Sellars	30
CHARPENTIER'S PARTITUR UND IHRE UMSETZUNG	
Zur Arbeit an der musikalischen Fassung der Berliner »Médée«	
von Detlef Giese	38
CHARPENTIER'S SCORE AND ITS PERFORMANCE	
Notes on Preparing the Music for the Berlin Production of "Médée"	
by Detlef Giese	41
»VIELLEICHT HAT UNS DER MYTHOS	
VON MEDEA ETWAS ZU SAGEN«	
von Peter Sellars	49
"PERHAPS THE MYTH OF MEDEA HAS	
SOMETHING TO SAY TO US"	
by Peter Sellars	55

PRODUKTIONSFOTOS

MARC-ANTOINE CHARPENTIER – EINE CHRONIK	
von Detlef Giese	92
MARC-ANTOINE CHARPENTIER – A CHRONICLE	
by Detlef Giese	100
MARC-ANTOINE CHARPENTIER	
UND DIE FRANZÖSISCHE OPER	
von Detlef Giese	108
»ICH TRETE VOR EUCH, UM EUCH REDE ZU STEHEN«	
Aspekte der Wandlungen des Medea-Bildes	
von Derek Gimpel	119

Produktion und Premierenbesetzung 132

Impressum 134



The dehumanization of migrants is so widespread that even children are targeted. In a conversation with a Salvadoran legislator, I heard the story of a Guatemalan woman who was traveling with her two children – a boy who was about ten years old and a girl who was about eight. They were heading to the United States, in search of work and opportunities that were simply not available in her rural town in Guatemala. This mother was aware of the violence against migrants, particularly against women, so, like many other women, she prepared as best she could: she took birth control pills to avoid pregnancy in case she was raped, and she cut her daugh-

ter's hair short and dressed her as a boy. During their journey, her son had asked her several times, "But why do we have to go?" And she had responded each time, "To find happiness." Shortly after crossing the border into Mexico, the group they traveled with was stopped by several gang members. They forced the migrants to take their clothes off – a common practice to locate cash and valuables migrants may be carrying. When the gang members saw that there was a little girl in the group, a number of them proceeded to rape her in front of the girl's mother and brother. As they were forced to watch, the young boy cried to his mother, "Is this happiness?" Tears

welled up in the legislator's eyes as she relayed the story the girl's mother had shared with her at a migrant shelter in Southern Mexico. The depth of such pain is difficult to imagine, and I fight back tears just remembering the story. I include these details here only because these are the realities currently taking place for scores of migrants from El Salvador and various other Central and South American countries who are victims of unjust economic policies and who choose to seek out opportunities for survival elsewhere rather than stay in their country and potentially die a slow death of hunger. Sadly, these cases of horrific debasement and devalued

humanity are happening daily. Even before arriving in the United States, U.S. production of illegality had denied most migrants the opportunity to travel safely—even though they were fleeing political and economic conditions created directly and indirectly by U.S. enforced policies. Like this mother, her daughter, Lydia, and Carolina, many other migrants suffer at the hands of attackers who know they can get away with these crimes—including the systematic rape of women and girls. By branding them as “legal” and when paired with hateful public discourse; U. S. immigration policy implicitly communicates that these migrants are unworthy of humane treat-

ment either on U.S. soil or beyond. Gang members, police officers, drug traffickers, migration officers, and almost anyone who chooses to hurt unauthorized migrants are acutely aware that the Mexican federal government (along with each of the Central American governments), following the lead of the U.S. federal government, will do little to protect migrants. The impunity is so pervasive that crimes against migrants beget few to no repercussions. These are perhaps undesired and unexpected consequences of immigration policy, but very real and substantial consequences nonetheless.

Die Entmenschlichung von Migranten ist so weit verbreitet, dass sogar Kinder zur Zielscheibe werden. In einem Gespräch mit einem salvadorianischen Abgeordneten hörte ich die Geschichte einer guatemaltekischen Frau, die mit ihren beiden Kindern unterwegs war - einem etwa zehnjährigen Jungen und einem etwa achtjährigen Mädchen. Sie waren auf dem Weg in die Vereinigten Staaten, auf der Suche nach Arbeit und Möglichkeiten, die es in ihrer ländlichen Stadt in Guatemala einfach nicht gab. Diese Mutter war sich der Gewalt gegen Migranten, vor allem Frauen, bewusst. Daher bereitete sie sich, wie viele andere Frauen auch, so

gut wie möglich vor: Sie nahm Antibabypillen, um eine Schwangerschaft zu vermeiden, falls sie vergewaltigt würde, und sie schnitt ihrer Tochter die Haare kurz und kleidete sie als Junge. Während der Reise hatte ihr Sohn sie mehrmals gefragt: »Aber warum müssen wir gehen?« Und sie hatte jedes Mal geantwortet: »Um das Glück zu finden.« Kurz nach dem Grenzübertritt nach Mexiko wurde die Gruppe, mit der sie reisten, von mehreren Bandenmitgliedern angehalten. Sie zwangen die Migranten, sich auszuziehen – eine gängige Praxis, um Bargeld und Wertsachen zu finden, die Migranten bei sich tragen. Als die Bandenmitglieder sahen, dass sich

ein kleines Mädchen in der Gruppe befand, vergewaltigten einige von ihnen das Mädchen vor den Augen der Mutter und des Bruders des Mädchens. Als sie gezwungen wurden, dabei zuzusehen, schrie der Junge zu seiner Mutter: »Ist das Glück?« Der Abgeordnete stand die Tränen in den Augen, als sie die Geschichte der Mutter des Mädchens erzählte, die sie in einer Migrantenunterkunft in Südmexiko erlebt hatte. Das Ausmaß dieses Schmerzes ist schwer vorstellbar, und ich kämpfe mit den Tränen, wenn ich mich nur an die Geschichte erinnere. Ich erwähne diese Details hier nur, weil es sich um die Realität handelt, in der sich derzeit zahlreiche

Migranten aus El Salvador und verschiedenen anderen mittel- und südamerikanischen Ländern sind, die die Opfer einer un gerechten Wirtschaftspolitik sind und sich dafür entscheiden, anderswo nach Überlebenschancen zu suchen, anstatt in ihrem Land zu bleiben und möglicherweise einen langsamen Hungertod zu sterben. Traurigerweise gibt es täglich solche Fälle von entsetzlicher Entwürdigung und entwerteter Menschlichkeit. Sogar schon vor ihrer Ankunft in den Vereinigten Staaten hatten die meisten Migranten aufgrund der von den USA produzierten Illegalität keine Möglichkeit, sicher zu reisen – obwohl sie vor politischen

und wirtschaftlichen Bedingungen flohen, die direkt und indirekt durch die von den USA durchgesetzte Politik geschaffen wurden. Wie diese Mutter, ihre Tochter Lydia und Carolina leiden auch viele andere Migranten unter den Angreifern, die wissen, dass sie mit diesen Verbrechen davonkommen – einschließlich der systematischen Vergewaltigung von Frauen und Mädchen. Indem die US-Einwanderungspolitik sie als »illegal« abstempelt und mit einem hasserfüllten öffentlichen Diskurs verbindet, vermittelt sie implizit, dass diese Migranten weder auf amerikanischem Boden noch darüber hinaus einer humanen Behandlung würdig sind. Banden-

mitglieder, Polizeibeamte, Drogenhändler, Migrationsbeamte und fast jeder, der unbefugten Migranten Schaden zufügt, sind sich bewusst, dass die mexikanische Bundesregierung (wie auch die Regierungen aller mittelamerikanischen Länder) nach dem Vorbild der US-Regierung wenig zum Schutz der Migranten unternimmt. Die Straflosigkeit ist so allgegenwärtig, dass Verbrechen gegen Migranten kaum oder gar nicht geahndet werden. Dies sind vielleicht unerwünschte und unerwartete Folgen der Einwanderungspolitik, aber nichtsdestotrotz sehr reale und erhebliche Folgen.

Leisy J. Abrego: *Sacrificing Families; Navigating Laws, Labour, and Love Across Borders*

HANDLUNG

TEXT VON Peter Sellars

PROLOG

21

Die Oper beginnt mit einem Lobgesang auf den König, der viele Kriege angezettelt hat, weil er versucht, der Welt Frieden zu bringen. Die Menschen beten, dass eine riesige Wolke herabsteigt und ihr Schicksal offenbart. Der Sieg (Victoire) in Gestalt der Königstochter Créuse entsteigt der Wolke, um dem Helden Jason, der das Goldene Vlies triumphierend in ihr Land gebracht hat, ihre Liebe anzubieten. Auf einen kurzen Tanz von Melancholie und Staatstrauer folgt eine freudige Explosion sexueller Befreiung. Jason singt ein unwiderstehliches kleines Lied, in dem er zugibt, dass ein Mann in seinen besten Jahren die Freiheit haben sollte, seine Partnerin zu wechseln.

ERSTER AKT

Medea und ihre Kinder werden in einem Internierungslager festgehalten, wo sie auf einen drohenden Abschiebungsbefehl warten. In der Zwischenzeit hat ihr Ehemann Jason ein Liebesbündnis mit der Königstochter Créuse geschlossen, die auch anbietet, sich um die Kinder zu kümmern. Medea ist verletzt und gedemütigt, getrennt von ihren Kindern und öffentlich getrennt von Jason, dem einzigen Mann, den sie je geliebt hat. Ihre Vertraute Nérine rät Medea zu schweigen. Frauen haben schon immer schweigen müssen. Die beste Rache ist das Schweigen. Créuse fühlt sich von Medeas ungewöhnlichem, leuchtend gelbem Kleid angezogen. Medea hat es von ihrem Vater, der Sonne, als Geschenk erhalten.

Nun muss Jason Medea fragen, ob sie ihr Kleid seiner neuen Freundin schenken würde. Es ist ein peinlicher Moment. Medea sagt: »Sicher«.

Jason muss seinen Kindern erklären, dass das Problem darin besteht, dass ihn zu viele Menschen lieben. Sein Adjutant Arcas flüstert Jason zu, vorsichtig zu sein. Medea ist zu schrecklicher Vergeltung fähig. Aber Jason hat es satt, ein Held zu sein. »Was hat der Ruhm für mich getan?«, fragt er sich. Die Öffentlichkeit ist besorgt über den bevorstehenden Krieg. Die Anwesenheit Jasons auf ihrer Seite mildert ihre Besorgnis. Der König braucht den charismatischen, gutaussehenden Jason dringend, damit er bleibt und dem Land hilft, den Krieg zu gewinnen. Jason wird bleiben, wenn er Créuse haben kann. Doch nun hat auch einer der Koalitionspartner des Königs, der berühmte Held Oronte, ein Auge auf Créuse geworfen. Für die Kriegsanstrengungen ist er ebenfalls unerlässlich. Ingeheim rät der König Jason, sich weiter mit Créuse einzulassen. Aber er braucht auch Jason und Oronte als Freunde und Mitstreiter. Wie üblich, wenn so viele Lügen in der Luft liegen, müssen diese Männer, die bereits wissen, dass all ihre Lügen zum Scheitern verurteilt sind, auf eine Strategie der Ablenkung und die Möglichkeit, Profit zu machen, zurückgreifen, indem sie den nächsten Krieg heraufbeschwören. Auf seinem Raketenwerfer reitend, singt Oronte »Die mächtigste Kraft der Welt ist die Liebe.«

ZWEITER AKT

Der König verlangt von Medea, das Land sofort zu verlassen. Obwohl sie, wie die meisten Immigranten, nicht gegen das Gesetz verstoßen hat, erfüllt ihre bloße Anwesenheit die Bevölkerung mit Angst und Schrecken. Doch Medea will nur mit Jason gehen. Der König und Medea sind überrascht; sie singen ein ergreifendes Duett, während sie sich vorstellen, wie sie von Jason verlassen wurden. Medeas Verbrechen be-

stand darin, dass sie ihre magischen Kräfte einsetzte, um Menschen zu vernichten, darunter auch ihren eigenen Bruder, um Jason zu helfen, das Goldene Vlies zu stehlen. Sie beging diese Verbrechen aus Liebe zu Jason. Der König bringt Medea schnell zum Schweigen und verkündet öffentlich, dass sie innerhalb von vierundzwanzig Stunden deportiert werden soll. Als sie in ihre Isolierzelle zurückgeschleppt wird, bittet Medea Créuse, sich um ihre Kinder zu kümmern.

Créuse dankt ihrem Vater, dass er sie mit Jason, dem Liebhaber ihrer Träume, verkuppelt hat. Als Jason dann aber kommt, ist sie nervös. Er hat einen schrecklichen Ruf, und alles ist wahr. Sie muss ihn testen, bevor sie Ja sagen kann. In zwei Liebesduetten zögern sie, wehren sie sich, berühren sich und halten sich dann gegenseitig. Es ist ein zutiefst wunderbares Gefühl, geliebt zu werden. Oronte kommt genau zum falschen Zeitpunkt und ist sofort eifersüchtig und verletzt. Er offenbart seine Liebe zu Créuse. Sie antwortet ihm mit wunderbarer Zärtlichkeit und Großzügigkeit, indem sie Oronte bildschön und mit tiefer Fürsorge sagt, dass sie ihn nicht liebt. Der Chor ist erstaunt über ihre Güte und spricht Oronte, dem unglücklich Verliebten, sein Beileid und Jason seine Glückwünsche aus. Die Liebe selbst (L'Amour) erscheint von oben und lässt Créuse und Jason wissen, dass sie ihre Liebe nicht zu verbergen brauchen. Oronte sieht eine Vision des Universums, das mit Liebenden in Ketten gefüllt ist. Das Trio L'Amour, Créuse und Jason singt mit zarter Melancholie »Liebende, tragt eure Ketten mit Freude.«

DRITTER AKT

Oronte solidarisiert sich nun mit Medea: Beide wollen, dass Jason das Land verlässt. Aber Medea zwingt auch Oronte, sich der Realität zu stellen. Créuse liebt ihn nicht, und was für Medea noch schlimmer ist: Es sieht so aus, als ob Créuses Liebe zu Jason echt ist. »Wer hätte geglaubt«, singen sie ge-

meinsam, »dass das reine Feuer meiner Liebe mit verbrecherischer Undankbarkeit vergolten werden würde.« Dann sieht Medea Jason. Sie muss mit ihm allein sein. Jason hat den König davon überzeugt, Medea noch in dieser Stunde zu deportieren; er kommt in ihre Zelle zum letzten »Entlassungsgespräch«; sein Entschluss steht fest, sein Herz ist taub für ihr Flehen. Als sie singt, wie sehr sie die Lügen, die er ihr erzählt hat, glauben will, bricht es ihm das Herz. Er verlässt sie.

Allein in ihrer Zelle fragt sich Medea, was ihre Liebe eigentlich kostet. Die Rechnung ist niederschmetternd und klar. Als ihr Schmerz immer größer wird, beschwört sie schließlich ihre magischen Kräfte, sprengt ihre Zelle und verbrennt das Gefängnis. Sie ruft die schwarzen weiblichen Gottheiten aus allen Welten an, um alle Gefangenen zu allen Zeiten zu befreien. Die Geister sehen Medeas großes Leid. Sie wollen ihr helfen. Dämonen kennen das Leiden. Sie bittet diese, ihr Gift zu bringen und das leuchtende Kleid aus Sonnenlicht, das ihr Vater ihr geschenkt hat und das sie nun Créuse schenken wird. Die Geister der Nacht tränken das Kleid des Lichts sorgfältig mit dem Gift des Schmerzes und der Trauer. Die Pforten der Hölle poltern und zittern. Es gibt ein Erdbeben, gefolgt von einem Tanz der Geister, die aus ihren Käfigen befreit werden.

PAUSE

VIERTER AKT

Créuse kann keinen Tag länger warten, bis Medea endlich das Land verlässt, um ihr neues gelbes Kleid anzuprobieren. Tatsächlich hat das Anziehen von Medeas verzaubertem Kleid begonnen, sie zu verändern. Ihre Vertraute Cléone kann spüren, dass ihre Herrin neue Kräfte gewonnen hat. Jason ist erschrocken und fühlt sich plötzlich angezogen, als er eine neue Frau in Medeas unvergesslichem ikonischem Kleid sieht.

Je mehr er hinschaut, desto mehr beginnt er beide Frauen zu sehen. Créuse hat einen neuen, gebieterischen Sinn zu kommandieren. Sie sagt Jason, dass er lernen muss, für die Liebe zu leiden. Verliebt zu sein ist gewalttätig, bedeutet, dass man bereit ist, verletzt zu werden. Und sie verlangt den Beweis, dass ihre Bindung an Jason ewig hält. Sie legen einen Schwur ab: »Die zornige Liebe soll uns grausam und gerecht bestrafen, wenn wir jemals aufhören, uns umeinander zu kümmern.« Créuse sieht Oronte kommen und läuft fort. »Warum verschwindet Créuse jedes Mal, wenn sie mich sieht?«, fragt Oronte Jason. »Ich spüre ihre extreme Kälte. Ich sehe die Ablehnung in ihrem Herzen. Könnte es daran liegen, dass meine beste Freundin mich ganz offen betrügt?« Jason beschließt, dass es sicherer wäre, wenn er jetzt an die Kriegsfront zurückkehren würde.

Oronte ist seelisch zerrüttet und geistig verloren. Medea erklärt ihm, dass der Himmel nicht auf ihrer Seite ist und sie sich nur noch auf die Rache konzentrieren können. Oronte fragt sie: »Wird die Rache diejenigen, die wir lieben, zu uns zurückbringen?« Medea antwortet nicht auf diese Frage. »Woher kommt dieses furchtbare Gefühl?«, fragt sie sich, »Warum zittere ich? Wie kann ich mich daran erinnern, dass ich eine Mutter und eine Frau bin?« Sie sieht ihre Kinder mit verlorenen Augen an. »Nein, ich muss unnachgiebig sein. Ich muss Jason verletzen. Ich werde ihn so verletzen, dass er sich nie mehr davon erholen wird.« Der König erscheint, auf der Flucht vor öffentlichen Demonstrationen auf den Straßen, die gegen Medeas weitere Anwesenheit protestieren. Medea teilt dem König mit, dass sie gerne den Ort verlassen wird, sobald Jason bereit ist, sie zu begleiten, und sobald sie die Verlobung von Créuse mit Oronte miterleben kann. Der König teilt Medea mit, dass dies seine Entscheidungen seien. Sie entgegnet ihm, dass seine Zeit der Entscheidungen vorbei sei und sie von nun an die Kontrolle habe. Er befiehlt seinen Wachen, sie zu ergreifen. Mit einem Zauberspruch bringt

Medea die Wachen dazu, sich zunächst gegenseitig anzugreifen, sich dann umzudrehen und den König zu verhaften. Für einen Moment verliert Medea wieder die Orientierung und spürt ihre Erschöpfung und Zerbrechlichkeit. Wie die müde Mutter, die sie ist, muss sie sich hinlegen und ausruhen. Heilende Geister erscheinen und beginnen eine Behandlung, um ihre wilde Wut zu heilen. »Herzen, die durch den Wahn des Zorns verstört sind, lasst los, lasst los. Bitte hört auf, uns zu bekämpfen. Jeder spürt unsere Macht. Selbst ein Herz aus Eis muss sich bewegen lassen.« Als die Phantome verschwinden, schreit der König Medea an. Plötzlich wird es dunkel. Der König beginnt, mit seinen eigenen Dämonen zu kämpfen. Seine Lügen kommen zurück, um ihn zu verfolgen und schließlich zu zerstören. Er kämpft um sein Leben, greift wahllos Fremde an und ermordet Oronte auf grausame Weise. Nur der Anblick seiner Tochter Créuse vermag ihn zu beruhigen. Er wird nie wieder sprechen.

FÜNFTER AKT

Medea spricht mit ihren Kindern. Sie fragt sie, ob sie Verbrecher sind wie ihr Vater und ob sie es verdienen, zu leben. Sie sieht den Blick in ihren Augen und fragt sich, ob die Genugtuung, Jason leiden zu sehen, den Preis ihres Lebens wert ist. Die Kinder laufen von ihr fort. Créuse bringt ihren Vater zu Medea. Er hat seine geistigen Fähigkeiten verloren und wird von plötzlichen Gewaltausbrüchen heimgesucht. Créuse fleht Medea an, den Fluch von ihm zu nehmen, Gnade walten zu lassen und ihn zu heilen. »Eine weinende Prinzessin fleht dich an, ihr einen Vater zurückzugeben.« Medea sagt, dass die Bestrafungen noch nicht begonnen haben. »Dann nimm Jason zurück«, ruft Créuse ihr zu, »Gib mir nur meinen Vater wieder.« Medea weiß nicht, ob dieser unerwartete Moment des Triumphs ausreicht, um ihr rasendes, eifersüchtiges Herz zu befriedigen. Der Chor beginnt mit einem großen Klagelied. Was ist aus

unserem Land geworden? Woher kommt dieser ganze Hass? Unsere Führer begehen Selbstmord. Warum begraben wir unsere Kinder, obwohl sie eigentlich unsere Unterstützung brauchen? Wir haben falsche Götter angebetet. Wir müssen aufhören, falsche Götter zu verehren. Wir müssen uns weigern, sie zu verehren. Wir leben in einer Welt, die unmenschlich und ungerecht ist.

Créuse hat ihren Vater verloren, und Medea ihre Kinder, alles wegen eines Mannes, der sie beide belogen hat. Créuse fragt, ob Medea jemals in der Lage sein wird, das Gewicht des Schmerzes und des Hasses zu fühlen, dass sie jetzt überwältigt. Medea, die immer noch unter Schock steht, antwortet: »Der Anblick von etwas Blut stört dich also? Alle Pläne Medeas haben zu einer Katastrophe, zu Gewissensbissen und zu einer Art von Leiden geführt, das sich grausam und leer anfühlt. Aber es ist zu spät, um aufzuhören. Sieh dir an, was für ein Mensch ich geworden bin.« Créuse spürt die ersten Flammen in ihrem Kleid aufsteigen. Sie weiß, dass sie vor Liebe und vor Schmerz brennt, und jetzt wird ihr klar, dass sie auch buchstäblich, körperlich brennt. Sie verbrennt lebendig in dem Kleid, das ein Geschenk der Sonne war. Jason kommt gerade noch rechtzeitig, um Zeuge ihres langsamen Todeskampfes und ihres anhaltenden Todes zu werden. Sie singen ein zerbrechliches Duett, während Ketten aus Feuer sie verbinden und für immer trennen. Während Jason den Tod seiner neuen Liebe betrauert, sieht er die Leichen seiner toten Kinder. Medea erscheint, um sich zu verabschieden. »Dies ist die Welt, die du geschaffen hast, Jason. Jetzt musst du in ihr leben.« Sie wird in den Himmel gehoben, während die Welt zusammenbricht.

I am singing a song that
can only be born after losing
a country. Joy Harjo

Ich singe ein Lied, das nur
geboren werden kann,
nachdem man ein Land
verloren hat. Joy Harjo

SYNOPSIS

TEXT BY Peter Sellars

PROLOGUE

30 The opera begins with a chorus in praise of the King, who has launched many wars because he is trying to bring peace to the world. The people pray for a giant cloud to descend and reveal their destiny. Victory, in the guise of the King's daughter, Créuse, steps from the cloud to offer her love to the hero Jason, who has triumphantly brought the Golden Fleece to their country. A brief dance of melancholy and national mourning is followed by a fun explosion of sexual liberation. Jason sings an irresistible little song admitting that when a man is in his prime he should feel free to change partners.

ACT ONE

Medea and her children are being held in a detention center, awaiting an imminent deportation order. Meanwhile her husband Jason has formed a romantic alliance with the King's daughter, Créuse, who also offers to take care of the children. Medea is hurt and humiliated, separated from her children, and publicly separated from Jason, the only man she has ever loved. Her confidante Nérine advises Medea to be silent. Women have always had to be silent. The best revenge is silence. Créuse is attracted to Medea's unusual and radiant yellow dress. Medea received it as a gift from her father, the Sun. Now Jason must ask Medea if she would make a gift of her dress to his new girlfriend. It's an awkward moment. Medea says, 'Sure'.

Jason has to explain to his kids that the problem is that too many people love him. His adjutant Arcas whis-

pers to Jason to move carefully. Medea is capable of terrible retribution. But Jason is tired of being a hero. 'What has Glory done for me?' he asks himself. The public is anxious about the impending war. The presence of Jason on their side lessens their alarm. The King desperately needs the charismatic, telegenic Jason to stay and help the country win the war. Jason will stay if he can have Créuse. But now one of the King's coalition partners, the famous hero Oronte, also has eyes for Créuse and is also essential for the war effort. Privately, the King tells Jason to continue making out with Créuse. But he also needs Jason and Oronte to be friends and comrades in arms. As usual when there are this many lies in the air, these men, who already know that all of their lies are doomed, must resort to the major diversion strategy and profiteering opportunity of drumming up the next war. Riding on his missile launcher, Oronte sings 'The most powerful force in the world is love'.

31

ACT TWO

The King needs Medea to leave the country immediately. Even though she has not broken the law, like most immigrants, her very presence fills the population with anxiety and dread. But Medea will only leave with Jason. The King and Medea are surprised to find themselves singing a wrenching duet as they each picture their abandonment by Jason. Medea's crime was that she used her magic powers to destroy people, including her own brother, to help Jason steal the Golden Fleece. She committed those crimes out of love for Jason. The King quickly silences Medea and publicly announces that she will be deported within twenty-four hours. As she is dragged back into her isolation cell, Medea asks Créuse to care for her children.

Créuse thanks her father for setting her up with Jason, the lover of her dreams. Then when Jason arrives, she

is on edge. He has a terrible reputation and all of it is true. She needs to test him before she can say yes. Across two love duets, they hesitate, resist, touch, and then hold each other. It is a deeply wonderful feeling to be loved. Oronte arrives at exactly the wrong moment and is instantly jealous and hurt. He pours out his love to Créuse. She answers him with miraculous tenderness and generosity, telling Oronte beautifully and with deep care that she does not love him. The chorus is astonished by her kindness and offers their condolences to Oronte, the unhappy lover, and their congratulations to Jason. Love herself appears from above and lets Créuse and Jason know that they don't need to hide their love. Oronte sees a vision of the universe filled with lovers in chains. The trio of Love, Créuse and Jason sing with tender melancholy 'Lovers, wear your chains with joy'.

ACT THREE

Oronte is now in solidarity with Medea: they both want Jason to leave the country. But Medea also forces Oronte to face reality. Créuse does not love him, and more seriously for Medea, it looks like Créuse's love for Jason is genuine. 'Who would have believed', they sing together, 'that the pure fire of my love would be repaid with criminal ingratitude'. Then Medea sees Jason. She needs to be alone with him. Jason has convinced the King to deport Medea within the hour; he arrives at her cell for the final 'exit interview', his mind made up, his heart deaf to her entreaties. When she sings of how deeply she wants to believe the lies he tells her, it breaks his heart. He leaves her.

Alone in her cell, Medea asks herself about the actual cost of her love. The calculation is devastating and clear. As her pain increases, she finally summons her magic powers, explodes her cell and incinerates the prison. She calls on black feminine deities from all worlds to liberate all

prisoners in all times. The spirits see Medea's intense suffering. They want to help her. Demons know suffering. She asks them to bring poison, and the shining dress of sunlight that was her father's gift, that she will now give to Créuse. The spirits of the night carefully soak the dress of light in all the poison of hurt and grief. The gates of hell rumble and shake. There is an earthquake, followed by a dance of spirits freed from their cages.

INTERMISSION

ACT FOUR

Créuse is not able wait one more day, until Medea finally leaves the country, to try on her new yellow dress. In fact, just putting on Medea's enchanted dress has begun to change her. Her assistant Cléone can sense that her employer has new powers. Jason is frightened and suddenly attracted to see a new woman in Medea's unforgettable iconic dress. The more he looks the more he starts seeing both women. Créuse has a newly imperious sense of command. She tells Jason that he has to learn to suffer for love. Being in love is violent, means you are ready to be wounded. And she demands proof that her bond with Jason will be eternal. They take an oath: 'Let angry Love punish us cruelly, and in justice, if we ever stop caring for each other.' Créuse sees Oronte coming and runs. 'Why does Créuse vanish every time she sees me?' Oronte asks Jason, 'I feel her extreme coldness. I see rejection in her heart. Could it be because my best friend is openly betraying me?' Jason decides he would be safer right now returning to the front lines of the war.

Oronte is emotionally shattered and mentally lost. Medea tells him that heaven is not on their side, and the only thing left for them is to focus on is revenge. Oronte asks her 'Will revenge bring the ones we love back to us?' Medea

does not answer that question. 'Where is this horrible feeling coming from?' she asks herself, 'why am I trembling? How can I remember that I am a mother and a woman?' She looks at her children through lost eyes. 'No, I must be inflexible. I must hurt Jason. I will wound him in a way that will never let him recover.' The King arrives, fleeing public demonstrations in the streets protesting Medea's continuing presence. Medea pointedly tells the King that she is happy to leave whenever Jason is ready to accompany her, and as soon as she is able to witness the betrothal of Créuse to Oronte. The King tells Medea that those are his decisions to make. She replies that his time for making decisions is over, and from now on she is in control. He orders his guards to seize her. With a magic spell Medea causes the guards first to attack each other, and then to turn and arrest the King. For a moment, Medea again loses her bearings and feels her exhaustion and fragility. Like the tired mother she is, she needs to lie down and rest. Healing spirits appear and begin a treatment to cure her wild rage. 'Hearts disturbed by the delusion of anger, let go, let go. Please stop fighting us. Everyone feels our power. Even a heart of ice must allow itself to be moved.' When the phantoms disappear the King starts shouting at Medea. Suddenly there is darkness. The King begins to fight his own demons. His lies come back to haunt him, and finally to destroy him. He fights for his life, randomly attacking strangers, and savagely murdering Oronte. Only the sight of his daughter Créuse is able to calm him. He will never speak again.

ACT FIVE

Medea talks to her children. She asks them if they are criminals like their father, and if they deserve to live. She sees the look in their eyes and asks herself if the satisfaction of seeing Jason suffer is worth the price of their lives. The children

run from her. Créuse brings her father to Medea. He has lost his mental capacities and is subject to sudden violent episodes. Créuse begs Medea to lift the curse on him, to show mercy, to heal him. 'A princess in tears begs you to give her back a father.' Medea says that the punishments have not yet begun. 'Then take Jason back.' Créuse cries to her. 'Just give me my father again.' Medea can't tell if this unexpected moment of triumph is enough to satisfy her raging, jealous heart.

The chorus begins a great lament. What is our country becoming? Where is all this hatred coming from? Our leaders are committing suicide. Why are we burying our children when in fact they need our support? We have worshipped false gods. We must stop worshipping false gods. We must refuse to worship them. We are living in a world that is inhuman and unjust.

Créuse has lost her father, and Medea has lost her children, all for a man who has lied to both of them. Créuse asks if Medea will ever be able to feel the weight of hurt and hatred that is now overwhelming her. Medea, still in shock, replies 'So you're disturbed by the sight of some blood?' All of Medea's plans have led to disaster, remorse and a kind of suffering that feels cruel and empty. But it is too late to stop. 'Look at the person I have become' and Créuse feels the first flames rising within her dress. She knows that she is burning with love and with pain, and now she realizes that she is also literally, physically burning. She is burning alive inside the dress that was the gift of the Sun. Jason arrives just in time to witness her slow agony and lingering death. They sing a fragile duet as chains of fire link and separate them forever. As Jason is mourning the death of his new love he sees the bodies of his dead children. Medea arrives to say goodbye. 'This is the world you have made, Jason. Now you have to live in it.' She is taken up into the sky as the world crumbles.

«Je suis celui qui, né naguère,
fut connu dans le siècle ; me voici
mort, nu et nul au sépulcre, pous-
sière, cendres et nourriture pour
les vers. J'ai assez vécu, mais trop
peu en regard de l'éternité ... J'étais
musicien, considéré comme bon
parmi les bons et ignare parmi
les ignares. Et comme le nombre
de ceux qui me méprisaient était
beaucoup plus grand que le
nombre de ceux qui me louaient,
la musique me fut de peu d'hon-
neur mais de grande charge ; et,
de même qu'en naissant je n'ai rien
apporté en ce monde, en mourant,
je n'ai rien emporté».

Marc-Antoine Charpentier: Epitaphe

»Ich bin der, der einst geboren
wurde und im Jahrhundert be-
kannt war; hier bin ich tot, nackt
und leer in der Gruft, Staub, Asche
und Nahrung für die Würmer. Ich
habe lange genug gelebt, aber zu
wenig für die Ewigkeit ... Ich war
ein Musiker, galt als gut unter den
Guten und als unwissend unter
den Unwissenden. Und da die Zahl
derer, die mich verachteten, viel
größer war als die Zahl derer, die
mich lobten, war die Musik für
mich eine geringe Ehre, aber eine
große Last; und so wie ich bei mei-
ner Geburt nichts in diese Welt
mitbrachte, so nahm ich auch beim
Sterben nichts mit.«

Marc-Antoine Charpentier: Epitaph

CHARPENTIER'S PARTITUR UND IHRE UMSETZUNG

38

ZUR ARBEIT AN DER MUSIKALISCHEN FASSUNG
DER BERLINER »MÉDÉE«

TEXT VON Detlef Giese

Eine Barockoper zur Aufführung zu bringen, ist oft genug ein herausforderndes Unternehmen. So manche Entscheidungen sind zu treffen, die bei einem Werk des klassischen, romantischen, modernen oder zeitgenössischen Repertoires so nicht vonnöten sind, bedingt durch die Überlieferung des Notentextes. Opern aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert besitzen vielfach noch nicht jenen »Werkcharakter«, der später geradezu selbstverständlich werden sollte, als eine ebenso fixe wie verbindliche Größe für die Ausführenden – für alle Diejenigen, welche die geschriebenen (bzw. gedruckten) Noten in Klang umsetzen.

Marc-Antoine Charpentiers »Médée« ist dabei ein durchaus ambivalenter Fall. Einerseits gibt es einen Partiturdruk, der bereits 1694, im Jahr nach der Uraufführung, von dem Musikverleger Christophe Ballard in Paris publiziert wurde – eine Quelle also unmittelbar aus der Entstehungszeit selbst, die zur Grundlage aller späteren Editionen, wie auch der bei unserer Produktion verwendeten neuesten Ausgabe des Bärenreiter-Verlags von 2023. Andererseits lässt dieser Druck, typographisch fein gearbeitet und sehr gut lesbar, eine ganze Reihe von aufführungspraktischen Fragen offen, so wie im Prinzip bei allen Kompositionen dieser Epoche und Tradition. Vor allem betrifft das die Instrumentation,

die trotz aller Genauigkeit und Sorgfalt im Detail nur zum Teil angegeben ist und auf diese Weise viele Freiräume eröffnet. Als Basis fungiert ein Streichersatz mit fünf obligaten Stimmen, dem sich zur Seite (oder auch in Kombination) nach Art von Klangregistern zwei weitere fünfstimmige Instrumentalchöre stellen, die Flöten und die Oboen – eine Instrumentenfamilie mit ihrem individuellen Timbre ist somit imstande, den gesamten Tonsatz abzudecken. Hier ist – immer unter Anerkennung der originalen Gepflogenheiten der Zeit um 1700 und auf dem Fundament der stilistischen Besonderheiten der französischen Barockmusik – die Kreativität des Interpreten gefragt, da Charpentiers Partitur für zahlreiche Passagen keine spezifizierte Instrumentierung mitteilt.

Ähnliches trifft auch auf die Ausgestaltung des Basso continuo zu, wo im Sinne klanglicher Differenzierung verschiedene Instrumente zum Einsatz kommen können. Je nach Situation und Atmosphäre werden hier je zwei Cembali, Gamben und Lauten verwendet (letztere auch im Wechsel mit Gitarren), wobei jedes einzelne Instrument seine individuelle Klangfarbe und eigene Figurationen mit einbringt, der originalen Praxis gemäß mehr oder weniger frei improvisierend. Durch die Tatsache, dass Charpentier die Basslinie reichhaltig und überaus detailliert beziffert hat, ergibt sich eine ebenso reichhaltige, erstaunlich komplexe harmonische Sprache, nicht selten mit auffälligen Dissonanzen und ungewöhnlichen Akkordfortschreitungen – diese ausgesprochen »modern« und expressiv wirkende Harmonik Charpentiers scheint, auch im Unterschied etwa zu Lully, geradezu ein Merkmal seines Personalstils zu sein.

Ein weiterer liegt in der tendenziell dunklen Tönung des Klanges, hervorgerufen auch durch die gegenüber dem üblichen Hörempfinden spürbar abgesenkte Stimmtöne von $a=392$ Hz, was ungefähr einem Ganzton unter dem heutigen Kammerton sowie ca. einem Halbton unter der in der »Early Music« häufig gebräuchlichen Stimmung von

39

a=415 Hz liegt. Der Einfluss auf Klangfarbe und Ausdruck ist jedenfalls offensichtlich und gewiss ein wesentlicher Aspekt der ästhetischen Wirkung.

40 Betrafen diese Punkte primär die Ebene des Klanglichen, so war ein besonders markanter Eingriff in Charpentiers Partitur konzeptioneller Natur. Regisseur Peter Sellars und Dirigent Simon Rattle hatten sich von vornherein darauf verständigt, das dramatische Geschehen um Médée, Jason, Créusa, Créon und die weiteren Protagonist:innen möglichst konzentriert zur Darstellung zu bringen, ohne sonderlich viele Nebenfiguren und dekorative Momente. So wurde auf den Großteil der Divertissements, die dem Muster der französischen »Tragédie lyrique« in jeden der fünf Akte integriert waren, bewusst verzichtet, zugunsten einer größeren Stringenz der Handlung, die sehr direkt auf die Titelgestalt fokussiert ist. Kürzungen wurden somit nicht nur im Prolog vorgenommen, welcher dem eigentlichen Drama vorgeschaltet ist, sondern auch in allen fünf Akten. Die Hauptfiguren übernehmen dabei auch kleinere Parts, die im Original anderen Gestalten (wie beispielsweise dem »Chef de peuple«, »Un berger«, »Un captif« oder »Une italienne«) zugewiesen sind, bleiben aber im Verlauf des Bühnengeschehens immer sie selbst. Die Geschichte, die Peter Sellars und Simon Rattle erzählen wollten, ließ sich so besonders konsequent und konzise verwirklichen.

Bei alledem spielt die atmosphärische Tönung eine entscheidende Rolle, womit erneut auf den Klang, auf seinen Charakter und seine Nuancen, verwiesen ist. Über längere Strecken ist das Dunkle sicherlich prägend, Umschwünge ins klanglich Helle finden jedoch auch statt, dann mit umso größerem Eindruck. Die Art der Instrumentierung und der konkrete Einsatz der Instrumente leisten hier einen essentiellen Beitrag.

Mit herzlichem Dank an unsere Cembalistin Elisabeth Geiger

CHARPENTIER'S SCORE AND ITS PERFORMANCE

NOTES ON PREPARING THE MUSIC FOR THE BERLIN
PRODUCTION OF "MÉDÉE"

41

TEXT BY Detlef Giese

Performing a Baroque opera is often enough a challenging enterprise in itself. For example, due to the score, several decisions need to be made that are not necessary for a performance of a work from the romantic, modern, or contemporary repertoire. Operas from the seventeenth and early eighteenth centuries were not yet considered proper "works" as they would later become nearly self-evident, with scores that are fixed and binding for the performers, for all those who bring the written (or printed) notes to sound.

Marc-Antoine Charpentier's "Médée" is a quite ambivalent case. On the one hand, there is a printed score that was published by Christophe Ballard in Paris in 1694, just a year after the premiere. This source directly from the period of the piece's emergence became the basis for all later editions, including the most recent 2023 edition published by Bärenreiter used for our production. At the same time, while this edition is typographically nuanced and very legible, it also leaves quite a few issues of performance open, as was basically the case for all compositions of this period and in this tradition. This is especially true when it comes to the instrumentation, which despite the precision and care taken in detail is only partially indicated, thus granting today's performers a great deal of leeway. The foundation is a string

section with five obligatory voices, which is complemented by two additional five-voiced choirs of instruments, the flutes and the oboes, an instrument family with its individual timbre is thus able to cover the entire orchestration. Taking into account the customary practice of the period around 1700 and on the foundation of the stylistic characteristics of French baroque music, the creativity of the performers is called for here, for Charpentier's score does not provide any specific instrumentation for many parts of the work.

The same is true for the basso continuo, where various instruments can be used to create a different overall sound. Depending on the situation and atmosphere desired, we have chosen to use two harpsichords, violas de gamba, and lutes (the latter alternating with guitars), where each individual instrument brings in its own individual timbre and figurations, and true to original practice freely improvised. In the score, Charpentier provided an extraordinarily elaborate figured bass, resulting in a rich, astonishingly complex harmonic language, often with striking dissonances and unusual chord progressions. This strikingly "modern" and expressive use of harmony in Charpentier, in contrast to Lully, for example, seems to be a characteristic of his personal style.

An additional aspect of the performance is the rather dark sound resulting from the markedly lower tuning of $a=392$ Hz, almost a whole tone beneath today's standard pitch and a semitone beneath the concert pitch generally used in "early music," $a=415$. The effect this has on the general sound timbre and expression is quite clear and certainly a key aspect of the performance's aesthetic impact.

While these factors relate primarily to the level of the sonic, an additional striking intervention undertaken in this production is conceptual in nature. From the very start, director Peter Sellars and conductor Simon Rattle agreed to focus on the dramatic events around Médée, Ja-

son, Créusa, Créon and the other figures, and to leave out many ancillary characters and decorative moments. To bring greater rigor to the plot, which focuses a great deal directly on the title character, the conscious decision was made to cut most of the divertissements, which according to the standard pattern of the French "tragédie lyrique" were integrated into each of the five acts. This meant that cuts were made not just in the prologue, which precedes the actual drama, but in the five acts themselves. The main figures took on some of the smaller parts assigned in the original to other figures (e.g. "Chef de peuple", "Un berger", "Un captif" or "Une italienne") but remain in their roles throughout the performance. This made it possible to present the story that Peter Sellars and Simon Rattle wanted to tell as concisely as possible.

Within all of this, the atmospheric tone plays a decisive role, relying once again on the sound, its character and its nuances. While dark aspects dominate over longer stretches, moments of brightness still take place, thus leaving an even greater impression. The instrumentation chosen and concrete performance choices make a decisive contribution here.

Translated by Brian Currid

My heart felt thanks to Elisabeth Geiger (harpsichordist for this production and the Simon Rattle's »right hand« at rehearsals) for sharing interesting insights about the musical work in preparation for this performance of Charpentier's "Médée".

C'est l'histoire, Mesdames et Messieurs les jurés, d'une femme fantôme. Une femme que personne ne voit. Que personne ne connaît.

C'est l'histoire d'une lente disparition, une tragique descente aux enfers dans laquelle une mère a mené son enfant. Cette femme a commis le pire, l'infanticide. Elle a tué sa fille et elle le reconnaît. C'est insupportable pour nous. Ça dépasse l'entendement, une mère qui s'autorise à tuer l'enfant qu'elle a chéri pendant quinze mois. Il est plus commode de la voir comme un monstre. Un monstre, il faut le vaincre. Alors vous ouvrez un Code Pénal et vous la condamnez. Mais si vous faites cela, Mesdames et Messieurs les jurés, vous aurez

rendu un arrêt, mais vous n'aurez pas rendu la justice. Vous n'aurez répondu qu'à la question la plus facile mais pas à la question que votre responsabilité de juge vous oblige à vous poser. Si vous n'arrivez pas à vous poser cette question, vous resterez sur la plage, sidérés par l'horreur du crime. Pourquoi ? Qu'est-ce qui pousse Laurence Coly à tuer sa fille, qu'elle a aimé et soigné parfaitement jusque là ? Pourquoi ne pas l'avoir tuée à la naissance ? Pourquoi est-elle morte, Élise ? (...) Je voudrais terminer, Mesdames et Messieurs les jurés, en vous parlant d'une chose qui m'a particulièrement touchée. Laurence Coly a appris à être mère sur internet. Elle a essayé de faire

ce qu'il fallait. Elle a tenté de lutter, de tenir. Mais elle a perdu. Il n'y avait personne pour l'aider. Personne ne pouvait comprendre. Et on ne la comprend toujours pas, Laurence Coly. On voudrait vous faire croire qu'elle est menteuse, arrogante, manipulatrice, un monstre en somme. Mais ce matin même, Laurence m'a raconté un rêve dans lequel Elise était avec elle en prison. Quand j'ouvrais la porte de sa cellule, Elise courant se réfugier sous ma robe d'avocate. Laurence sait que sa fille sera toujours avec elle. Elle est en elle. Ce que je vous raconte là ce n'est pas de la poésie. C'est de la science. On sait que lors d'une grossesse, les cellules et l'AND maternel migrent

vers le fœtus. Ce que l'on sait moins c'est que l'échange se fait dans les deux sens. Les cellules de l'enfant fuient aussi vers les organes de la mère. Elles se logent dans tout son corps, de son cerveau jusqu'aux orteils. Même après un accouchement, même si la grossesse n'est pas menée à terme, ces cellules persistent, parfois pendant toute la durée de la vie d'une femme. Une mère et son enfant son ainsi imbriqués, l'un dans l'autre, de manière inextricable. On n'y peut rien, c'est de la biologie. Savez vous comment les scientifiques nomment ces cellules ? Les cellules chimériques. Comme la chimère, le monstre des mythes. Un être composite composé de membres d'animaux diffé-

rents, la tête d'un lion, le corps d'une chèvre, la queue d'un serpent... Alors, mesdames et messieurs les jurés, je me dis que nous, les femmes, nous sommes toutes des chimères. Nous porterons en nous la trace de nos mères et de nos filles, qui à leur tour porteront la notre. C'est une chaîne infinie. Nous sommes, quelque part, toutes des monstres. Mais des monstres terriblement humains.

Alice Diop: Saint Omer

»VIELLEICHT HAT UNS DER MYTHOS VON MEDEA ETWAS ZU SAGEN«

TEXT VON Peter Sellars

Was bedeutet es, seine Kinder zu opfern? Die Kinder, die man liebt? Wir leben heute in einer Zeit und in Ländern, die kein Problem damit haben, die nächste Generation zu opfern. Vielleicht hat uns der Mythos von Medea etwas zu sagen. Und der Mythos könnte darauf hindeuten, dass unsere Kinder und ihre Mütter eine Menge zu sagen haben, was wir nicht hören.

Wir leben in einer Welt der organisierten Rechts-, Wirtschafts- und Einwanderungspolitik, in der der höchste Preis für das menschliche Leben von Frauen und Kindern gezahlt wird, aber fast alle Entscheidungen werden und wurden von Männern getroffen. Das Bild der verrückten Zauberin, der Hexe, der bösen Mutter, der weiblichen Kindermörderin ist reißerisch ausgearbeitet worden, um das überwältigende Übermaß der Gewalt gegen Frauen und Kinder zu verschleiern, welches unsere Zeit und die meisten Epochen vor uns kennzeichnet. Sicherlich sind Frauen und Kinder die Hauptleidtragenden heutiger Kriege in den Innenstädten unserer modernen Metropolen und in so vielen ländlichen Gebieten.

Euripides und Corneille machen deutlich, dass Medea eine Ausländerin (»barbare«) ist, eine Immigrantin, und daher ein geeignetes Objekt der Schuldzuweisung; es ist eine Herausforderung für unsere Gesellschaft, wenn jemand aus dem Chaos kommend harte Wahrheiten in eine »stabile« Gesellschaft trägt, die durch vereinbarte Halbwahrheiten zusammengehalten wird. Jeder Mann, sowohl im Mythos als auch in den Medea-Theaterstücken und -Opern, ist ein Lügner. Medea spricht die Wahrheit, aber nach einer Weile beginnt sie, verrückt zu werden. Kommt Ihnen das bekannt vor?

Marc-Antoine Charpentier war in erster Linie ein Komponist geistlicher Musik, und moralische Fragen standen im Mittelpunkt seines Lebenswerks. »Médée«, ein Auftragswerk der Académie Royale de Musique, komponiert auf ein scharfsinniges Libretto von Thomas Corneille, war Charpentiers einzige offizielle Oper. Das ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass das Stück mit einem Lobgesang auf den Widmungsträger Ludwig XIV. beginnt (der bei mindestens zwei Aufführungen in der königlichen Loge anwesend war), aber im vierten Akt den »König« als geistesgestörten Mörder zeigt, der sich dem gesammelten Gewicht seiner bösen Taten in einer von ihm selbst geschaffenen Hölle stellen muss. Charpentier wurde nicht wieder an das Opernhaus eingeladen.

Trotz des Misserfolgs zu Charpentiers Lebzeiten bietet »Médée« vier Jahrhunderte später einen Einblick in andere Welten und nicht eingeschlagene Wege. Zusammen mit Henry Purcells »Dido and Aeneas«, einer fünfundvierzigminütigen Oper, die etwa zur gleichen Zeit für eine Mädchenschule komponiert wurde, bietet Charpentiers »Médée« eine visionäre und transzendente Meditation über die Möglichkeiten der Oper, geschaffen von einem Außen-seiter im ersten Jahrhundert der neuen Kunstform. Die Gattung war noch frisch, in vielerlei Hinsicht unerforscht

und doch auf seltsame Weise verfügbar und in der Lage, das Schwere des siebzehnten Jahrhunderts mit Surrealismus und Melancholie, politischer Lähmung, religiöser Unterdrückung und den Gespenstern des andauernden Krieges und der Pest zu vermitteln, und das alles in Verbindung mit einem gleichzeitigen unterirdischen Archipel menschlicher Intimität, Erotik und psychischer Extreme. Sowohl Charpentier als auch Purcell schufen eine geisterhafte und erhabene Musik, deren Hunger und spirituelle Sehnsucht uns noch zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts berührt.

Die neue moderne Kunstform der Oper war in der Lage, gleichzeitige und sich gegenseitig durchdringende Realitäten und Widersprüche, innere und äußere Kämpfe sowie öffentliche Ereignisse eingebettet in intime metaphysische Landschaften darzustellen und zu vermitteln. Charpentiers unendlich flexible und sich ständig verändernde musikalische Rhetorik, die Rezitative, Ariosi, große und kleine Chorstrukturen und kontrastierende Tanzepisoden durchläuft, bewegt sich an den Rändern des menschlichen Bewusstseins, innerhalb von Räumen, in denen eine Emotion in eine andere übergeht, ethische Klarheit sich auflöst, Zweckmäßigkeit zu Gift wird und wir uns von der Wahrheit unserer Täuschungen überzeugen können. Jede Figur in »Médée« ringt mit ihrem Gewissen. Ist das, was ich tue, moralisch, ethisch und richtig? Immer wieder ist die Antwort klar: Nein, das ist es nicht. Und dann tut die Figur mit offenen Augen das Falsche. Überwältigend. Das ist menschlich, und das ist Oper.

In Charpentiers Konstrukt der Enttäuschung und Selbstzerstörung befindet sich ein fließender Kosmos der Zärtlichkeit, der Freundlichkeit, der Fürsorge und der Heilung. Diese Oper ist eine rituelle Zeremonie der Reinigung, Läuterung und Beruhigung. Ihre Qualen sind Balsam für die Seele. In vorausschauender Harmonie mit

seinem deutschen Nachfolger Johann Sebastian Bach sind Charpentiers Passacaglien und Sarabanden Tanzmusik und Trance-Musik, die die Knoten des Herzens und des Verstandes entwirren und lösen, den tödlichen Zorn besänftigen und beseitigen, Mitgefühl erzeugen und das gestörte und gestresste menschliche und göttliche Ökosystem wieder heilen. Und wie alle Tragödien ist »Médée« eine Aufforderung an die Menschheit, innezuhalten, hinzuschauen, zu fühlen und den Kurs bewusst zu ändern, bevor es zu spät ist.

MEDEA: Welchen Nutzen habe ich im Leben? Ich habe kein Land, kein Haus, keine Zuflucht vor meinem Schmerz. Euripides: Medea, 790f.

MEDEA: What profit have I
in life? I have to land, no home,
no refuge from my pain. Euripides: Medea, 790f.

“PERHAPS THE MYTH OF MEDEA HAS SOMETHING TO SAY TO US”

TEXT BY Peter Sellars

What does it mean to sacrifice your children? The children you love? We are now living in a time and in countries that have no problem sacrificing the next generation. Perhaps the myth of Medea has something to say to us. And the myth might suggest that our children and their mothers have a lot to say that we are not hearing.

We live in a world of organized legal, economic and immigration policies in which the highest price in human life is paid by women and children, but almost all decisions are made and have been made by men. The image of the mad sorceress, the witch, the bad mother, the female child-killer, has been elaborated to mask the overwhelming preponderance of violence against women and children that characterizes our era and most of the eras that have preceded ours. Women and children are the primary casualties in today's wars, in the inner and outer cities of our modern metropolises, and in so much rural life.

Euripides and Corneille make it clear that Medea is a foreigner (“barbare”), an immigrant, and therefore a suitable object of blame; a challenge to our society, someone arriving from chaos, bearing fierce truths to a more ‘stable’ society precariously held together by agreed upon half-

truths. Every man in the myth, in the plays, and in the operas of Medea is a liar. Medea speaks truth, but after a while she begins to seem crazy. Does this sound familiar?

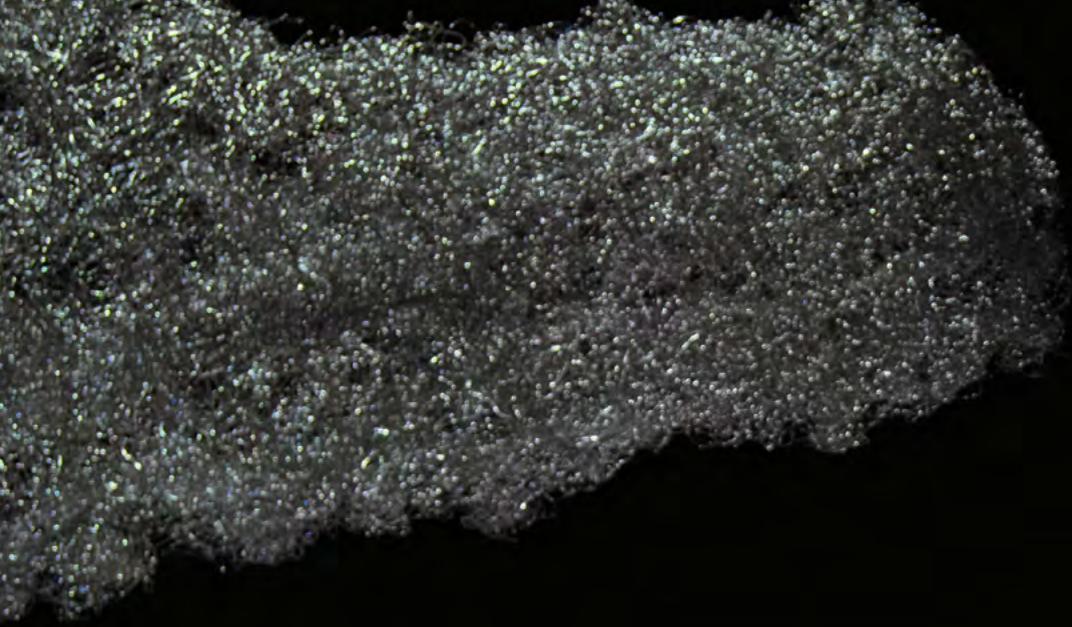
Marc-Antoine Charpentier was primarily a composer of sacred music, and moral questions were the focus of his life's work. "Médée", commissioned by the Académie Royale de Musique, composed to an acutely penetrating libretto by Thomas Corneille, was Charpentier's only official opera. This is unsurprising considering that the piece opens with a chorus in praise of its dedicatee Louis XIV (who was present in the royal box for at least two of the performances), but by act four shows "the King" as an unhinged murderer facing down the collected weight of his evil deeds in a hell of his own making. Charpentier was not invited back to the opera.

In spite of its failure in Charpentier's lifetime, four centuries later, "Médée" offers a glimpse of other worlds and directions not taken. Together with Henry Purcell's "Dido and Aeneas", a forty-five-minute opera composed around the same time for a girl's school, Charpentier's "Médée" offers a visionary and transcendent meditation on the possibilities of opera, created by an outsider in the first century of the new art form. The form was still fresh, in so many ways unexplored, yet strangely available and capable of communicating the seventeenth-century's weight of surrealism and melancholy, political paralysis, religious oppression, and spectres of ongoing war and plague, all running in tandem with a simultaneous underground archipelago of human intimacy, eroticism and psychic extremes. Both Charpentier and Purcell created haunted and exalted music of a kind of hunger and spiritual yearning that we can still taste in our mouths and our minds early in the twenty-first century.

The new modern art form of opera was able to depict and communicate simultaneous and interpenetrat-

ing realities and contradictions, inner struggles and outer struggles, public events embedded in intimate metaphysical landscapes. Charpentier's infinitely flexible and constantly shifting musical rhetoric, passing through recitatives, ariosos, large and small choral structures, and contrasting dance episodes lives at the edges of human consciousness, in the spaces in which one emotion becomes another, ethical clarity dissolves, purpose becomes poison, and we are able to convince ourselves of the truth of our delusions. Every character in "Médée" is wrestling with their own conscience. Is what I am doing moral, ethical, and correct? Again and again the answer is clear: it is not. And then the character, with eyes wide open, proceeds to do the wrong thing. Overwhelmingly. This is human, and this is opera.

Inside Charpentier's edifice of disappointment and self-destruction is a fluid and flowing cosmos of tenderness, kindness, care, and healing. This opera is a ritual ceremony of purification, cleansing and calming. Its torment is a balm for the soul. In prescient harmony with his German successor, Johann Sebastian Bach, Charpentier's passacaglias and sarabandes are dance music and trance music untangling and untying the knots of the heart and mind, soothing and eliminating lethal anger, generating compassion, and restoring health to troubled and stressed human and divine ecosystems. And like all tragedy, "Médée" is a directive to the human race to stop, look, feel, and consciously reverse course before it is too late.























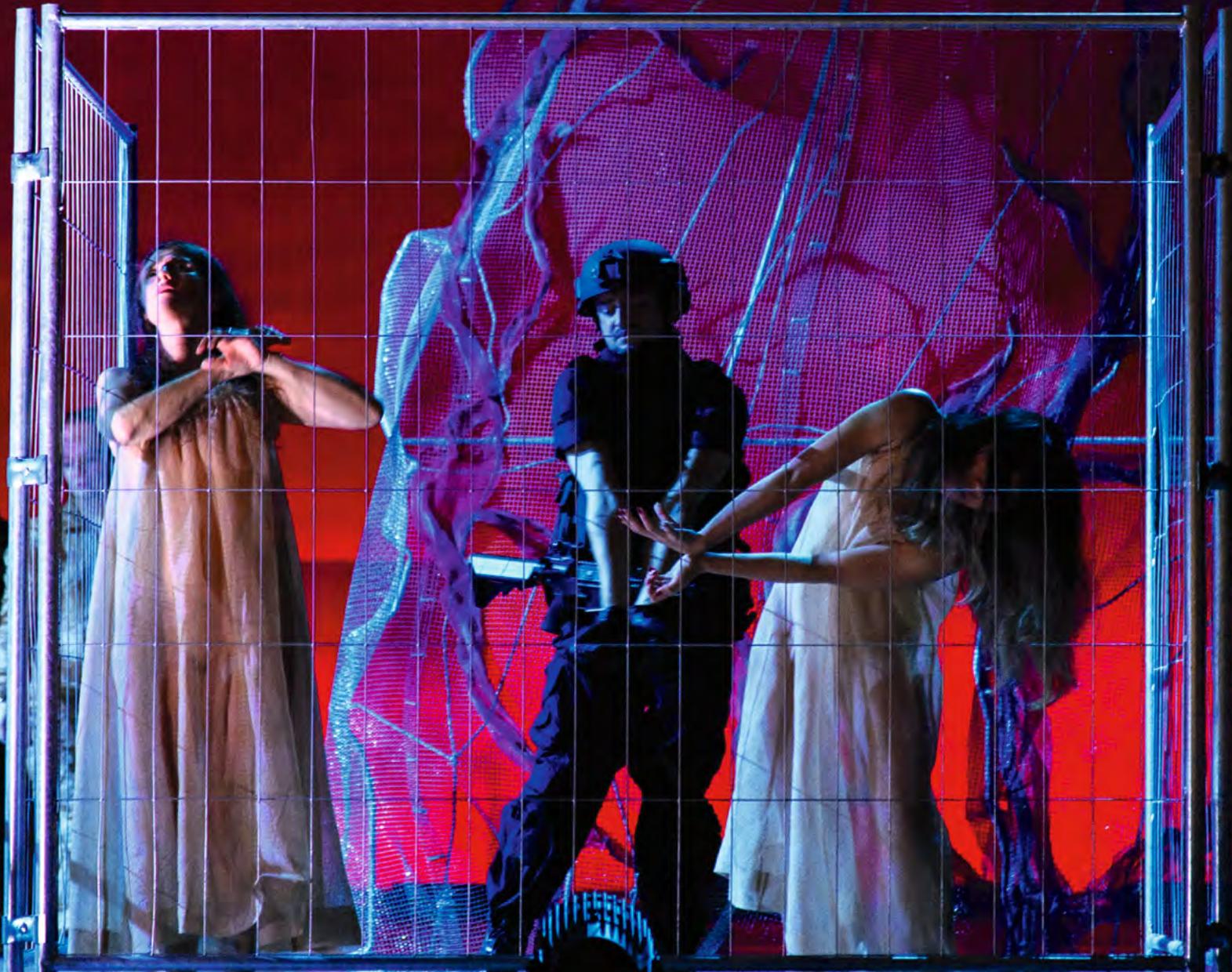












MARC-ANTOINE CHARPENTIER

EINE CHRONIK

ZUSAMMENGESTELLT VON Detlef Giese

1643

Marc-Antoine Charpentier wird in der Diözese Paris – Genaueres weiß man nicht – geboren. Seine Eltern sind Louis Charpentier, der als »maitre écrivain« (als professioneller Schreiber und Kopist) am französischen Hof tätig ist, und dessen Gemahlin Anne Tourtré. Der Junge wächst im Pariser Quartier de Saint-Séverin auf. Ersten musikalischen Unterricht erhält er vermutlich von seinem Schwager Jean Edouard, einem Tanzmeister und Instrumentalisten.

UM 1665

Charpentier reist nach Rom, wo er in Kontakt mit dem renommierten Komponisten Giacomo Carissimi kommt – eine zeit lebens prägende Begegnung für den jungen französischen Künstler, der sowohl Interesse für die Musik wie für die Malerei zeigt. Durch Carissimi wird er mit dem italienischen Stil vertraut; intensiv lernt er die römische Opern-, Oratorien- und Kirchenmusik samt ihrer führenden Vertreter kennen.

UM 1668

Nach etwa dreijährigem Aufenthalt in Rom kehrt Charpentier wieder nach Paris zurück. Hier lebt er für rund zwei Jahrzehnte im Haus der Mademoiselle de Guise (Marie de Lorraine, Duchesse de Guise), die ihm und anderen Musikern nicht nur Wohnraum im Hotel de Guise bietet, sondern sie auch nachhaltig unterstützt und fördert.

UM 1670

Charpentier tritt in den Dienst von Elisabeth von Orléans, verheiratete Madame de Guise, die neben Mademoiselle de Guise eine weitere wichtige Mäzenin wird. Für beide gesellschaftlich hochgestellten aristokratischen Damen arbeitet er als Komponist, Musiker und Sänger.

1672

Von Molière erhält Charpentier erste Aufträge für das Theater – zu einigen von dessen Komödien soll er die Musik schreiben. Am bekanntesten wird dabei die 1673 komponierte Musik zu »La malade imaginaire« (Der eingebildete Kranke). Durch Molières überraschenden Tod endet die so hoffnungsvoll begonnene Zusammenarbeit beider Künstler bereits nach kurzer Zeit.

1679-1683

Für den Dauphin Louis de France, den Sohn des »Sonnenkönigs« und der Königin Marie-Thérèse, wird Charpentier als eine Art »Hauskomponist« engagiert. Zahlreiche kirchenmusikalische Werke entstehen, darunter eine Reihe von »Petite Motets« im Kammerformat.

1682-1686

Für die Comédie Française, in der Tradition von Molières »Troupe de Roi« stehend, komponiert Charpentier mehrere Schauspielmusiken, u. a. zu Pierre Corneilles »Andromède«. Durch die Konkurrenz zurzenebeherrschenden Académie Royale de Musique, der von Jean-Baptiste Lully geleiteten und dominierten französischen Hofoper, kann sich der Theaterkomponist Charpentier jedoch nicht wie gewünscht entfalten. Mit Aufträgen für Kirchenmusik wird er hingegen von verschiedenen Pariser Klöstern bedacht.

1683

Den Bewerbungsprozess für eine untergeordnete musikalische Anstellung an der Chapelle Royale muss Charpentier 1683 krankheitsbedingt abbrechen. Gleichwohl komponiert er in diesem Jahr drei Sakralwerke zum Gedenken an die verstorbene Königin Marie-Thérèse.

1684

Charpentiers »Actéon«, eine »Pastorale en musique« nach einer Geschichte aus den »Metamorphosen« des Ovid, wird erstmals im Pariser Hotel de Guise aufgeführt. Im Jahr darauf folgt mit »Les arts florissants« ein musikalisch besonders reichhaltiges Divertissement.

1686

Mit »La descente d'Orphée aux enfers« (Der Abstieg Orpheus' in die Unterwelt) ist eine erste Oper Charpentiers im Entstehen begriffen, wahrscheinlich im Auftrag von Mademoiselle de Guise. Die erhaltenen zwei Akte erlauben keine gesicherten Rückschlüsse darauf, ob damit das vollständige Werk überliefert oder aber etwas verlorengegangen ist. Einige Jahre zuvor hatte Charpentier bereits eine Kantate auf dasselbe Sujet geschrieben.

1687

Anlässlich einer Feier zur Genesung von König Ludwig XIV. wird ein Te Deum Charpentiers zur Aufführung gebracht. Am Pariser Collège Louis-Le-Grand erhält er die Stellung eines »maître de musique«, ebenso an der Jesuitenkirche Saint-Louis. Charpentier wird auch in den Folgejahren ein äußerst produktiver Kirchenmusikkomponist bleiben, u. a. mit zahlreichen Messen, Antiphonen, Hymnen, Motetten sowie Magnificat- und Psalmvertonungen. Eine Spezialität von ihm sind die mehr als 30 »Histoires sacrées«, konzentriert ausgestaltete geistliche Oratorien nach dem Vorbild Carissimis.

1688

Ein Jahr nach dem Tod Lullys tritt Charpentier mit der geistlichen Oper »David et Jonathas« an die Öffentlichkeit – die Musik zu einem ähnlichen Werk, »Celse martyr«, aus dem Vorjahr ist verschollen. Mit der fünfaktigen Opéra biblique »David et Jonathas«, komponiert für das Collège Louis-Le-Grand, erweist sich erstmals in einem größeren Maßstab Charpentiers besondere musikdramatische Begabung.

UM 1692

Charpentiers wohl bekanntestes Werk entsteht: ein klangprächtiges, für fünf Solostimmen, Chor und ein reichhaltiges Instrumentarium inklusive Trompeten und Pauken komponiertes Te Deum in D-Dur, wahrscheinlich für die Pariser Jesuitenkirche Saint-Paul. Seit den 1950er Jahren fungiert das Prélude dieses Werks als »Eurovisionsfanfare« für Sendungen der europäischen TV-Anstalten.

1692/93

Charpentier bekommt einen prominenten Schüler aus der Königsfamilie: Philippe de Chartres, ein Neffe Ludwigs XIV., wird von ihm in der Kunst der Komposition unterwiesen.

1693

Die einzige »richtige« Oper Charpentiers, »Médée«, eine »Tragédie en musique« in einem Prolog und fünf Akten, feiert am 4. Dezember in der Pariser Opéra im Palais Royal Premiere, in Anwesenheit des Königs. Die Resonanz reicht von offensichtlicher Zustimmung bis zu spürbarer Ablehnung.

1698

Charpentier wird mit dem Posten und den Aufgaben eines »maître de musique« an der Saint-Chapelle in Paris betraut, wo er die Chorknaben in Gehörbildung, Gesang, Kontrapunkt und anderen Kompositionstechniken unterrichtet.

Zudem wird von ihm weitere Kirchenmusik erwartet – dieser Verpflichtung ist er mit einer ganzen Reihe herausragender Kompositionen nachgekommen, u. a. mit der ca. 1702 entstandenen sechsstimmigen Messe »Assumpta est Maria«, einem weiteren Meisterwerk Charpentiers.

UM 1700

96

Mit den »Règles de composition« legt Charpentier eine Kompositionslehre vor, in die er auch eine Charakteristik der Tonarten integriert. In einer tabellarischen Übersicht »Energie des modes« werden 18 Dur- und Molltonarten konkrete Ausdrucksmomente zugeschrieben.

1704

Am 24. Februar stirbt Marc-Antoine Charpentier im Alter von gut 60 Jahren in Paris. Sein Schaffen umfasst mehr als 500 Werke verschiedenster musikalischer Genres, geistlicher wie weltlicher Art, von Kammermusik bis zu den großen Formen.

Tucked into the well of his arm, Sethe recalled Paul D's face in the street when he asked her to have a baby for him. Although she laughed and took his hand, it had frightened her. She thought quickly of how good the sex would be if that is what he wanted, but mostly she was frightened by the thought of having a baby once more. Needing to be good enough, alert enough, strong enough, that caring – again. Having to stay alive just that much longer. O Lord, she thought, deliver me. Unless care-free, motherlove was a killer.

Toni Morrison: *Beloved*

Ich sagte: »Was ist der Unterschied zwischen dir und Medea? Wenigstens hat sie ihre Kinder aus ihrem Elend befreit. Sie hat sie nicht bei Jason gelassen. Sie hat sie rausgeholt. Verstehst du? Und es war ein Akt der Liebe. Wie eine Sklavemutter, die ihren Kindern das Hirn einprügelt, damit sie nicht verkauft werden. Es hat etwas Befreiendes, wenn eine Frau sagt: »Das kann ich tun. Und gleichzeitig stimme ich zu, Medea war verkorkt, weil sie so wütend war, und die Kinder haben das mitbekommen. Aber wenn sie nicht bei ihnen sein konnte, war es vielleicht besser, sie nicht allein in der Welt unter ihren Feinden zu lassen, wie sie sagte.« Ich dachte, wir sollten

wirklich innehalten und den Mythos von Medea untersuchen. Frauen hatten es sehr schwer. Es fiel ihnen schwer, einerseits ihre Mütter zu beschuldigen und andererseits die Vernachlässigung durch den Vater zu sehen. Also sagte ich: »Morgen möchte ich, dass jeder etwas aufschreibt.«

Rena Fraden: *Imagining Medea*; Rhodessa Jones and Theater for Incarcerated Women

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

A CHRONICLE

COMPILED BY Detlef Giese

1643

Marc-Antoine Charpentier is born in the Diocese of Paris, nothing more exact is known. His parents are Louis Charpentier, who works as a "maître écrivain" (master scribe and copyist) at the French court, and his wife Anne Tourtré. The boy grows up in the Paris neighborhood Saint-Séverin. He most likely receives his initial musical education from his brother-in-law Jean Edouard, a dance master and instrumentalist.

CIRCA 1665

Charpentier travels to Rome, where he comes into contact with the renowned composer Giacomo Carissimi, an encounter that will continue to have an impact throughout the life of the young French artist, who shows an interest in music and painting. Through Carissimi he becomes acquainted with the Italian style; he intensely studies the work of the major Roman composers of operas, oratorios, and church music.

CIRCA 1668

After around three years in Rome, Charpentier returns to Paris. Here he lived for around two decades at the home of Mademoiselle de Guise (Marie de Lorraine, Duchesse de Guise), who provides him and other musicians a place to live in Hotel de Guise along with financial support.

CIRCA 1670

Charpentier enters the services of Elisabeth von Orléans, the married Madame de Guise, who along with Mademoiselle de Guise becomes an additional important patron. For these both high society aristocratic ladies he served as a composer, musician, and singer.

1672

Charpentier receives his first commissions for the theater from Molière; he is to write music for several of his comedies. His music for "La malade imaginaire" (The Hypochondriac), composed in 1673, becomes the most famous. Due to Molière's sudden death, the promising collaboration between the two artists comes to an end prematurely.

1679-1683

Charpentier becomes something of a house composer for the dauphin Louis de France, the son of the "Sun King" and Queen Marie-Thérèse. Numerous works of church music emerge, include a series of "Petite Motets" in a chamber format.

1682-1686

Charpentier composes music for several plays, including Pierre Corneille's "Andromède", for the Comédie Française, continuing in the tradition of "Troupe de Roi". Due to the competition of the dominant Académie Royale de Musique, the French court opera directed and dominated by Jean-Baptiste Lully, the theater composer Charpentier is unable to develop as he would like, but he receives several commissions for church music from various Paris monasteries.

1683

Charpentier is forced to abandon his application for a subordinate musical appointment at the Chapelle Royale due to

illness. At the same time, he composes three sacred works to commemorate the deceased Queen Marie-Thérèse.

1684

Charpentier's "Actéon", a "pastorale en musique" based on a story from Ovid's "Metamorphoses", is premiered at Paris' Hotel de Guise. The next year, "Les arts florissants" follows, a particularly rich musical "divertissement" for solo voice, chorus, and instrumental ensemble.

1686

Charpentier begins his first opera, "La descente d'Orphée aux enfers" (Orpheus' Descent into the Underworld), probably a commission from Mademoiselle de Guise. The two acts that are still extant make it unclear whether we have the complete work or whether something was lost. Several years before, Charpentier had already composed a cantata on the same subject.

1687

To celebrate the recovery of King Louis XIV, a Te Deum by Charpentier is performed. He is appointed "maître de musique" at the Paris Collège Louis-Le-Grand and at the Jesuit church Saint-Louis. In subsequent years, Charpentier remains a highly productive church music composer, with numerous masses, antiphonies, hymns, motets, and settings of the Magnificat and the psalms. One of his specialties are the more than thirty "Histoires sacrées", concentrated sacred oratorios modeled on Carissimi.

1688

One year after Lully's death, Charpentier presents the sacred opera "David et Jonathas", the music for a similar work from the previous year, »Celse martyr«, is lost. The former work, a five-act "opéra biblique" composed for the Collège

Louis-Le-Grand, shows for the first time Charpentier's special talent for composing opera.

CIRCA 1692

Charpentier's most famous work is composed: a Te Deum in D major, richly sonorous, for five solo voices, chorus, and a rich instrumentation including trumpets and timpani, probably written for the Parisian Jesuit church Saint-Paul. Since the 1950s, the prelude of this work has been used as the "Eurovision Fanfare" for broadcasts of European TV stations.

1692/93

A prominent member of the royal family becomes Charpentier's student: Philippe de Chartres, a nephew of Louis XIV. Charpentier teaches him the art of composition.

1693

Charpentier's only "real" opera, "Médée", a "tragédie en musique" with a prologue and five acts, premieres on December 4 at the Paris Opera at the Palais Royal in the presence of the king. The response ranges from the highest admiration to palpable rejection.

1698

Charpentier is assigned the post of "maître de musique" at Saint-Chapelle in Paris, where he instructs choir boys in ear training, singing, counterpoint, and other techniques of composition. In addition, he is expected to compose church music, and he complies with a series of outstanding compositions, including the six-voice mass "Assumpta est Maria", composed in around 1702, one of Charpentier's true masterpieces.

CIRCA 1700

With "Règles de composition", Charpentier presents a theory of composition in which he includes a table of the keys en-

titled “Energie des modes”, assigning certain forms of expression to the eighteen major and minor keys.

1704

On February 24, Marc-Antoine Charpentier dies at age 60. His oeuvre includes more than 500 sacred and secular works of various musical genres, ranging from intimate chamber music to large-scale forms.

104

Translated by Brian Currid

After separating from my grandfather, my maternal grandmother could not bear to see her children go hungry. Not unlike many poor and single mothers in El Salvador, she had been toiling in domestic jobs for a couple of years and made barely enough for transportation but not enough for food; so she came to the United States in the mid-1960s. Penniless and driven to fulfill her responsibility to her children, she left all four of them with her mother. Initially, she worked in the United States without legal authorization to live in the country. After becoming a legal permanent resident, it took many years for all the paperwork to be processed through the complicated bureaucracy that was known,

back then, as Immigration and Naturalization Services (INS). Not until she received the last piece of paper from the federal agency was she able to reunite with her children, some fourteen years after her departure. Three decades later, and although they see each other weekly, my mother, who is now in her fifties, still cannot hold back the tears when she recounts the many times in her childhood when she longed to be close to her mother. She and her sisters are grateful to their grandmother for her care, and they would have appreciated their father's presence in their lives, but it was their mother's absence all those years that continues to pain them. In general, as a society, we accept

and try to adhere to the notion that parents and children reside together—at least until the children get old enough to move out on their own. Of course, families are very diverse. The social expectation, however, is that children will share a home with at least one parent (biological or not). This book is about families for whom this expectation is an unattained privilege. It is about mothers and fathers who feel that they have run out of economic options, who then make the heart-rending decision to go thousands of miles away to another country in search of jobs and greater wages for their children's survival.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER UND DIE FRANZÖSISCHE OPER SEINER ZEIT

TEXT VON Detlef Giese

»Sie ist ohne Widerspruch die gekannteste und ausgesuchteste unter allen gedruckten Opern, zumindest nach dem Tode von Monsieur de Lully, obwohl sie durch die Intrigen der Neider und Ignoranten beim Publikum nicht so gut angekommen ist, wie sie es verdient hätte, mindestens in dem Maße wie viele andere, ist sie unter allen Opern ohne Ausnahme diejenige, in der man die meisten wesentlichen Dinge über gutes Komponieren lernen kann.«

Derart euphorisch äußert sich Sébastien de Brossard (1665-1730), seines Zeichens Komponist, Musikpädagoge und -gelehrter von Rang, über die »Médée« des Marc-Antoine Charpentier, die Ende 1693 auf die Bühne der Pariser Académie Royale de Musique – sprich der Opéra – gegangen ist. Brossards Zeilen sind gleichwohl kein unmittelbarer Reflex auf diese teils positiv, teils negativ aufgenommene Uraufführung, sondern erst rund drei Dekaden nach diesem Ereignis – und ein Jahrzehnt nach Charpentiers Ableben – veröffentlicht worden. Ein Urteil mit gleich mehreren Superlativen lässt nach den Gründen fragen, warum wohl dem Werk solch herausragende Qualitäten zugeschrieben wurden und weshalb es sich trotzdem nicht beim Publikum durchzusetzen vermochte. Die speziellen ästhetischen Voraussetzungen der Kunstform Oper in Frankreich kommen dabei ebenso ins Spiel wie das kon-

krete kulturpolitische Umfeld – und dazu die Biographien zweier bedeutender Komponisten, mit so manchen Parallelen, aber zugleich auch prägnanten Differenzen.

Die Geschichte des Opernkünstlers Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) ist nicht ohne diejenige seines Kollegen und Konkurrenten Jean-Baptiste Lully (1632-1687) zu begreifen, soviel steht fest. Und die Geschichte Lullys wiederum hängt wesentlich mit seinem erstaunlichen, keineswegs voraussehbaren Aufstiegs zur führenden Gestalt des französischen Musiklebens im »Grand siècle«, dem Zeitalter des »Sonnenkönigs« Ludwig XIV., zusammen. Als Giovanni Battista Lulli in Florenz geboren, war er im Alter von vierzehn Jahren nach Paris gekommen. Zunächst als Kammerdiener im Haushalt der Cousine des Königs angestellt, erlernte er dort nicht nur die Etikette des Hofes, sondern auch das Violinspiel und das Komponieren, vor allem aber das Tanzen. Gerade diese Fähigkeit sollte ihm die Türen zum König selbst öffnen, damals noch ein Kind. Beide teilten sie die Leidenschaft für das Ballett, traten ab den frühen 1650er Jahren bei höfischen Veranstaltungen sogar gemeinsam auf, was dazu führte, dass Jean-Baptiste Lully – so nannte er sich in französisierter Form ab 1661 – die Gunst Ludwigs XIV. in einem kaum vorstellbaren Maße erlangte. Ballettmusiken komponierte der zum »Surintendant de Musique« ernannt Lully für den König, immer in enger Abstimmung mit ihm und zu dessen außerordentlichem Gefallen, desgleichen suchte er auch nach Möglichkeiten, eine spezifisch französische Opernform zu etablieren, unter Nutzung italienischer Elemente zwar, aber doch in spürbarer Abgrenzung zu den Traditionen seiner Heimat.

In mehreren Stufen erfolgte dies, ähnlich wie es später auch bei Charpentier der Fall sein sollte. In den mittleren 1660er Jahren begann eine fruchtbare Zusammenarbeit Lullys mit dem Komödienautor Molière, der mit seinen Stücken eine möglichst enge Verbindung von

Schauspiel und Musik anstrebte – ein besonders gelungene Produktion wurde 1670 »Le bourgeois gentilhomme« (Der Bürger als Edelmann), bei der sich gesprochene, gesungene und musizierte Anteile wechselseitig durchdrangen und aufeinander bezogen waren.

110 Weit wirkungsmächtiger jedoch war die Etablierung der »Tragédie lyrique« als eines eigenständigen Genres des Musiktheaters – ein besonderes Phänomen in der Geschichte der europäischen Opernkunst, das sowohl ästhetisch als auch institutionell neue Perspektiven eröffnete und neue Wege einschlug. Lully war hierbei die Schlüsselfigur: Im Frühjahr 1672 hatte er das erst wenige Jahre zuvor von Ludwig XIV. erteilte Privileg einer »Académie d'Opera« erworben – er hatte es einfach dem hoch verschuldeten Inhaber abgekauft –, was ihm einen enormen Einfluss, gleichsam Machtfülle, und vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten sicherte, und es ihm zudem erlaubte, missliebige Konkurrenz auszuschalten. Das besagte Privileg umfasst das Recht, Opernwerke in Paris zur Aufführung zu bringen, zunächst vor dem König und seinem Hofstaat, im Anschluss daran auch vor der zahlungskräftigen aristokratischen und bürgerlichen Öffentlichkeit, auf eigenes Risiko, aber auch im Blick auf eigenen Gewinn.

Die von Lully bis zu seinem überraschenden Tod 1687 unumschränkt beherrschte »Académie Royale de Musique« ging in ihren Mitteln und Möglichkeiten noch weiter: Ohne die ausdrückliche Erlaubnis Lullys durften in Paris keine anderen Operaufführungen stattfinden, weder in französischer noch in italienischer Sprache – und wenn, dann waren sie hinsichtlich ihres Umfangs und ihrer Besetzungsgröße so reglementiert, dass wirklich »große Opern« nicht auf die Bühne gelangen konnten. Marc-Antoine Charpentier etwa musste dies leidvoll erfahren, da seinen Ambitionen auf dem Feld des Musiktheaters zu Lebzeiten Lullys weitgehend ein Riegel vorgeschoben wurde.

111 Ästhetisch war die »Tragédie lyrique« (oder auch »Tragédie en musique«) Lullyscher Prägung eine durchaus innovative Angelegenheit, auch gemessen an der europaweit dominierenden italienischen Oper. Was uns in Frankreich ab den frühen 1670er Jahren begegnet, in denen Lully mit der Produktion seiner Opern beginnt, ist eine Art »Gesamtkunstwerk« avant la lettre. Ausgehend von der reichen, hochstehenden Tradition des französischen Sprechdramas entwickelte Lully in Zusammenarbeit mit seinem Librettisten Philippe Quinault eine neue Form des Musiktheaters, mit Rezitativen, Arien, Ensembles, Chören, instrumentalen Stücken und Ballettmusiken, eingebettet in eine spektakuläre Bühnenausstattung und -darstellung. Insbesondere die Gestaltung der Rezitative, aus dem Deklamieren des Textes abgeleitet, besaß eine Qualität, die sich gegenüber der italienischen Praxis durch eine weit größere Sorgfalt und Differenzierungskunst auszeichnet und dem Ausdruck von Sinn und der Bedeutung der Dichtung größeres Gewicht beimaß. Das beständige Changieren zwischen rezitativischen und ariosen Passagen tat ein Übriges, um ein organisches Gebilde zu schaffen, das zwar in musikdramatische Untereinheiten gegliedert war, jedoch den Eindruck eines zusammenhängenden Ganzen von zwingender Logik und spürbarer Ordnung ergab. Auch zum Standard werdende Struktur eines Werkes in fünf Akten mit Prolog – der wesentlich der Glorifizierung des »Sonnenkönigs« als des absoluten Herrschers mit absoluter Macht galt – dient der Intention, die französische »Tragédie lyrique« als ein wirksames, weithin ausstrahlendes Aushängeschild des Monarchen und damit des Staates zu etablieren. Lullys Werke, ein gutes Dutzend an der Zahl und von 1673 bis 1686 in nahezu jährlicher Folge auf die Bühne der Opéra gebracht, entsprachen diesem kulturpolitischen Zweck auf exzellente Weise und sollten sich als stil- und traditionsbildend erweisen.

Marc-Antoine Charpentier, der um etwa zehn Jahre Jüngere, hatte es in diesem Kontext nicht einfach. Der Monopolist Lully, eifersüchtig darauf bedacht, keinen Rivalen erwachsen zu lassen, der seine Dominanz im offiziellen Musikleben, das sich in unmittelbarer Nähe zu König und Hof abspielte, gefährden könnte, suchte Charpentier mit Fleiß von diesbezüglichen Posten und Aufträgen fernzuhalten. Zwar beerbte ihn dieser, als Lully selbst daran kein Interesse mehr zeigte, 1672 als Komponist für die Schauspielmusiken von Molière und dessen Comédie française, aufgrund des frühen Todes des begnadeten Theaterdichters, Prinzipals und Bühnendarstellers jedoch nur für kurze Zeit. Darüber hinaus erhielt Charpentier Gelegenheit, sein musikdramatisches Talent bei kleineren, bewusst mit bescheidenen Ausmaßen und Besetzungen arbeitenden Projekten unter Beweis zu stellen, bei der Opéra de chasse »Actéon« etwa, Mitte der 1680er Jahre für seine Gönnerin Mademoiselle de Guise komponiert und in privaten Rahmen aufgeführt, desgleichen bei »Les arts florissants«, von Charpentier als »Idylle en musique« bezeichnet. Bei beiden Werken handelt es sich um Opern im Miniaturformat, für nur wenige Sängerinnen und Sänger und ein geringstimmiges Instrumentalensemble geschrieben, keineswegs für die große Bühne und ein großes Publikum. In diesen Zusammenhang gehört auch »Le descente d'Orphée aux enfers« (Der Abstieg Orpheus' in die Unterwelt) von 1686/87, ebenfalls eine Art Kammeroper von zwar hohen musikalischen Qualitäten und großer Expressivität, aber doch mit eher zarten Valeurs und ohne einen wirklich erkennbaren Zug ins Große – von den Ansprüchen und dem Aufwand einer ausgewachsenen »Tragédie lyrique« ist dieses Werk (von dem man nicht genau weiß, ob es überhaupt vollständig überliefert ist) jedenfalls deutlich entfernt.

Einen entscheidenden Schritt hin zu einer wahrhaft großen Oper, wie es seine »Médée« werden sollte, tat

Charpentier direkt nach Lullys Tod, als sich ihm unverhofft neue Chancen auf eine veritable Karriere als Musiktheaterkomponist eröffneten. Mit »David et Jonathas« von 1687/88 gelang ihm ein Werk, das seine kreativen Kompetenzen überzeugend offenbart. Komponiert für das Collège Louis-le-Grand, eine von den Pariser Jesuiten unterhaltende Einrichtung mit einer Schülerschaft aus der Hocharistokratie, ist dieses Werk in fünf Akten mit Prolog im Grunde eine »Tragédie lyrique«, wenngleich sie nicht so bezeichnet ist, sondern als »Tragédie biblique«. Die bekannte alttestamentarische Geschichte um Saul, den ersten König des Volkes Israel, dessen Sohn Jonathan und David, den Hirtenjungen und späteren König, hatte Charpentier bereits 1681/82 unter dem Titel »Mors Saülis et Jonathas« in Form eines geistlichen Oratoriums, einer »Histoire sacrée«, in lateinischer Sprache vertont. Animiert von dem künstlerischen Gelingen lag es durchaus nahe, aus diesem Sujet eine »richtige« Oper zu generieren. Die Gelegenheit ergab sich an der besagten Jesuitenschule, an der sich die Tradition herausgebildet hatte, jeweils zum Schuljahresabschluss eine Darbietung größeren Maßstabs zu präsentieren. Derartige »Tragédies sacrées« enthielten neben ausgedehnten Sprechtheateranteilen auch musikalische Beiträge, die immer mehr Raum einnahmen. Charpentier selbst hat mit »Celse martyr« (die Musik ist nicht erhalten) 1687 ein solches Werk für das Collège Louis-le-Grand geschaffen, mit »David et Jonathas« folgte im Jahr darauf – wohlgemerkt nach dem Tod von Lully – ein besonders ambitioniertes Vorhaben. Der Prolog und die fünf Akte, insgesamt rund zwei Stunden Musik, wurden dabei in ein Sprechdrama von ebenfalls fünf Akten eingegliedert, wodurch sich eine eigentümliche Struktur entwickelte, auch im Blick auf das Nebeneinander von gesprochenem Latein und gesungenem Französisch. Musikalisch konnte Charpentier gleichsam »in die Vollen« gehen: Die Ausgestaltung von Soloparts mit detaillierter Charakterzeich-

nung war ebenso gefragt wie die Komposition von Ensembles, Chören und Instrumentalstücken, einschließlich von Tanzsätzen, sogar das Tanzen selbst war vorgesehen – alles das, was eine »große Oper« auszeichnete, konnte in »David et Jonathas« integriert werden.

Der eigentliche Höhepunkt in Charpentiers musikdramatischem Œuvre aber ist zweifellos »Médée«, seine einzige »Tragédie lyrique« bzw. »Tragédie en musique«. Lange genug hatte ihm Lully den Weg an die Opéra versperrt, nun war die Bahn frei, wenn sich auch erst nach mehr als sechs Jahren ein Projekt konkretisierte. Das Sujet stand dabei durchaus in der Tradition Lullys, war es doch dem unerschöpflichen Reservoir der antiken Mythologie entnommen, so wie bei den weitaus meisten Opern des Älteren auch. Thomas Corneille (1625-1709), der jüngere Bruder von Pierre Corneille, mit dem Charpentier bereits am Anfang seiner Theaterlaufbahn zusammengearbeitet hatte, agierte äußerst geschickt, um die komplexe Medea-Geschichte, die eine gewisse Vorkenntnis der Figuren und des Geschehens voraussetzt, zu einem Opernlibretto zu formen. Der literarische Anspruch ist offensichtlich, auch die dichterische Umsetzung in ebenso eleganten wie prägnanten Versen – Charpentier wurde auf diese Weise eine hervorragende Textbasis zur Verfügung gestellt, um seine kompositorischen Fähigkeiten zur Entfaltung zu bringen.

Rein formal hat sich Charpentier an dem von Lully zum Maßstab erhobenen Modell orientiert: »Médée« ist ein in fünf Akte mit vorgeschaltetem Prolog gegliedertes Werk, wobei die mit der Handlung allenfalls lose verbundenen Divertissements mit ihren Tanzsätzen integral mit einbezogen sind. Auch der vom Publikum erwartete »Theaterzauber« war bewusst mit einkalkuliert, einschließlich jener Szenen des »Wunderbaren« und Übernatürlichen, die für die große französische Oper geradezu konstitutiv waren – dass uns Medea hier in ihrer Identität als Magierin begeg-

net, konnte diese Tendenz noch unterstützen. All das macht deutlich, dass es Charpentier keineswegs darum ging, die Lullyschen Traditionen zu unterwandern, sondern sie im Gegenteil zu bedienen.

Und doch gibt es markante Unterschiede, insbesondere in der musikalischen Stilistik – während der gebürtige Italiener Lully in Stil und Gestus in höchstem Maß »französisch« geworden war, aktivierte der Pariser Charpentier in vielerlei Hinsicht italienische Elemente, die er im Zuge seiner Studien in Rom kennen- und schätzengelern hatte. Melodische Eingängigkeit und Geschmeidigkeit gehört ebenso dazu wie ein verstärkt zutage tretender Arioso-Charakter, der viele Passagen seiner umfangreichen Partitur durchzieht. Diverse harmonische Kühnheiten kommen hinzu, um den Figuren und Situationen Kontur und Tiefenschärfe zu geben, wesentlich zur Steigerung der Expressivität und im Sinne größerer Glaubwürdigkeit des Bühnengeschehens. In erster Linie zeigt sich das bei der vielschichtig angelegten Titelgestalt, deren Part ausgesprochen differenziert aus- und durchgestaltet ist, mit dem Resultat einer großen Bandbreite an Emotionen, die zum Ausdruck gebracht werden, von Liebe und Mitgefühl bis Eifersucht, Hass, Zorn, Wut und Rache reichend. Bittersüß klingt da so Manches, abgrundtief traurig, getragen von Pathos und feierlichem Ernst, nicht selten treten aber auch Töne von strahlendem Glanz an die klangliche Oberfläche, um unvermittelt wieder umzuschlagen in eindringliche Lamentoklänge und musikalische Kundgaben, die von großer Verletzlichkeit sprechen. Aber auch Charpentiers ausgeprägtes Gespür für die verschiedenen Timbres des Orchesters mit ihrer bemerkenswerten Fülle an Schattierungen vermag zu beeindrucken und hat auch die Zeitgenossen nicht unberührt gelassen, die – sofern sie sich nicht als dogmatische »Lullisten« verstanden, denen jegliche Abweichung von den Prinzipien und dem Stil des Begründers der französischen

Operntradition grundlegend suspekt erschien – Charpentiers »Médée« als ein gelungenes, gewiss staunenswertes Werk empfanden, als einen neuen Höhepunkt der »Tragédie lyrique« überhaupt, so wie es der Rezensent des »Mercure galant« anlässlich der Uraufführung von 1693 in Worte fasste: »Der wirkliche Kenner entdeckt in der Oper eine Menge bewundernswerter Stellen.«

116

Die »Médée« Marc-Antoine Charpentiers ist ein singuläres Werk der Operngeschichte Frankreichs und Europas. Einerseits fußt es auf der durch Lully geprägten Tradition, andererseits hat sie diese durch neue Schönheiten und Wirkungsmomente angereichert, die auch Ludwig XIV. nicht verborgen blieben, der zwei der insgesamt zehn dem königlichen Hof zugedachten Aufführungen besucht und sich lobend über Charpentier und seine spürbar inspirierte Musik geäußert hat. Die Oper selbst kann durchaus als Bindeglied zu den späteren Werken der beiden wohl bedeutendsten Fortführern der »Tragédie lyrique«, André Campra (1660-1744) und Jean-Philippe Rameau (1683-1764), gesehen werden, die den Mustern aus Lullys Zeiten neues Leben einhauchten, ohne ihre eigentliche Natur zu verleugnen oder gar zu negieren.

Charpentier aber hat, zwar nicht unbedingt quantitativ, dafür aber qualitativ, Wesentliches geleistet. Ein zentrales ästhetisches Paradigma vor allem löste er in seiner »Médée« ein: Text und Musik eng aneinander zu binden, im Blick auf die Entfaltung und Vergegenwärtigung eines wirklichen musikdramatischen Geschehens, das auf diese Weise nachvollziehbar und verständlich wird. Man höre nur auf Details wie auf das Ganze, auf den expressiven Reichtum, der in dieser Partitur niedergelegt und versammelt ist, und man wird Sébastien de Brossard sicher beipflichten, dass man in dieser Oper »die meisten wesentlichen Dinge über gutes Komponieren lernen kann.«

KREON: Medea, heiß ich räumen dieses Stadtgebiet, verbannt von hier mit deinem Kinderpaar zugleich. Und säume nicht; denn als des Worts Vollstrecker bleib Ich selbst zugegen, kehre nicht nach Haus, bevor Ich dich getrieben aus dem Weichbild dieser Stadt.

MEDEA: Weh, so werd ich rettungslos verloren sein!
Die Feinde haben alle Segel aufgespannt, Und zum Entrinnen zeigt kein Pfad sich aus der Not. Doch fragen will ich dennoch, ob misshandelt auch: Warum, Kreon, soll ich fort aus diesem Land?

KREON: Mir bangt vor dir.

CREON: Medea, I order you to leave my territories An exile, and take along with you your two children, And not to waste time doing it. It is my decree, And I will see it done. I will not return home until you are cast from the boundaries of my land.

MEDEA: Oh, this is the end for me. I am utterly lost. Now I am in the full force of the storm of hate. And have no harbor from ruin to reach easily. Yet still, in spite of it all, I'll ask the question: What is your reason, Creon, for banishing me?

CREON: I am afraid of you.

Euripides: Medea, 275f.

»ICH TRETE VOR EUCH, UM EUCH REDE ZU STEHEN«

ASPEKTE DER WANDLUNGEN DES MEDEA-BILDES

119

TEXT VON Derek Gimpel

*Euripides: Medea, 1. Akt, Epeisodion

Im 4. Jahrhundert n. Chr. beschreibt der in Konstantinopel lebende Autor Kallistratos in seiner »Ekphrasis« die berühmtesten Skulpturen und Bilder der Antike. An dreizehnter Stelle erwähnt er eine ganz besondere Frauenskulptur, die er »im Gebiet der Makedonen« gesehen haben will. Sie trägt ein schwarzes Trauergewand, ihr Haar wirkt vernachlässigt, es ist, wie er schreibt, in einem »schmutzigen Zustand«, und in ihrer Hand hält sie ein Schwert, das jeden Augenblick bereit ist, »ihrer Leidenschaft zu dienen«. Die Figur – nur eine von zwei Frauengestalten, die er in seine Sammlung aufgenommen hat – stellt Medea dar, jene mythologische Königstochter aus Kolchis, die kurz vor dem Mord an ihren beiden Söhnen »die von der Natur gegenüber den Nachkommen festgesetzten Grenzen der Kindesliebe zerstört« –, und die »nach der frevelhaften Abschachtung sich noch in zärtlichen Worten ergeht.« Dass dieses Werk der Kindesmörderin Eingang in seine »Ekphrasis« gefunden hat, zeugt nicht nur für den großen Bekanntheitsgrad des »Mythos Medea«, sondern vor allem für das nicht nachlassende Interesse von Künstlern an der Beschäftigung mit dieser Figur.

Bis es zu der gewissermaßen kanonisierten Version des Mythos durch die Tragödie des Euripides kam, hat-

te der Medea-Stoff einige Wandlungen durchgemacht. Die Ursprünge der Geschichten um Medea sind, wie es für Mythen typisch, ja deren eigentliche Voraussetzung ist, nicht auszumachen. Das mag damit zusammenhängen, dass in der mündlichen Überlieferung es eine Weile gedauert haben muss, bis sich die vielen unterschiedlichen Handlungsstränge als »Mythos Medea« um eine einzige Person gruppiert haben. Da gab es zunächst die Reise, die Jason mit seinen Gefährten (auch der Sänger Orpheus war unter ihnen) auf der Argo über das Schwarze Meer nach Kolchis unternommen hat, um sich des Goldenen Vlieses zu bemächtigen und bei der sich Jason in die Königstochter Medea verliebt. Dann gibt es die Episode um Jasons greisen Vater Aeson, dessen Körperteile zerstückelt in einen von Medea hergestellten Zaubersaft geworfen wurden, aus dem er dann in einer Mischung von frankensteinischem Horror und faustischem Jugendtraum verjüngt wieder »aufersteht«. Daran schließen sich die Ereignisse in Korinth mit der Trennung des Paares und dem Mord der eigenen Kinder durch die Mutter an, die auch das Zentrum der Oper von Charpentier bilden, und schließlich die Geschichten in Athen um ihren Stiefsohn Theseus, dem Medea mehrfach nach dem Tod trachtet. Die nicht enden wollende Faszination für diesen Mythenkomplex hat in der Vielfalt der Motivstränge, die Liebe, Abenteuer, Zauberei, Kindesmord und Palastintrige miteinander verbinden, ihren Ursprung.

Die erste erhaltene schriftliche Überlieferung der korinthischen Episode aus dem Leben Medeas ist die gleichnamige Tragödie des Euripides, die bei den Dionysien 431 v. Chr. in Athen uraufgeführt wurde und für deren Besuch das Publikum mit dem von Perikles eingeführten Theatergeld bezahlt wurde. Man ist sich einig, dass Euripides' Fassung auf bekannte Vorbilder des Mythos zurückgegriffen haben muss, und so konnte der Dichter mehr als nur eine einfache Nacherzählung schreiben und dem Stoff eine

eigene Richtung geben. Deutlich wird das nicht nur in dem ausdifferenzierten Charakter der widersprüchlichen Protagonistin, sondern auch in einer für die Zeit untypischen Behandlung des (Frauen-)Chores, der von Anbeginn um die Mordpläne Medeas weiß, Verständnis für Medeas Handeln zeigt und durch seine Passivität fast zum Mittäter wird. Vielleicht war es dies, das zusammen mit der Darstellung eines schwachen, unentschlossenen Jason, das bei den Zeitgenossen für Irritation sorgte, denn Euripides »errang« mit seinem Stück bei den theatralischen Staatsfestspielen in Athen nur den dritten und damit letzten Platz.

Fast ein halbes Jahrtausend später schreibt Seneca seine »Medea« (ca. 50 n. Chr.). Darin macht die Protagonistin von ihrem »Medea fiat« zu Beginn bis zum »Medea nunc sum« gegen Ende der Tragödie eine Entwicklung durch, die in der Folge die Taten Medeas für feministische Interpretationen eröffnen wird. Medeas Ausruf ist somit nicht nur als Rückkehr zu ihrer göttlichen Abstammung zu lesen, sondern kann auch als verzweifelter Versuch verstanden werden, durch den Mord an ihren Kindern zu dem zu werden, was sie vor ihrer Heirat mit Jason war: Jungfrau.

All die Beschäftigung mit der Mehrfach-Mörderin Medea (allein bei Euripides wird sie mit fünf Morden in Beziehung gebracht) findet in der Folgezeit einen ihrer literarischen Höhepunkte bei Ovid. Ovid hatte schon in seiner Jugend ein heute verlorenes Drama über sie verfasst und das Jason/Medea-Epos auch im 7. Buch seiner »Metamorphosen« behandelt. Literaturgeschichtlich bedeutender ist aber der XII. Brief aus seinen »Epistulae herodiam« des Jahre 25 v. Chr., einer fiktiven Sammlung von Briefen berühmter Frauen der griechisch-römischen Mythologie an ihre Männer. Medea schreibt hier zwischen mädchenhafter Unschuld und reifer Erkenntnis schwankend, in Gedichtform einen Brief an Jason, in dem sie mit Forderungen, Drohungen Liebesschwüren und Beteuerungen das Eheversprechen und Liebe einklagt.

Dennoch blieb Euripides' »Medea« über die folgenden Jahrhunderte für Künstler weiterhin das primäre Zentrum der Inspiration. Auch Kallistratos bezieht sich auf die Tragödie, wenn er meint, der unbekannte Bildhauer habe die von ihm beschriebene Skulptur eigens »zur Nachahmung der euripideischen Dramenschöpfung geformt.« Leider hat sich weder diese noch andere Medea-Skulpturen aus klassischer oder hellenischer Zeit erhalten. Plastische Werke sind erst aus römischer Zeit überliefert, häufig handelt es sich um prunkvolle Sarkophagreliefs, deren Bildfolge zumeist mit Medeas spektakulärer Flucht im Schlangenzug ihren Abschluss findet. In der Vasenmalerei waren die Geschichten um Medea hingegen weitaus häufiger vertreten. Oft wurde Medea als Zauberin beim Verjüngungswunder oder als Partnerin Jasons dargestellt, die Morde Medeas an ihren Söhnen finden sich erst später auf unteritalienischen Vasen.

Obwohl die Grundzüge des euripideischen Dramentextes seit dem 12. Jahrhundert wieder im Umlauf waren, wurde es im Mittelalter gewissermaßen still um Medea. Während die Geschehnisse in Korinth, in der Regel wegen ihres tragischen Ausgangs (und des »unritterlichen« Ehebruchs) übergangen werden, rückten die Abenteuer um das Goldene Vlies ins Zentrum der illuminierten Handschriften. Ihr Erscheinen in der höfischen Ritterepik, wie im »Roman de la rose« (1268-1275) oder dem »Roman de troie« (ca. 1160-1165) beschränkt sich ihre Rolle, wie für Minnedichtung, üblich meistens auf die der verehrten Geliebten oder Verführerin. Jason ist der tapfere Ritter, der sich im Kampf mit Ungeheuern und Monstern behaupten kann und dem Medea mit ihren Zauberkünsten beisteht; auch die recht spät erfolgte und von Kontroversen begleitete Gründung des weltlichen (Ritter-) Ordens vom Goldenen Vlies durch Philipp den Guten von Burgund (1430), geht auf die schon damals nicht mehr zeitgemäße Vorstellung von Ritterschaft zurück.

In der Renaissance wendet man sich langsam von Medea als Nebenfigur der Geliebten und Helferin ab und interessiert sich immer stärker für ihre Persönlichkeit, tut das aber immer zugleich moralisierend und belehrend. Verbreitung findet der Medea-Mythos jetzt durch die populären humanistischen Bearbeitungen von Ovids »Metamorphosen«, die über Jahrhunderte hinweg in hoher Auflage in Italien (1497) Deutschland (1545) und Frankreich (1557) einfach, aber reichlich illustriert erscheinen.

In der Prosa geht Boccaccio überraschenderweise über das reine Geschichtenerzählen hinaus und widmet sich wertend der Figur. Als Gegenstück zu den damals weitverbreiteten Lebensbeschreibungen berühmter Männer kompiliert er in seinem Buch »De mulieribus claris« (1362) Kurzbiographien berühmter Frauen der Weltgeschichte von Eva bis zu seinen Zeitgenossinnen. Nicht allzu überraschend kommt er dabei abschließend zu dem Urteil, bei Medea handele es sich um ein »Crudelissimo esempio di antica perfida.[...] Fu donna bellissima e molto perfida.« Nicht Alle waren der gleichen Meinung und wenn auch das endgültige Urteil stets negativ ausfiel, machten einige Autoren nicht nur Medea allein für das entstandene Unheil verantwortlich. Die Ereignisse in Korinth dienten als warnendes Beispiel außer Kontrolle geratener Leidenschaft. Eine Beobachtung, die gleichermaßen auf Jason, der sich nicht erst in Medea hätte verlieben sollen, wie auf Medea zutrifft, die ihre Kraft zum Vollzug der Morde aus einem unbeherrschbaren Racheverlangen gewinnt.

Immer häufiger wird Medea zu einer »starken« Frau. Schon bei Euripides erkennt sie, dass sie als Frau nach der Heirat dem Mann ausgeliefert ist: »Er [der Mann] bleibt unser Schicksal, ob gut oder schlecht, wir könnens nicht weigern, und Scheidung ist Schimpf.« Sie opponiert dagegen, indem sie beschließt, so zu handeln, wie man es von einem Mann erwarten würde, und für sich um ihrer gekränk-

ten Ehre willen Rache nimmt. Beispiele für diese Umkehrung der stereotypischen Geschlechterrollen finden sich in Pierre Corneilles »Médée« (1635/1639), dem Bruder Thomas Corneilles, dem Librettisten von Charpentiers gleichnamiger Oper (1693). In seinem Drama wird Jason zum kalkulierenden Opportunisten und seine Heldentaten beschränken sich offensichtlich, wie er gleich zu Beginn des Dramas eingesteht, auf seine Aktivitäten im Bett, die er einzig nach politischen Zielen ausrichtet »J'accomode ma flamme au bien de mes affaires«.

Die Aufwertung Medeas brachte die Autoren gewissermaßen in eine Zwickmühle, da sie immer stärker die Geschlechterfrage und die daraus resultierenden Konflikte in den Blickwinkel rückte. Eine Frau konnte nicht wie ein Mann Rache nehmen und gleichzeitig Mutter sein. Zunächst behalf man sich damit, dass verstärkt auf Medeas barbarische Herkunft verwiesen wurde (schon auf den frühesten Vasenmalereien trägt sie als Zeichen ihrer außer-griechischen und damit außerzivilisatorischen Herkunft eine phrygische Mütze) oder man drängte sie in die stereotype Rolle einer Zauberin und Hexe, die einzig aufgrund arkaner Kenntnisse, wie Circe (die immerhin ihre Tante ist) die Männer verführt und ins Unglück treibt.

Zur Zeit des Absolutismus entwickelte man eine weitere Erklärung für Medeas Handeln. Man betonte die göttliche Herkunft Medeas, deren Großvater der Sonnengott Helios war. Damit gewann die überraschende Wendung mit dem Schlangenzug an Bedeutung hinzu; ein Ende, das allerdings schon Aristoteles in seiner »Poetik« (335 v. Chr.) getadelt hat: »Es ist offensichtlich, dass die Lösung der Handlung sich jeweils aus der Handlung selbst ergeben muß, und nicht, wie in der Medea [...] aufgrund eines Eingriffs von außen.« Nicht allein das Verlangen nach einem Theatereffekt bedingte den Schluss mit der wie eine »Dea cum machina« davonfliegenden Medea, er illustrierte

hingegen eines der fundamentalen Prinzipien des Absolutismus, das des außerhalb der (irdischen) Rechtsordnung stehenden Herrschers. Medeas Entschwinden sollte nicht als Apotheose verstanden werden, sondern als ein einzig ihr zustehendes probates Mittel, das ihre halb-göttliche Herkunft bestätigt. Dadurch wird sie bei beiden Corneilles, Pierre und Thomas, zur Repräsentantin einer moralischen Autorität, die erst zum Äußersten greift und greifen darf, wenn nichts anderes die Ordnung wiederherstellen kann.

Erst mit der »Entgöttlichung« Medeas am Ende des ancien régime erfährt ihr Handeln durch die Psychologisierung ihrer Figur eine Aufwertung, die ihr ein immer stärkeres Maß an Selbstständigkeit gibt. Auf Medea-Bildern wie von Delacroix' »Médée furieuse« (1839, 1859 und 1862), den verschiedenen Versionen Feuerbachs »Abschied der Medea« und »Medea mit dem Dolche« (zwischen 1867 und 1871) und dem Präraffaeliten Sandys »Medea« (1868) erscheint sie häufig isoliert und lediglich mit dezentem Bezug zu ihren Taten fast als Heroine. Medea wird – obwohl weniger göttlich – immer mächtiger, und gleichzeitig auch gefährlicher, zumindest für die Männer des 19. Jahrhunderts. Man sieht in ihr nicht mehr allein die verstoßene Geliebte, deren Intellekt und ungezügelter Leidenschaft den Geliebten ins Unglück stürzen kann, sondern eine Frau, die sich durch den Mord an ihren Söhnen nicht in ihre Rolle als Mutter fügen will, und damit gleichzeitig eine Gefahr für die gesamte patriarchalische Gesellschaftsordnung ist.

Mit der Zeit setzt ein Prozess der »Entschuldigung« Medeas ein, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend den Diskurs bestimmen wird.

Einen der ersten und vielleicht auch den folgenreichsten Versuch auf der deutschen Bühne hatte schon Grillparzer in seiner Trilogie »Das Goldene Vlies« (1819/1821) unternommen. Bei ihm steht weniger die individuelle Schuld der einzelnen Protagonisten im Vordergrund, son-

dern indem er den Raub des Goldenen Vlieses, »...dem sinnliche[n] Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde gesuchten mit unrecht erworbenen«, zum Ausgangspunkt allen Leidens macht, nimmt er wesentliche Grundgedanken der »Ring«-Tetralogie Richard Wagners vorweg.

Die Rolle Medeas als gesellschaftlicher Außenseiterin findet Eingang in die Rezeption durch Hans Henny Jahnns »Medea« (1926/1928/1959), in deren aufsehenerregender Uraufführung die schwarz gefärbte Agnes Straub die Medea als »Negerin« spielt. Nach 1945 widmen sich in Deutschland verstärkt Autorinnen dem Medea-Stoff. Während die unmittelbar in der Nachkriegszeit im deutschsprachigen Raum entstandenen Werke die Schuld der Mütter thematisieren, bringt Martha Grahams Ballett »Cave of the Heart« (1946) mit der Musik von Samuel Barber und dem berühmten Drahtkostüm von Isamu Noguchi eine klassische Dreiecksbeziehung auf die Bühne und klammert den Mord an ihren Kindern aus.

Spätere Autorinnen wie Ursula Haas in »Freispruch für Medea« (1987) oder Christa Wolf in »Medea/Stimmen« (1996) versuchen zunehmend Medea dadurch zu entschuldigen, dass sie sich in ihren Lesarten auf älteste kleinasiatische Überlieferungen berufen, nach denen Medeas Kinder von den Korinthern getötet worden sein sollen, oder Medea ihre Söhne zum Schutz der Gemeinschaft geopfert hätte. Der Mythos-Revisionismus wird so zum Meta-Mythos. Durch die Negation der Medea innewohnenden Konflikte entzieht sich diese Autorinnen, trotz des ernstgemeinten Versuches der Wiederherstellung der »Unschuld« Medeas, den – wie sowohl wissenschaftliche Studien belegen aber auch das Tagesgeschehen zeigt – latenten gesellschaftlichen, sozialen und privaten Ursachen dieses unerhörten Verbrechens.

Der Grund für die über zweieinhalb Jahrtausende andauernden Präsenz Medeas in den Künsten ist aber

nicht nur in der Faszination für die ungeheure Grausamkeit ihrer Taten zu suchen, sondern ist, sobald es über die reine (Nach-)Erzählung hinausgeht, in den Künsten selbst begründet. Bild- und Bühnenkunst sind gefrorene oder, besonders im Musiktheater, gedehnte Zeit. An Medea hat Lessing dieser Umstand der Zeitlichkeit besonders gestört, wenn er im »Laokoon« (1766) meint, eine Figur wie sie sei für das bürgerliche Trauerspiel unangemessen und deshalb gezieme es sich nicht »Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhiehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret.« Dieser so »flüchtige« Affekt der Raserei ist aber in einen ganzen Komplex von Emotionen eingebettet. Medeas Tat ist nämlich nicht von (göttlichem) Wahnsinn getrieben, sondern seit Euripides ist es eine Mischung aus ungezügelter Leidenschaft, die Medea antreibt, aus kalkulierter Kälte, die Medea in ihrer Verstellung beherrscht, und einer Ahnung von Trauer, die sich in den zweifelnden Zeilen ihres langen Monologes im 5. Epeisodion abzeichnet. Zwei dieser Emotionen hat auch Kallistratos in der Skulptur des griechischen Bildhauers erkannt, von dem er meint ihm sei es gelungen, in seiner Darstellung der Medea mehrere Gefühle gleichzeitig auszudrücken (etwas, was für die antiken Schauspieler mit ihren Masken damals unmöglich gewesen wäre). Er erinnert sich an Euripides und empfindet »wie der Stein bald die starke Emotion in seinen Augen trug, bald finster dreinblickte und sich zu düsterer Trauer erweichen ließ.« Die Herausforderung, diese Simultanität der widersprüchlichen Gefühle, die Euripides schon in seiner Tragödie angelegt hat, gleichzeitig in den Bildkünsten zu zeigen oder über die gesamte Aufführung in die Darstellung der Rolle zu integrieren, übte seit jeher großen Reiz auf die Künstler aus, stellte aber auch gleichzeitig hohe Anforderung an deren Umsetzung. Die berühmte Sängerin Giuditta Pasta, die Stendhal in der Rolle der Medea in Simon Mayrs

Oper »Medea in Corinto« (1813) erlebt hat, gestaltete die Vielschichtigkeit ihrer Rolle offenbar mit einem solch differenzierten Ausdrucksvermögen, die zu beschreiben, wie Stendhal meint, »... den größten Schriftsteller zur Verzweiflung bringen würde«.

Auch für Maria Callas, die den besonderen Charakter der Medea intensiver als kaum jemand sonst erfasst hat, war klar, dass für eine Darstellung der Medea Worte allein nicht ausreichen: »You can't put these things into words.« Für sie ist Medea »... fiery, apparently very calm but very intense. [...] Now she is devoured by her misery and fury.« Um die Partie der Medea in der Oper von Luigi Cherubini (1797) auf der Bühne mit ihrer Stimme und im Film von Pier Paolo Pasolini (1969) zu verkörpern, gab es für sie nur eine Möglichkeit sich diese Figur zu erschließen, indem sie ihren Intellekt mit ihren Emotionen vereint. Maria Callas brachte es auf die denkbar kürzeste Formel, wenn sie sagt: »The way I see Medea is the way I feel it.«

I said, "How are you different from Medea? At least she put her children out of their misery. She didn't leave 'em with Jason. She took 'em out. You know? And it was an act of love. Something like a slave mother who bashes her children's brains out so they wouldn't be sold. There's something liberating about a woman saying, 'This I can do.' At the same time, I agree, Medea was fucked up because she was so angry, and the children got it. But if she couldn't be with them, maybe it was better that they were not left alone in the world amongst their enemies, as she said." I thought we should really stop and examine the myth

of Medea. Women had a very hardtime blaming their mothers, on the one hand, or looking at the abandonment of the father. So I said, "Tomorrow, I want everyone to write down something."

Rena Fraden: Imagining Medea; Rhodessa Jones and Theater for Incarcerated Women



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Simon Rattle
INSZENIERUNG..... Peter Sellars
BÜHNENBILD Frank Gehry
KOSTÜME..... Camille Assaf
LICHT..... James F. Ingalls
EINSTUDIERUNG CHOR..... Dani Juris
DRAMATURGIE..... Antonio Cuenca Ruiz

PREMIERENBESETZUNG

MÉDÉE Magdalena Kožená
JASON Reinoud Van Mechelen
CRÉON Luca Tittoto
CRÉUSE Carolyn Sampson
CLÉONE, L'AMOUR Jehanne Amzal
ORONTE Gyula Orendt
NÉRINE, BELLONE Markéta Cukrová
ARCAS, LA JALOUSIE Gonzalo Quinchahual
LA VENGEANCE..... Dionysios Avgerinos

STAATSOPERNCHOR
FREIBURGER BAROCKORCHESTER



IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz
REDAKTION Antonio Cuenca Ruiz, Detlef Giese
MITARBEIT Hannah Reynolds Bezuijen

134

TEXTNACHWEISE Die Texte von Peter Sellars, Detlef Giese und Derek Gimpel sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Handlung schrieb Peter Sellars, ins Deutsche übertragen von Hannah Reynolds Bezuijen, in deren Händen auch die deutsche Übersetzung des Statement-Textes von Peter Sellars lag. Die Charpentier-Chronik sowie den Beitrag zur musikalischen Fassung übersetzte Brian Currid ins Englische.
Quellen der weiteren Texte: Toni Morrison: *Beloved*, Random House 1997; Leisy J. Abrego: *Sacrificing Families; Navigating Laws, Labour, and Love Across Borders*, Stanford University Press 2014; Alice Diop: *Monolog aus dem Film »Saint Omer«*, 2022; Rena Fraden: *Imagining Medea; Rhodessa Jones and Theater for Incarcerated Women*, The University of North Carolina Press 2001; Euripides: *Medea*, englische Übersetzung von Rex Warner, deutsche Übersetzung von Johann Adam Hartung.

BILDQUELLEN S. 4–5, DTRocks, Wikimedia Commons,
S. 8–9, US Government, Wikimedia Commons,
S. 131/133, Kostümentwurfzeichnungen von Camille Assaf.

PRODUKTIONSFOTOS Fotos von der Klavierhauptprobe
am 6. November 2023 von Ruth Walz

Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

REDAKTIONSSCHLUSS 8. November 2023
GESTALTUNG Herburg Weiland, München
DRUCK Druckhaus Sportflieger, Berlin
UMSCHLAGVEREDELUNG Köpp Druckveredelung OHG, Berlin



**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**