

**Medea**

Reimann hatte schon während seiner Arbeit an Shakespeares *Lear* erstmals an ein Partnerwerk zu *Medea* gedacht. Bald nach der Uraufführung seiner Oper *Troades* nach Franz Werfels deutscher Bearbeitung der Euripides-Tragödie über die Troerinnen begann er, verschiedene Nachdichtungen von Euripides' *Medea* zu lesen. Viele Versionen verwarf er, bis er auf den 1996 erschienenen Roman *Medea: Stimmen* von Christa Wolf stieß. Dass er sich schließlich für die Nachdichtung des österreichischen Dramatikers Franz Grillparzer (1767-1819) entschied, lag daran, dass er in dessen Darstellung einen besonders starken Gegenwartsbezug entdeckte. In einem Interview erklärt er dazu:

Es waren zwei Aspekte, die mich am Grillparzer in unserer heutigen Zeit interessiert haben. Der eine ist, dass in keiner anderen Version, auch nicht in der von Euripides, *Medea* so stark als Fremde herausgestellt wird. [...] Das fängt schon mit dem Kopftuch an, wenn Jason zu ihr sagt: "Nimm das Kopftuch ab, kleide dich wie eine Griechin." Der zweite Aspekt, der mich genauso interessiert hat: *Medea* bringt am Schluss das Vlies nach Delphi zurück, von wo es damals gestohlen worden war. [...] Unsere Welt ist noch voll von gestohlenen Gütern, von denen man nicht weiß, ob sie überhaupt einmal zurückgegeben werden. Es gibt bei Grillparzer den Satz "Das Vlies ist das ungerechte Gut".<sup>25</sup>

Ein dritter Aspekt findet sich in Reimanns Tagebuch aus der Zeit der Arbeit an der Oper. Anlass ist ein Satz, den Grillparzer der Dienerin Gora in den Mund legt – einer "Barbarin" wie *Medea*, die sich jedoch, anders als die Königstochter, dem Gebot der Assimilierung in Griechenland nicht beugt und auch *Medea* für deren Bemühungen kritisiert, Familie, Tradition und Kultur zu verleugnen. Am 28. März 2007 notiert Reimann hierzu:

"Weggehaucht die Vergangenheit, alles Gegenwart, ohne Zukunft." Was für ein Satz – so aktuell. Ich denke das jeden Tag. Wie soll die Zukunft sich gestalten? Doch nicht so, wie sie sich jetzt anbahnt ...??<sup>26</sup>

<sup>25</sup>Reimann im Interview mit Agnes Eggers, "Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht". In: *Programmheft der deutschen Erstaufführung an der Oper Frankfurt*, 5. September 2010, S. 4-10 [4-5].

<sup>26</sup>Reimanns Tagebucheinträge zu seiner Arbeit an der Oper *Medea* in den Jahren 2006-2009 sind abgedruckt in *Programmheft Frankfurt*, S. 11-15. Zitat nach S. 12.

Grillparzers Trilogie *Das Goldene Vlies* wurde 1821 in Wien uraufgeführt – Teil I und II, “Der Gastfreund” und “Die Argonauten”, an einem Abend, Teil III, die Tragödie “Medea”, am Abend darauf. Somit waren die Zuschauer zu Beginn des am Hofe des Königs von Korinth spielenden Höhepunktes der Verstrickungen mit der Vorgeschichte vertraut. Wesentlich stärker als Euripides legt Grillparzer den Akzent auf den ethnischen und kulturellen Gegensatz der beiden Hauptpersonen. Jason ist Grieche, Medea aber stammt aus Kolchis, einem Gebiet zwischen dem Kaukasus und der Ostküste des Schwarzen Meeres (einem Teil des heutigen Georgien). Laut Herodot und Pindar waren die damaligen Bewohner von Kolchis Nachfahren der Soldaten des sagenhaften ägyptischen Herrschers Sesostris und unterschieden sich mit ihrer dunklen Hautfarbe und ihrem krausen Haar deutlich von den Griechen.

Den Ausgangspunkt der Verkettungen bildet ein Verbrechen: Medeas Vater, der König von Kolchis, tötet einen griechischen Gastfreund, um ihm das Goldene Vlies zu entwenden. Das der Sage nach dem Kriegsgott geheiligte goldene Fell eines von Poseidon abstammenden Widders galt den antiken Völkern im östlichen Mittelmeerraum, ähnlich wie der Ring des Nibelungen den Germanen, als magisches Symbol der Macht. Jason zieht mit seinen Argonauten aus, um das Vlies nach Griechenland zurückzuholen. Dies gelingt ihm dank der Zauberkräfte der Königstochter Medea, die sich in ihn verliebt. Nach seiner Heirat mit ihr und der Geburt zweier Kinder versucht er, nach Griechenland zurückzukehren, doch stößt seine fremd aussehende Frau überall auf Argwohn und Ablehnung, was sich auch auf ihn überträgt. Als sein Onkel, der ihm den Königsthron verweigert hat, unerwartet stirbt, wird sogleich die Fremde verdächtigt, ihre Hand im Spiel zu haben, und damit auch ihr Ehemann. So müssen Jason und Medea fliehen.

Die Tragödie “Medea” spielt in Korinth am Hofe König Kreons. Der bietet Jason und seinen Kindern Asyl, nimmt die fremde Frau jedoch nur widerwillig auf. Medea bemüht sich, ganz zur Griechin zu werden, doch gelingt ihr das nur unzureichend. Ein Herold des griechischen Städtebundes erscheint und klagt Jason und Medea erneut des Mordes an Jasons Onkel an. Darauf bestimmt Kreon, dass Medea das Land verlassen muss. Jason darf bleiben, soll aber Kreons Tochter Kreusa heiraten, die ihn schon lange liebt. Als Medea entdeckt, dass keines ihrer Kinder mit ihr gehen will, tötet sie sie mit einem Dolch und legt dann einen Brand, in dem Kreusa stirbt. Zutiefst schockiert erinnert Jason sie an ihre Liebe, doch hat Medea diese inzwischen als Illusion erkannt. Sie beschließt, das Goldene Vlies nach Delphi zurückzubringen, um das ursprüngliche Unrecht zu sühnen.

Reimann komprimiert Grillparzers Text auf etwa ein Viertel und arbeitet dann von Ende Dezember 2006 bis August 2009 an der Partitur. Die Uraufführung findet am 28. Februar 2010 in der Wiener Staatsoper, der Auftraggeberin des Werkes, statt. Die Oper besteht aus vier Bildern. Bild I und III entsprechen einander sowohl in der Gewichtung der dramatischen und musikalischen Aussage als auch in der Länge. Bild II ist um gut ein Viertel kürzer, das abschließende Bild IV epilogartig knapp.<sup>27</sup> Den drei Frauen- und drei Männerstimmen<sup>28</sup> steht kein Chor zur Seite, jedoch ein großes Orchester.<sup>29</sup> Die wenigen Instrumente der Schlagzeuggruppe werden charakterisierend eingesetzt: die Tamtams in Szenen, die auf Medeas geheime Kräfte anspielen, Tom-toms und Pauken in Zusammenhang mit dem ihr unterstellten Mord an Jasons Onkel, Celesta und Harfe zur Typisierung der Königstochter Kreusa als einer im Gegensatz zur Fremden sanften und gebildeten Griechin, die Bronzeplatten zur Anrufung der Götter. Unter den Streichern spielen wie so oft bei Reimann die Bratschen eine bevorzugte Rolle. Sie teilen sich wiederholt in zwei fünfstimmige Gruppen individuell geführter Instrumente und weichen noch häufiger als Celli und Violinen in das Obertonregister der Flageolettöne aus.

Die Singstimmen sind rhythmisch so rhetorisch flexibel geführt, wie man es aus früheren Werken dieses Komponisten kennt. Auch hier gibt es Passagen unbegleiteten Gesanges<sup>30</sup> sowie textlose Vokalisen. Hinsichtlich der Intervalle und der horizontalen und vertikalen Bezüge ist das Spektrum jedoch deutlich erweitert. Reflexive Momente sind oft vorwiegend aus kleinen Intervallen gebildet. Ein Beispiel liefert Medeas erster Auftritt, der

<sup>27</sup>Bild I = 40 Minuten Spieldauer bei 683 Takten, Bild III = 40 Minuten bei 660 Takten; Bild II = 29 Minuten bei 486 Takten, Bild IV = 11 Minuten bei 96 Takten. Die Summe von Bild II + IV hält mit 40 Minuten jedem der beiden großen Akte die Waage.

<sup>28</sup>Medea = Sopran, Kreusa, König Kreons Tochter = Mezzosopran, die kolchische Amme Gora = Alt; Jason = Bariton, König Kreon = Tenor, der Herold der Amphiktyonen = Countertenor.

<sup>29</sup>Die Partitur sieht vor: 14 Holzbläser (vier verschiedene Flöten, drei verschiedene Oboeninstrumente, vier verschiedene Klarinetten sowie zwei Fagotte und ein Kontrafagott), 12 Blechbläser (einschließlich Basstrompete), Harfe, Celesta und 48 Streicher sowie fünf Tamtams, Gongs, fünf Tom-toms, Pauken und zwei hängenden Bronzeplatten.

<sup>30</sup>Kurz nach Beginn des ersten Bildes unterbricht Medea den Monolog ihrer Amme mit dem Ausruf "Schweig!" Nach der intervallisch und dynamisch gesteigerten Wiederholung schweigt nicht nur die Frau, sondern auch das Orchester zu Medeas entsetzter Frage: "Alles, alles, alles Gegenwart?" An palindromisch in etwa entsprechender Stelle gegen Ende des dritten Bildes verwünscht Medea König Kreon und sagt ihm Verderben voraus mit der ebenfalls unbegleiteten Frage: "Bebet ihr nicht, als ihr das letzte nehmt der Beraubten?"



Intuitiv verständlich sind auch die obsessiven Tongruppenwiederholungen in den Konturen eines in seinen Vorstellungen starr gewordenen Charakters:

Medea: König Kreons Obsession

Kreon:  
[Verrät mir nur ein  
Zug die Rückkehr]

ih-res al - ten, wil - den Sinns, so treib ich sie -  
aus mei-ner Stadt hin - aus und lie - fe-re  
sie de - nen, die sie su - chen

An der Schnittstelle zwischen Melodik und Struktur finden sich Passagen, die eine horizontale oder vertikale Symmetrie verwirklichen. Vertikale Spiegelungen melodischer Linien bilden die innige Beziehung zweier Menschen zueinander ab – sei diese ängstlich bemüht wie im Fall von Medeas wortlosem Versuch, so ‘griechisch’ zu werden wie Kreusa, oder lange gewachsen wie die Zuneigung zwischen den Jugendfreunden Jason und Kreusa, die durch dieselbe Kultur verbunden sind.

Medea: Melodische Manifestationen innerer Spiegelung

683 (Medea) (Kreusa) ... 695 771  
Kreusa: ein ein-zig ei - - nig Herz  
Jason:

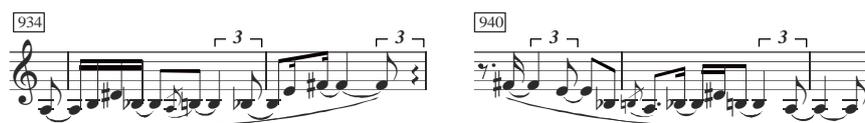
Umgekehrt sind zum Beispiel die Vokalisen, durch die Reimann die korinthische Königstochter mehr als durch ihre Worte charakterisiert, dicht mit palindromischen Arpeggien durchsetzt, die den Eindruck vermitteln, als kreise Kreusa in einer vorgegeben Gedankenwelt:

*Medea*: Die oft nur wortlos präsente Kreusa



Auch im Kontext anderer Aussagen, bei denen die Artikulation mehr zählt als der Wortinhalt, setzt Reimann palindromische Linien ein. Diese infiltrieren oft sogar die die Gesangsstimme umrahmenden Instrumentalkonturen. Wenn der Herold in Bild II seine durch keinerlei überzeugenden Beweis gestützte Anklage vorbringt, Medea habe durch ihre Zauberkunst den Tod von Jasons Onkel herbeigeführt, werden seine beschreibenden Worte “sie tritt ein beim König” von einer Parallele in Altflöte und Fagott palindromisch umrahmt:

*Medea*: Anklage als zirkelschlüssige Behauptung



Auf den anschließenden Satz, “geheimnisvolle Worte sprach sie aus”, folgt eine in sich palindromische Variante derselben Linie. Dieselben drei Instrumentalkonturen, diesmal in Flöte und Bassflöte, umrahmen in Bild III ähnliche Gesangslinien bezeichnenderweise in der Szene, in der Medea ihrem Mann von dem Schrei erzählt, den sie gehört, aber nicht verursacht hat, als sie vor der Abreise aus dem Haus des Onkels das Goldene Vlies wieder an sich nahm.<sup>32</sup>

Dieses Binnenzitat ist übrigens nicht das einzige in der Oper. Innerhalb des ersten Bildes gelten mehrere erkennbar ähnliche Wiederaufnahmen dem Verlust der heimatlichen Kultur und, damit einhergehend, der eigenen Natur, die den fremden Sitten und Normen angepasst werden soll. Reimann begleitet den Satz der Amme Gora, den er in seinem Interview als ihn tief erschütternd nennt – “Weggehaucht die Vergangenheit, alles Gegenwart, ohne Zukunft” – mit einer zehntönigen Linie im Flageolett der Celli 1-4 über einer vierstimmig homophonen Stütze der (*ordinario* spielenden) Celli 5-8. Dieselbe musikalische Phrase erklingt in derselben Besetzung zu Medeas melodisch unabhängiger, aber inhaltlich verwandter Erwiderung: “Der Augenblick, wenn er die Wiege einer Zukunft ist, warum nicht auch

<sup>32</sup>Bild II, T. 934-948 ≈ Bild III, T. 1290-1303.

das Grab einer Vergangenheit?“<sup>33</sup> Im Anschluss an diesen Versuch, ihre Anpassung zu rechtfertigen, greift die Musik verschiedene Passagen aus dem Beginn des Bildes wieder auf. So stiftet Reimann musikalische Zusammenhänge zwischen Medeas Versicherung Gora gegenüber, “ich beweine es, bitterer als du denkst, doch soll ich mich selbst vernichten?” und ihrem früheren Entschluss, “Es muss geschehn am offenen Strahl des Lichts”.<sup>34</sup> Dieser ist gefolgt von einer neunstimmig harmonisierten Bratschenkantur in Form einer Linie, die Medeas Frage “Was mich geknüpft an meine Heimat, ich hab es hier in die Erde versenkt” auf ihren früheren Kommentar zu einem ihrer unheilvollen kolchischen Machtmittel zurückbezieht: “dies andere, gefüllt mit gähem Tod. Ruhet hier, auf immer”.<sup>35</sup> Im Anschluss an das Bratschenzitat erklingen die vier Tamtams, die Medeas Erdverbundenheit in sonst immer anderen Rhythmen symbolisieren, ausnahmsweise im mit der Vorlage identischem Muster.<sup>36</sup>

Zwei deutlich andere Binnenzitate, die im Kontext der korinthischen Hintertreibung der Verbindung zwischen Medea und Jason zu hören sind, sorgen für Verfremdung. Zu Beginn des zweiten Bildes begleitet Reimann Medeas Bemühen, dem Vorbild Kreusas nachzueifern, mit homophonen Akkorden von Harfe und Celesta im hohen Register. Dieselben Akkorde in identischer Besetzung erklingen erneut im Zusammenhang mit Medeas Vertreibung, und zwar ausgerechnet, als sie fleht, ihre Kinder mitnehmen zu dürfen, jedoch erfahren muss, dass diese inzwischen ihre Zuneigung auf Kreusa übertragen haben.<sup>37</sup> Vollends ironisch ist Reimanns Wiederaufnahme der ebenfalls homophonen Phrase, die im ersten Bild in Flötenquartett,

<sup>33</sup>T. 103-111, Celli mit *g-cis-h-es-f-fis-e-(g)-gis-(f-es-f-es)-c-b* in der führenden Stimme; ≈ T. 187-198; Ton 9-10 vertauscht. Ein drittes Mal erklingt dieselbe führende Stimme gegen Ende des ersten Bildes im Flageolett zweier Geigen, mit veränderter Harmonisierung, längeren Unterbrechungen und ohne Ton 9-10, als Medea und Jason gemeinsam auf die ersten Tage ihrer Liebe zurückblicken (Medea: “O Kolchis, du meiner Väter Land” / Jason: “Da fand ich sie. Sie glich dem Sonnenstrahl. Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht”; vgl. T. 557-572).

<sup>34</sup>Vgl. den heterorhythmisch abfallenden Cluster der Bratschen 1-5 in T. 201-206 mit derselben Komponente in T. 33-38.

<sup>35</sup>Vgl. T. 207-219 mit T. 48-60, Viola 1-2: *cis-g-fis-dis-d-c-b-gis-(fis)*, Viola 3-10 identisch.

<sup>36</sup>Vgl. die Tamtams in T. 219-225 und T. 60-66.

<sup>37</sup>Vgl. die im Wechsel von 7/8- und 5/8-Takt gehaltene Phrase in T. 690-702 (Medea zu Kreusa: “Ich seh dich an, seh dich wieder an, will lernen, was ich lassen soll und tun” mit T.1418-1427, wo Kreusas Jubel Medea grausam verhöhnt (Kreusa zu Medea, Kreon und Jason: “O sieh, sie lieben mich ... als ob wir jahrelang uns kennten”). Sogar Kreusas Gesangslinie ist in diesem Zitat identisch mit Medeas Kontur in Bild II.

Harfe und Celesta Kreusas beglückten Erkennungsausruf des Jugendfreundes untermalt. Nachdem Kreon beschlossen hat, dass Medea das Land verlassen muss, Jason aber seine Tochter heiraten soll, richtet Medea scheinheilig freundliche Worte an ihn, die er in gleicher Manier beantwortet. Dazu erklingt die genannte Phrase, nun allerdings im Quartett aus Bassklarinette, Fagotten und Kontrafagott und damit zwei Oktaven tiefer als zuvor in den Flöten.<sup>38</sup>

Mit einem musikalischen Zitat besonderer Art scheint Reimann dem Dichter, dessen deutsche Nachdichtung der Medea-Sage er gewählt hat, Reverenz erweisen zu wollen. Denn Franz Grillparzer hatte ihm nicht nur den überraschenden Gegenwartsbezug des Stoffes aufgezeigt, sondern ihn auch als „Musiker“ beeindruckt. Wie der dem Thema „Grillparzer und die Musik“ gewidmete 19. Band im *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* dokumentiert, hatte Grillparzer eine gründliche musikalische Ausbildung genossen und später nicht nur eine Musikästhetik entwickelt, sondern auch eine Anzahl Lieder sowie eine Rhapsodie für Klavier komponiert. In einem seiner Lieder vertont er die Worte, die Homer in der *Odysee* den Sirenen in den Mund legt. Das schlichte Lockliedchen steht in C-Dur; die Melodie unterscheidet sich also spürbar von der Musiksprache der Oper. Reimann zitiert die ersten Takte in dreioktaviger Parallele von Harfe und Celesta, als Kreusa Medea zu überreden versucht, das Lied spielen zu lernen, das Jason „schon als Knabe, als er bei uns in unserem Hause lebte“, gesungen hat.<sup>39</sup> Als Jason später zu den beiden Frauen tritt und Medea versucht, das traute Geplänkel zwischen den Jugendfreunden durch das erlernte Lied zu unterbrechen, will ihr dies nicht recht gelingen. Jason bemerkt dazu, dass Medea sich wohl besser darauf versteht „den Drachen in zaubrischen Schlaf“ zu singen – „und“, zu Kreusa gewandt, „das klang anders als dein reines Lied“. Dabei singt er die Worte „als dein reines Lied“ zur Tonfolge der ersten Zeile aus Grillparzers Sirenengesang, mit ausladendem Melisma auf dem Wort „rein“. (Reimanns subtile Anspielung auf den betörenden Gesang einer Sirene fällt mit T. 729-741 sicher nicht zufällig auf den Punkt des „goldenen Schnitts“ in dieser Oper.)

<sup>38</sup>Vgl. T. 1614-1622 und 1626-1629 (Medea zu Kreon: „Die Tochter dein war mir so mild. Sie wird die Mutter meiner Kinder sein. Vielleicht gefällt ihr Schmuck?“ Kreon: „Kreusa ist dir wohlgesonnen. Das glaube. Sie bat, die Kinder dir zu senden, dass du Abschied nähmest“) mit T. 411-421 (Kreusa: „Jason!“).

<sup>39</sup>Das Klavierlied ist abgedruckt in *Franz Grillparzer: Sämtliche Werke XIV [Prosaschriften II. Aufsätze über Literatur, Musik und Theater. Musikalien]* (Wien: Schroll, 1925), S. 331. Die deutsche Übersetzung der Verse 184-185 aus Buch XII in Homers *Odysee* stammt von Johann Heinrich Voss (Berlin: Tempel-Verlag, 1914).

## Sirenengesang aus Homers Odyssee.

*Διὸς ἄγ' ἰόν, ποιῦ-αιν' Ὀδυσσεύ, μέγα κῦ-δος Ἀχαι-ῶν, ῥῆ-α πα-τέ-ατι-  
 Komm, besungner Odysseus, du großer Ruhm der Achaier, lenke dein Schiff*

*σον, ἔ-ρα ῥω-ι-τίρηρ ὄπ' ἄ-κούσης.  
 ans Land und horche unserer Stimme.*

In diametralem Kontrast zu diesem subtilen Spiel mit Gesangslinien, spezifischen Instrumentalfarben und Zitaten stehen drei eindrucksvolle Passagen, die das Orchester als Tutti einsetzen. Am Schluss des ersten Teils der Oper<sup>40</sup> erklingt ein langer Monolog Medeas, der mit den Worten “Die Rache nehm ich mit. Gebt Raum!” endet. Dabei gerät das Orchester unter starker Beteiligung der Blechbläser in heftige Eruptionen. In Bild III beschwört Medea die Vergeltungswut der Erinnyen. Dabei legt Reimann ihr Worte in den Mund, die sie im ersten Teilstück von Grillparzers Trilogie ihrem Vater entgegenschleudert, nachdem der den griechischen Gastfreund ermordet hat, um sich das Goldene Vlies anzueignen: “Aufsteigt’s aus den Nebeln der Unterwelt! Drei Häupter, blut’ge Häupter. Schlangen die Haare, Flammen die Blicke, die hohnlachenden Blicke! Empor steigen sie! Entfleischte Arme, Fackeln in Händen, Dolche!” Zu diesem erschütternden Ausbruch spielen die Streicher pulsierende Cluster, ergänzt durch oft wiederholte Melodiefetzen in den Bläsern. Der dritte große Tutti-Ausbruch begleitet den Brand am Ende des dritten Bildes.

Die Oper als Ganzes wird thematisch zusammengehalten von den Varianten einer Komponente, die Reimann aus dem Namen der Titelfigur entwickelt:  $M = mi = e$ , ergänzt durch  $e-d-e-a$ . Die Basisform zeichnet sich durch ihre diatonische Struktur aus: Die drei Töne verbinden einen Ganztonschritt mit einer reinen Quart oder Quint. In den Gesangsparts der Oper erklingen sieben unterschiedlich ausgedehnte Folgen aus den drei originalen Tönen<sup>41</sup> sowie drei enge Verwandte.<sup>42</sup>

<sup>40</sup>Während Zwischenspiele für die Anschlüsse zwischen Bild I und II einerseits, Bild III und IV andererseits sorgen, sieht Reimann am Ende von Bild II eine Theaterpause vor.

<sup>41</sup>T. 298  $a-d-e$  (Jason: “Medea”), T. 448-449 und 477-478  $e-d-e-a$  (Medea: “Medea”), T. 822 und 1655-1656  $d-e-d-e-d-e-a$  (Medea: “Ich lebe!” und “Medea!”), T. 1190  $a-d-e-d-a$  (Gora: “denn nicht Medea”), T. 1787  $d-e-a$  (Gora: “[wo] bist du?”).

<sup>42</sup>T. 554-555  $fis-e-fis-h$  (Jason: “Wir sahen Kolchis”), T. 773, 777-778  $a-h-e-h-a$  (Medea: “Jason, ich weiß ein [Lied]”, T. 1037-1038  $d-e-d-a + h$  (Herold: “Medea”, “Jason”).

## Medea: Das "Medea-Thema"



Bedeutender noch als diese drei- bis fünftönige Basiskomponente ist das Thema, das Reimann aus ihr entwickelt. Wie das

Motiv ist auch dieses zehn verschiedene Töne umfassende Thema überraschend diatonisch: Die Ergänzung umfasst keinen einzigen Tritonus, sondern besteht ausschließlich aus Sekunden und Terzen. Von insgesamt 25 Einsätzen des Themas erklingen sieben in der Grundform,<sup>43</sup> fünf in verschiedenen Transpositionen,<sup>44</sup> sieben in Umkehrung,<sup>45</sup> fünf als Krebs<sup>46</sup> und einer als Krebsumkehrung.<sup>47</sup> Das Thema wird in jedem der drei Hauptakte einmal für längere Zeit suspendiert: in Bild I während Goras Infragestellung der Assimilation, in Bild II im Kontext der allgemeinen Ablehnung Medeas, und in Bild III für die Dauer von Goras Aufforderung zum Widerstand, Kreons Bann und Medeas Racheplan. Den kurzen Epilog in Bild IV jedoch füllt das Medea-Thema fast ganz aus.

Mit seiner versöhnlichen Intervallfolge und seiner über weite Strecken zuverlässigen Präsenz in allen Teilen der Oper trägt dieses Thema wesentlich dazu bei, Denken und Fühlen der Protagonistin für die Gegenwart zu erschließen. Als Fremde, Ausgegrenzte und schon deshalb Verdächtige ist sie eine zeitlose Figur mit einem noch heute unmittelbar berührenden Schicksal.

<sup>43</sup>T. 2-21: Holzbläser von *e-e-d-e-a*, T. 38-48: Flageolett Violine 1-3 mit Tausch der Töne 1-2 und 10, T. 331-335: Bassklarinette/ Heckelphon von *e-d-e-a*, T. 463-503: Kontrabass 1 von *d-e-a*, T. 511-525: Flageolett Violine II, später + Violine I von *b-c-f*, T. 1664-1672: Medea "Öffne dich, bergendes, hüllendes Grab" von *e-d-e-a*, und T. 1920-1925: Piccolo von *d-e-a*. Unter diesen Grundformen sind der erste und dritte, der letzte und drittletzte Einsatz sowie die einzige vokale Übernahme des Reihenthemas.

<sup>44</sup>T. 30-41: Flageolett Cello 1-4 von *dis-cis-dis-gis*, T. 226-234: Holzbläser von *cis-h-cis-fis*, Ton 4-5 ergänzt durch Medeas "Der Tag bricht an", T. 1108-1119: Holzbläser von *h-a-h-e*, T. 1119-1130: Holzbläser von *c-b-c-f* und T. 1889-1903: Flöte von *f-es-f-b*.

<sup>45</sup>Vgl. T. 65-75: Holzbläser von *d-e-d-a*, T. 1675-1683: Flöten/Klarinetten von *f-es-b*, T. 1682-1705: Oboe etc. von *e-fis-e-h*, T. 1854-1859: Violinen-Kanon von *d-e-d-a*, T. 1873-1885: Viola von *e-fis-e-h*, Ton 7 ergänzt im Flageolett der Violinen, T. 1886-1910: Celli von *h-cis-h-fis* und T. 1916-1925: Kontrabass von *dis-cis-gis*.

<sup>46</sup>Vgl. T. 665-671 Horn 1: Ton 10-2, T. 1156-1161 Posaune 2: Ton 10-1, T. 1164-1169 Posaunen 1-3 + Tuba komplementär: Ton 10-1, T. 1170-1181 Holzbläser: Ton 10-2 und T. 1705-1717 Bassklarinette: Ton 10-2.

<sup>47</sup>Vgl. T. 1179-1189 Altflöte: Ton 10-2.