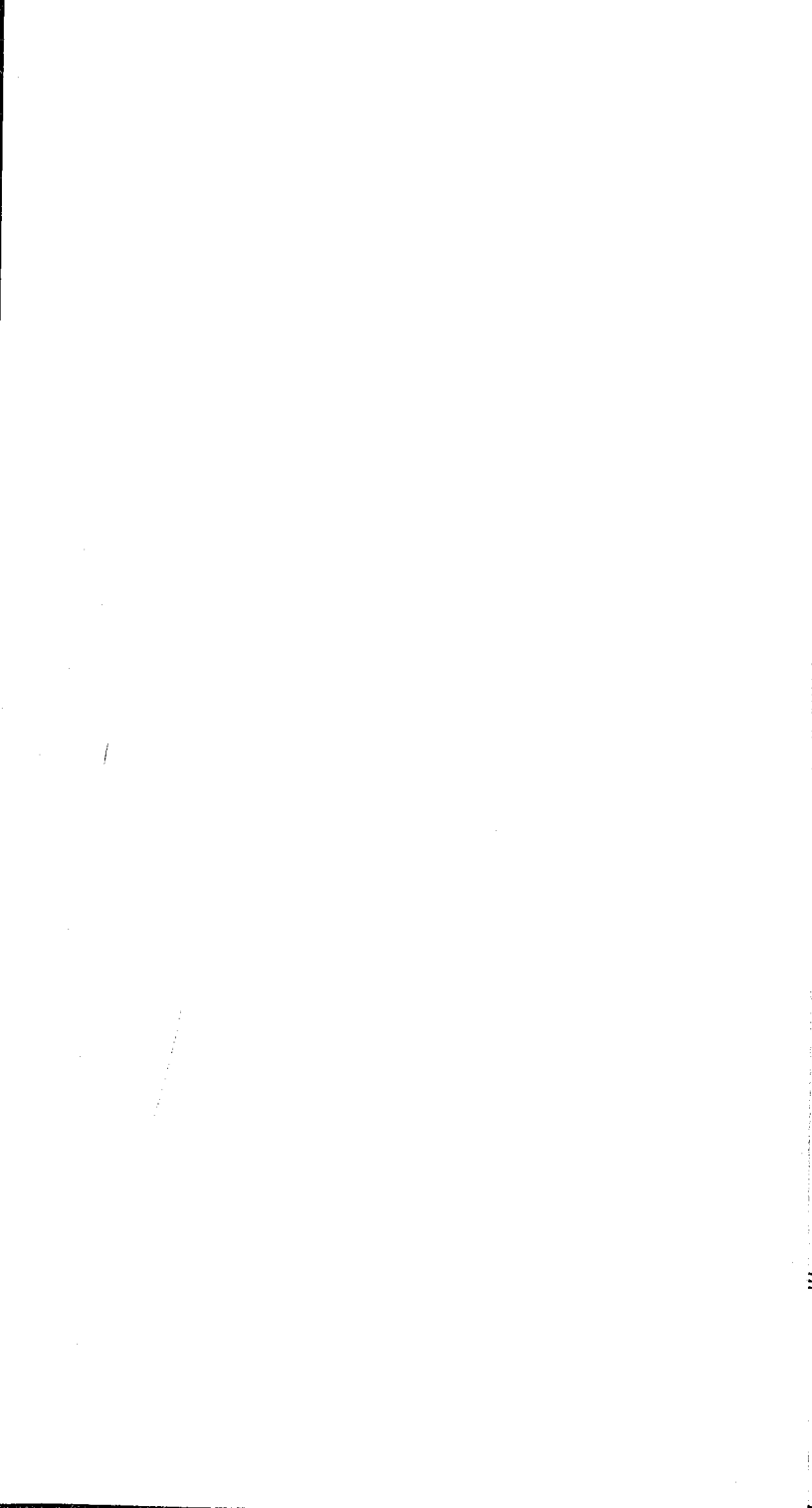


WIENER STAATSOPER

STRAUSS
SALOME



1969 572

(1905)

03991



SALOME

Musikdrama in einem Aufzug nach der gleichnamigen
Dichtung von Oscar Wilde

Deutsche Übersetzung von Hedwig Lachmann

Musik Richard Strauss

Herodes

Herodias

Salome

Jochanaan

Narraboth

Ein Page der Herodias

Fünf Juden

Zwei Nazarener

Zwei Soldaten

Ein Cappadocier

Ein Sklave

Ein Henker

9. Dezember 1905 Uraufführung in Dresden

Erstaufführung in Wien:

Mai 1907 Deutsches Volkstheater (Gastspiel)

23. Dezember 1910 Volksoper

2 14. Oktober 1918 K.K. Hofoperntheater

INHALT

„Herodes hatte nämlich Johannes festnehmen, fesseln und in den Kerker werfen lassen wegen Herodias, der Frau seines Bruders Philippus, die er zur Frau genommen hatte. Denn Johannes hatte dem Herodes vorgehalten: „Es ist dir nicht erlaubt, deines Bruders Frau zu haben. Das trug ihm Herodias nach. Sie wollte ihn aus dem Weg schaffen, aber sie konnte es nicht: denn Herodes hatte Scheu vor Johannes. Er kannte ihn als einen gerechten und heiligen Mann und nahm ihn in Schutz. Wenn er ihn hörte, wurde er sehr verlegen, aber dennoch hörte er ihn gern. Da kam ein gelegener Tag. Herodes gab an seinem Geburtstag seinen Fürsten, den Hauptleuten und den Vornehmen Galiläas ein Festmahl . . .“ (Markus, Kapitel VI, Vers 17–21).

Narraboth, ein syrischer Hauptmann, schwärmt von der Schönheit Salomes. Die Tochter der Herodias verläßt das Fest und tritt aus dem Palast. Sie hört die Stimme des in einer Zisterne gefangen gehaltenen Täufers Jochanaan. Dessen Worte erwecken ihre Neugier. Sie will den Propheten sehen. Narraboth, dessen Verliebtheit sie ausnützt, erfüllt ihren Wunsch und läßt Jochanaan heraus, obwohl dies von Herodes verboten worden war.

Jochanaan nimmt keine Notiz von der Prinzessin Salome und predigt wider Herodias und den Tetrarchen. Die abweisende Haltung des Propheten entzündet die Begierde Salomes, den Mund Jochanaans zu küssen.

„Ich bin verliebt in deinen Leib, Jochanaan! Dein Leib ist weiß wie die Lilien auf einem Felde, von der Sichel nie berührt . . . laß mich ihn berühren . . . In dein Haar bin ich verliebt . . . laß es mich berühren . . .

Deinen Mund begehrt ich, Jochanaan . . . laß mich ihn küssen, deinen Mund.“

Ihr Tun treibt Narraboth in den Selbstmord. Voller Verachtung kehrt Jochanaan in die Zisterne zurück.

Herodes und Herodias kommen aus dem Palast. Böse Ahnungen peinigen den Tetrarchen. Herodias fordert den Kopf des Jochanaan, dessen mahnende Stimme wieder aus der Zisterne ertönt. Aber Herodes lehnt ab; er fürchtet den Propheten. Der Streit der Juden über die Auslegung von Schriftstellen mehrt seine Unsicherheit. Auch die Botschaft zweier Nazarener, die von der Ankunft des Messias berichten, ängstigt ihn.

Salome soll für Herodes tanzen. Sie läßt sich erst dazu bewegen, nachdem der Tetrarch geschworen hat, ihr als Belohnung einen Wunsch zu erfüllen.

Nach dem Schleiertanz nennt Salome ihren Wunsch: den Kopf des Jochanaan. Herodes ist fassungslos. Er wehrt ab. Aber alle dargebotenen Reichtümer vermögen die Tochter der Herodias nicht umzustimmen. Der Tetrarch muß seinen Eid halten. Herodias nimmt ihm den Ring, das Siegel des Todesurteils, vom Finger und reicht ihn dem Henker.

Der Kopf des Jochanaan wird Salome auf einer Silberschüssel gereicht.

**„Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen,
Jochanaan. Wohl, ich werde ihn jetzt küssen.
Ich dürste nach deiner Schönheit. Ich hungre nach deinem
Leib.“**

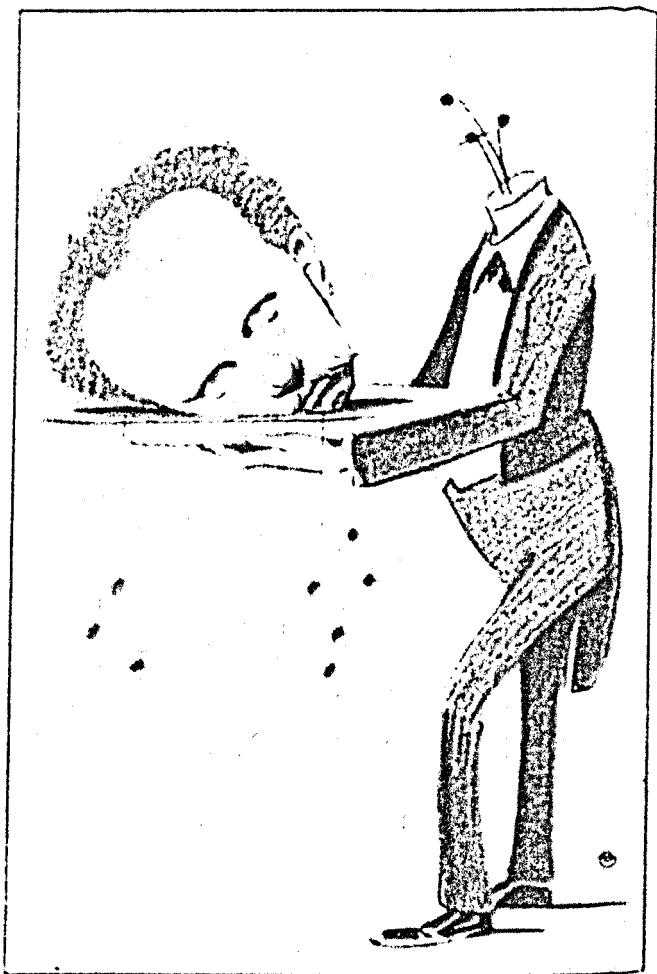
Salome küßt den Mund des Propheten: „Denn das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes.“ – Von Grauen erfaßt, befiehlt Herodes, Salome zu töten.



LEBEN UND WERK VON RICHARD STRAUSS

- 1864 Richard Strauss geboren (11. Juni). Sein Vater, Franz Strauss, war Erster Hornist der Hofkapelle.
- 1882 Studium an der Universität München: Philosophie, Ästhetik und Kunstgeschichte.
- 1884 Begegnung mit Hans von Bülow (18. 11.). Erstes öffentliches Dirigieren im Münchner Odeon („Bläusersuite“).
Uraufführung der „f-Moll-Sinfonie“ unter Theodor Thomas in New York (13. 12.).
- 1885 Musikdirektor in Weimar.
- 1886 Am 1. 8. tritt Strauss sein Engagement als Dritter Kapellmeister an der Münchener Oper an.
- 1887 Uraufführung „Aus Italien“ (München, 2. 3., unter Strauss), Begegnung mit Gustav Mahler, erstes Zusammentreffen mit Pauline de Ahna.
- 1888 Musikalischer Assistent in Bayreuth (Parsifal). Verpflichtung nach Weimar als Großherzoglicher Kapellmeister.
- 1894 Uraufführung des „Guntram“ (Weimar, 12. 5., unter Strauss).
- Ab 1. 10. Hofkapellmeister in München.
- 1898 Berufung als Erster kgl. preußischer Hofkapellmeister nach Berlin.
- 1900 Erste, zufällige Begegnung mit Hugo v. Hofmannsthal in Paris.
- 1901 Uraufführung der „Feuersnot“ in Dresden unter Ernst v. Schuch (22. 11.).
- 1904 Konzertreise nach Amerika. Uraufführung der „Sinfonia Domestica“ (New York, 31. 3., unter Richard Strauss).
- 1905 Uraufführung der „Salome“ in Dresden unter Ernst v. Schuch (9. 12.).
- 1909 Uraufführung der „Elektra“ in Dresden unter Ernst v. Schuch.
- 1911 Uraufführung des „Rosenkavaliers“ in Dresden unter Ernst v. Schuch.

- 1912 Uraufführung der „Ariadne auf Naxos“ (erste Fassung) in Stuttgart unter Richard Strauss. Regie: Max Reinhardt.
- 1917 Gründung der Salzburger Festspielgemeinde.
- 1919 Berufung als Operndirektor (zusammen mit Franz Schalk) nach Wien. Uraufführung der „Frau ohne Schatten“ unter Schalk.
- 1922 Salzburger Festspiele.
- 1924 Uraufführung von „Intermezzo“ unter Fritz Busch in Dresden (4. 11.).
- 1926 Uraufführung des „Rosenkavalier“-Films in Dresden. Musikalische Leitung: Richard Strauss.
- 1928 Uraufführung der „Ägyptischen Helena“ unter Fritz Busch in Dresden.
- 1933 Uraufführung der „Arabella“ unter Clemens Krauss in Dresden.
Ernennung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer (15. 11.).
- 1935 Uraufführung der „Schweigsamen Frau“ in Dresden unter Karl Böhm.
- 1938 Uraufführung des „Friedenstages“ in München unter Clemens Krauss.
Uraufführung der „Daphne“ in Dresden unter Karl Böhm.
- 1942 Uraufführung des „Capriccio“ in München unter Clemens Krauss.
- 1944 Inoffizielle Uraufführung der „Liebe der Danae“ in Salzburg unter Clemens Krauss.
Die offizielle Uraufführung fand erst nach dem Tod des Komponisten am 14. 8. 1952 in Salzburg unter Clemens Krauss statt.
- 1945 Übersiedlung in die Schweiz.
- 1949 Rückkehr nach Garmisch. Letztes Dirigieren am 13. 7. im Münchner Funkhaus („Mondscheinmusik“ aus dem „Capriccio“). Am 8. 9. stirbt Richard Strauss in seinem Garmischer Heim.



E. Garvens, Karikatur auf Richard Strauss

ZUR ENTSTEHUNG

Richard Strauss erinnert sich:

Ich war in Berlin in Max Reinhardts Kleinem Theater, um Gertrud Eysoldt in Wildes Salome zu sehen. Nach der Vorstellung traf ich Heinrich Grünfeld, der mir sagte: „Strauss, das wäre doch ein Opernstoff für Sie.“ Ich konnte erwidern: „Bin bereits beim Komponieren.“ Der Wiener Lyriker Anton Lindner hatte mir das köstliche Stück schon geschickt und sich erboten, mir daraus einen „Operntext“ zu machen. Auf meine Zustimmung hin schickte er mir ein paar geschickt versifizierte Anfangsszenen, ohne daß ich mich zur Komposition entschließen konnte, bis es mir eines Tages aufstieg: Warum komponiere ich nicht gleich ohne weiteres „Wie schön ist die Prinzessin Salome heute nacht!“ Von da ab war es nicht schwer, das Stück so weit von schönster Literatur zu reinigen, daß es nun ein recht schönes „Libretto“ geworden ist. Und jetzt, nachdem der Tanz und besonders die ganze Schlußszene in Musik getaucht ist, ist es kein Kunststück, zu erklären, das Stück „schreie nach Musik“. Jawohl, aber sehen muß man es! Ich hatte schon lange an den Orient- und Judenoperen auszusetzen, daß ihnen wirklich östliches Kolorit und glühende Sonne fehlt. Das Bedürfnis gab mir wirklich exotische Harmonik ein, die besonders in fremdartigen Kadenzschillerte wie Changeant-Seide. Der Wunsch nach schärfster Personencharakteristik brachte mich auf die Bitonalität, da mir für die Gegensätze Herodes—Nazarener eine bloße rhythmische Charakterisierung, wie sie Mozart in genialster Weise anwendet, nicht stark genug erschien. Man kann es als einmaliges Experiment an einem besonderen Stoff gelten lassen, aber zur Nachahmung nicht empfehlen.

Im Jahre 1902 hatte Strauss noch an der Ballade Taillefer (Text von Uhland, Musik für Soli und Orchester) und an der „Sinfonia Domestica“ gearbeitet. Mit der Komposition von „Salome“ begann er erst im August 1903, als die „Sinfonia Domestica“ schon fast fertig war. Er kürzte den deutschen Text um etwa ein Drittel, um ihn der Verlangsamung anzupassen, die der Hinzutritt der Musik bewirkt. Einige nebensächliche oder bloß erläuternde Episoden wurden weggelassen, und im allgemeinen wurden aus den Sätzen Wildes, wo immer es möglich war, überflüssige oder allzu künstliche Partien gestrichen, Partien, die für den literarischen Stil charakteristisch, die aber, nach Ansicht von Strauss, für die Vertonung ungeeignet waren, da sie die melodische Linie mit zu vielen Worten belasteten,

Die Niederschrift der „Salome“ beschäftigte Strauss über ein Jahr (es muß daran erinnert werden, daß die Dirigententätigkeit einen großen Teil seiner Zeit in Anspruch nahm; er war damals auch auf Tournee in Amerika und vollendete im November 1904 überdies noch seine Bearbeitung der „Instrumentationslehre“ von Berlioz). Im September 1904 wurde die Komposition fertig; zur Herstellung der Partitur, einer der meisterlichsten und originellsten des Jahrhunderts, brauchte er weitere neun Monate (bis zum 20. Juni 1905).

URAUFFÜHRUNG

Mit der Aufführung wandte er sich wieder nach Dresden, wo er seine Intentionen am besten befolgt wissen durfte und wo Schuch und der Intendant Graf Seebach in ihrer freundschaftlichen Ergebenheit auch eventuelle Zensurbedenken sittlicher oder religiöser Art am ehesten beschwichtigen würden.

An Ernst von Schuch

Hochverehrtester Freund und Kollege!
Ich kann Ihnen schon heute mitteilen, daß die Partitur der „Salome“ bis Mitte Juni vollendet sein wird. Der Klavierauszug ist ebenfalls bereits in Angriff genommen worden und wird bis Anfang September im Druck fertig oder wenigstens in Korrekturbogen soweit vollendet sein, daß die Hauptsänger mit dem Rollenstudium beginnen können. [. . .] Partitur und Stimmen werde ich trachten, bis Anfang Oktober fertig zu stellen (Anfang Juni wird das erste Drittel der Partitur schon in Stich gegeben), ich denke somit, Sie können die Erstaufführung auf Mitte November anberaumen. Chor ist keiner drin, aber Solopartien und Orchester sind etwa doppelt so schwer als „Feuersnot“.

Nach reiflicher Überlegung bin ich dahin gekommen, daß „Salome“ doch nur von Frau Wittich gesungen werden kann. Die Rolle erfordert eine Sängerin ganz großen Stils, die an Isolde und derartiges gewöhnt ist. Da Frau Wittich etwas Schweres lernen soll, ist es nötig, daß sie wenigstens ihre Partie mindestens drei Monate vor der Premiere in Händen hat.

Herodes – Burrian

Jochanaan – Perron

Narraboth – lyrischer Tenor, viel Stimme und etwas hoch?

Herodias – dramatischer Mezzosopran mit gutem hohen h?

fünf sehr hohe Tenorjuden – helle scharfe Stimme, sehr musikalisch?

ein Page – Altistin?

vier sehr gute Solobässe – zwei Soldaten, ein Nazarener?

[. . .]

Die herzlichsten Grüße

Ihres

verehrungsvoll ergebenen

Dr. R. Str.

Berlin, 16. Mai 1905

Ärger, Spannung und Aufregung blieben ihm nicht erspart, denn in der Öffentlichkeit wurde geflissentlich Mißtrauen gegen das Werk, die Kraßheit des Sujets und den ungewohnten Anspruch der Musik verbreitet. Die Hauptsorge bereite Marie Wittich, die Dresdner Hochdramatische und Gattin eines angesehenen Stadtrats, die eine imponierende Stimme, aber keine sehr glaubhafte Salome-Figur besaß und außerdem gleichzeitig die Isolde für Bayreuth studieren sollte. Strauss geriet in Konflikt mit Cosima Wagner und ihrer Autorität. Seine Episteln wurden immer gereizter: „Bedenken Sie doch, was für mich bei einer solchen Uraufführung auf dem Spiel steht!“ . . .

Schließlich drohte er förmlich, daß er unter diesen Umständen der Dresdner Bühne die Uraufführung nicht mehr garantieren könne: „Wie ich Ihnen schon deponierte, will ich Ihnen bis spätestens 9. Dezember die Uraufführung reservie-

ren, können Sie's dann nicht herausbringen, dann mag es bringen, wer zuerst fertig wird. Ich reise am 11. Dezember nach Rußland, von wo ich erst am 5. Januar wieder zurückkomme."

Jener Brief mit der unverhohlenen Drohung bewirkte schließlich, daß man in Dresden alle Kräfte anspannte und die Uraufführung der „Salome“ tatsächlich am 9. Dezember 1905 zustandebrachte.

Es war ein Sensationsereignis, dem die gesamte Kunst- und Musikwelt, die europäische wie die amerikanische, mit größter Spannung entgegenseh. Interessenten, Fachleute, Journalisten von überallher hatten sich eingefunden. Es war die erste Strauss-Premiere, die in ganz großem Stil vor sich ging. Und als ob es das Publikum im voraus geahnt hätte, war es – äußerlich – auch ein ganz großer Erfolg.

Heinrich Kralik



Richard Strauss:

Es war in Dresden der dort übliche Premierenerfolg, aber die kopfschüttelnden Auguren nachher im Bellevue-Hotel waren sich einig, daß das Stück vielleicht an ein paar ganz großen Theatern gegeben, aber bald verschwinden würde. Nach drei Wochen war es, glaube ich, an zehn Theatern angenommen und hatte in Breslau mit einem 70-Mann-Orchester einen sensationellen Erfolg! Nun begannen Presseblödsinn, Widerstände des Klerus – in der Wiener Staatsoper erste Aufführung Oktober 1918, nach heikler Korrespondenz mit Erzbischof Pfiff! –, der Puritaner in New York, wo das Werk nach der Premiere auf Betreiben eines Herrn Morgan abgesetzt werden mußte.

Der Kaiser von Deutschland gestattete die Aufführung erst, als Exzellenz von Hülsen den Einfall hatte, am Schluß durch Erscheinen des Morgensternes das Kommen der Heiligen Drei Könige anzudeuten! Wilhelm II. sagte zu seinem Intendanten einmal: „Es tut mir leid, daß Strauss diese ‚Salome‘ komponiert hat, ich habe ihn sonst sehr gern, aber er wird sich damit furchtbar schaden!“ Von diesem Schaden konnte ich mir die Garmischer Villa bauen! Bei dieser Gelegenheit sei dankbar des tapferen Berliner Verlegers Adolph Fürstner gedacht, der den Mut hatte, das Werk zu drucken, worum ihn anfänglich andere Kollegen (z. B. Hugo Bock) nicht im geringsten beneideten. Der kluge und gütige Jude hatte sich damit aber auch den „Rosenkavalier“ erobert. Ehre seinem Andenken!

Dresden, 9. Dezember. Vor einer europäischen Elite künstlerisch interessierter Zuschauer unter athemloser Spannung ging Strauss-Wildes „Salome“ zum erstenmal über die Bühne des tapferen Dresdener Theaters und endigte mit einem unbeschreiblichen Erfolg, der an vierzigmal oder mehr alle Beteiligten, voran Strauss und den so verdienstvollen Schuch, danken ließ. Die wunderbare Leistung des Orchesters kam in dem vollen Hause noch bedeutender zur Geltung: eine revolutionäre, geistsprühende Musik in einer selbstverständlichen Schönheit.

Telegraphischer Bericht zur Uraufführung, in: Neue Freie Presse (Wien), 10. Dezember 1905, Morgenblatt

Der stärkste Beweis für die innere Kraft seiner Musik liegt für mich zunächst einmal in dem großen Zuge, der das Ganze durchweht und ein Zerflattern in Teilwirkungen verhindert, und in der reinigenden Wirkung, die sich in der letzten Szene bewährt. Denn gerade diese in der Dichtung abstoßendste Situation wird durch die Musik emporgehoben und verklärt, so daß sie das Widerwärtige verliert. Und das ist für mich die unwiderlegliche Bekundung dessen, daß wir es in „Salome“ mit einem ernsten und echten Kunstwerk zu tun haben.

Freilich dürfte auch diese neueste musikdramatische Schöpfung des genialen Führers unserer Modernen kein dauerndes Leben auf der Bühne haben, denn es fehlt ihr der Ewigkeitswert.

Rezension nach der Dresdner Uraufführung (1905)

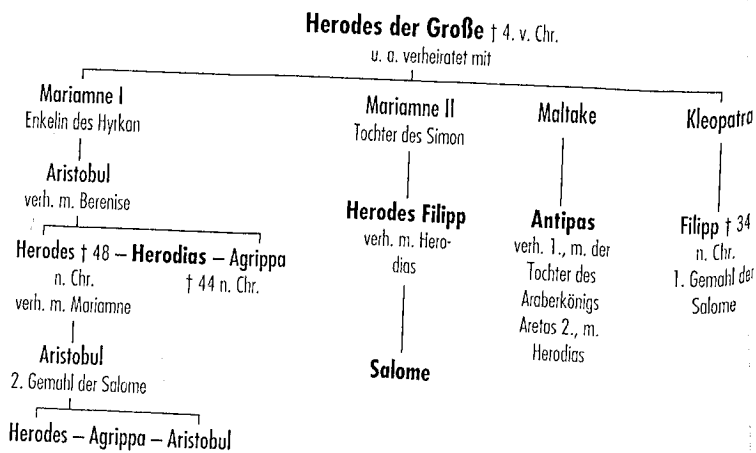
AHNEN DER SALOME

Ausgangspunkt ist Herodes der Große, bekannt durch den ihm beim Evangelisten Markus zugeschriebenen Kindermord von Bethlehem. Von den ungefähr ein Dutzend Ehefrauen sind in der Tabelle nur jene berücksichtigt, deren Nachkommen für den Zusammenhang der Salomegeschichte von Bedeutung sind.

Antipas, fälschlicherweise oft Herodes genannt, war der Stiefvater der Salome. Er war Landesfürst von Galiläa und soll als solcher das im Lukas-Evangelium mitgeteilte Verhör mit Jesus vorgenommen haben. Antipas (34 n. Chr.) vermählte sich in zweiter Ehe mit Herodias, der Frau seines Stiefbruders Herodes Philipp. Für ihn tanzte Salome den Tanz der sieben Schleier.

In erster Ehe war Herodias also mit Herodes Philipp verheiratet; Salome ist der Sproß dieser Verbindung.

Salome heiratete nach der Tragödie mit dem Täufer Johannes ihren Onkel Philipp. Als sie Witwe geworden war, vermählte sie sich mit ihrem Neffen Aristobul, dem nachmaligen König, und gebar ihm drei Söhne.





JOCHANAAN – Johannes der Täufer

Der Wegbereiter Jesu

Johannes der Täufer. Das Leben des Wegbereiters Jesu, Johannes des Täufers, der ein Büsserdasein in der Wüste führte, predigte und taufte, von dem Tetrarchen Herodes wegen der Angriffe auf dessen Ehe gefangengesetzt wurde, im Kerker noch die Gewißheit von Jesu Erlösertum erhielt und auf Befehl des Herodes getötet wurde, empfing durch die bei Markus und Matthäus berichteten besonderen Umstände seines Todes einen dramatischen Akzent, dem es seine starke und anhaltende literarische Verwertung verdankt.

Herodias, die sich von ihrem ersten Mann, Herodes' Bruder, getrennt hatte und des Herodes Frau geworden war, fühlte sich durch Johannes beleidigt und wünschte seinen Tod, vermochte ihre Absicht aber nicht durchzusetzen, da Herodes Johannes schätzte (nach Matthäus fürchtete er das Volk). Auf einem Fest ließ Herodias ihre Tochter vor Herodes und den Gästen tanzen, und der entzückte Fürst schwor dem Mädchen, ihr zu geben, was es fordere. Auf Geheiß der Mutter verlangte sie das Haupt des Täufers auf einer Schüssel, und der erschrockene Herodes mußte sein Wort halten. Diese durch Markus für alle Zeit an den Konflikt zwischen Johannes und Herodes geknüpfte Erzählung geht auf eine von Livius nach der Anklageschrift des Cato erzählte Tat des Konsuls Flaminius zurück, der im Jahre 192 v. Chr. während des Krieges gegen die Gallier beim Mahl einen Gefangenen erschlug, um seinem Lustknaben das Schauspiel einer Enthauptung zu bieten. Bei Valerius Antius und späteren Autoren trat an die Stelle des Knaben eine Geliebte, die Flaminius die Tat abschmeichelt; Seneca berichtet in den Kontroversien (34–41), daß die effektvolle Episode von den Rhetorikern aufgegriffen und vielfach variiert worden sei: Die Verwandlung des Konsuls in einen Statthalter, die Veränderung der Bluttat in einen Hinrichtungsbefehl, der Tanz der Geliebten und das Versprechen des Statthalters erweiterten die Fabel, die dann in der oben erwähnten Johannes-Erzählung auf die sehr geeignete Konstellation in Judäa übertragen wurde,

wobei die weibliche Rolle auf zwei Personen, die intrigante Mutter und die bestrickende Tochter, übergang. Schon dem Kirchenvater Hieronymus war die Ähnlichkeit der Flaminius- und der Johannes-Geschichte bekannt. Der jüdische Historiker Josephus, der die Familienverhältnisse des Tetrarchen genau darstellte und auch den Tod des Johannes berichtet, erwähnt den Tanz der Prinzessin nicht.

Die Kirchenväter gestalteten den Märtyrertod des Johannes aus. Bei Augustin wurde Herodias zur bösen treibenden Kraft, und seit Isidor von Pelusium (Anf. 5. Jh.) trägt die Tochter den historischen Namen Salome, während sie in der Volkslegende oft unbenannt blieb, fälschlich wie ihre Mutter Herodias hieß oder auch mit ihr zu einer Person verschmolz. Legendäre Berichte über ihr Ende wollen wissen, daß sie beim Tanz in das Eis einbrach und dieses ihr den Kopf abschnitt. In Frankreich wurde sie mit einer Fee oder Hexe identifiziert, in Deutschland dagegen in das Wilde Heer verbannt. Hier gelobte Pharaildis, die Tochter des Herodes, keinem anderen anzugehören als dem Johannes, worauf der erzürnte Herodes diesen enthaupten ließ; das Mädchen wollte das Haupt des Toten küssen, dieses aber blies sie an, so daß sie von da an ruhelos durch die Luft treibt (Nivardus, Ysengrimus, 12. Jh.).

Die Gestalt des Johannes wurde durch ihre Funktion im christlichen Heilsplan zum notwendigen Bestandteil aller ausführlicheren Darstellungen des Lebens Jesu. Johannes taufte Jesus und weist seine Hörer auf ihn hin, er geht ihm in der Höllenfahrt voran, verkündet den Seelen ihre baldige Erlösung und begrüßt den die Hölle entsiegelnden Christus.

Elisabeth Frenzel

ZEITEN DER UNRUHE – EINST UND JETZT

Verwirrend vielfarbige Hintergründe

Herodes – Salome – Herodias, diese Namen beginnen sich zu verweben wie zu einem dunkelfarbigem orientalischen Teppich, der – von schimmernden Silberfäden durchzogen – geheimnisvoll und vieldeutig ist wie alles, was die schwüle Luft dieser seltsamen Nacht an Begegnungen, Gerüchten, verwirrenden Religionsgesprächen, politischen Gegensätzen und persönlichen Leidenschaften heranträgt.

„Der Tetrarch sieht finster drein“, sagt einer der die Festtafel beobachtenden Soldaten.

Wer ist das, der Tetrarch, der „Vierfürst“ nach des griechischen Wortes Bedeutung? Nach den wissenschaftlichen Unterlagen stammt ursprünglich die Bezeichnung „Tetrarch“ im Sinne von „Viertelfürst“ aus Nordgriechenland, wo in Thessalien, Jahrhunderte v. Chr., vier verschiedene Stämme von gewählten Oberhäuptern mit sakralen und richterlichen, aber nie politischen Befugnissen vertreten wurden. Im Laufe der Zeit gelangte die Bezeichnung „Tetrarch“ aus der griechischen in die römische Verwaltungssprache und wurde für die palästinensischen Gebiete von den Römern erstmals bei dem von ihnen als Statthalter eingesetzten Idumäer Herodes angewendet. Herodes I. (der Grosse) beherrschte das ganze jüdische Land mit den vier Provinzen Judäa, Samaria, Galiläa und Peräa; er erhielt später auch den Königstitel, jedoch behielten sich die Römer die Ernennung bzw. Bestätigung der Tetrarchen vor.

Die Familiengeschichte der Herodäer ist blutig und grausam. Aus Besorgnis um die Sicherheit seines Thrones ließ Herodes I., als Nichtjude beim Volk wenig beliebt, seine Gattin Mariamne und drei seiner Söhne ermorden. Als er starb, wurde sein Reich von den Römern zwischen drei weiteren Söhnen aufgeteilt; Herodes Antipas, der Jüngste, erhielt Galiläa und Peräa und war zur Zeit der Wirksamkeit Jesu dort der herrschende „Tetrarch“. Seine zweite Gattin, Herodias, hatte er einem älteren Halbbruder entführt und, einer unabweisbaren Legende zufolge, den lästigen Gatten in zwölfjäh-

rige Gefangenschaft gesetzt. Dann ließ er ihn durch den Henker erdrosseln . . .

Die Nacht auf der Terrasse trägt ein besonderes Signum: Herodes Antipas feiert seinen Geburtstag inmitten einer Schar von Ehrengästen, einem bunten Gemisch von Ägyptern (Arabern), Juden, Griechen und den eigentlichen Herrschern, der römischen Militärmacht, vertreten durch einen Prokonsul oder vielleicht gar von dem Prokurator selbst, der in Cäsarea am Mittelmeer saß. Dessen Name lautete zur Zeit unserer Handlung Pontius Pilatus. Alle diese Personen bleiben in mystischem Halbdunkel, sind nur vermutbare Teile des verwirrend vielfarbigem Hintergrundes.

Genau zu bestimmen ist der Ort des Geschehens, die Feste Macherus in Peräa, östlich des Toten Meeres, in welcher Herodes Antipas neben großen geheimen Waffenlagern und Kriegsvorräten auch einen palastähnlichen Teil, der von seinem Vater stammte, für sich und seine Hofhaltung besaß. Die Zeit erschien ihm zu aufgeregter und gefährlicher, als daß er sich in der von ihm zu Ehren des römischen Kaisers Tiberius so benannten neu angelegten Hauptstadt Tiberias am See von Genezareth sicher gefühlt hätte.

Es erscheint bemerkenswert, daß die gärende Unruhe im Lande denselben Motiven entsprang, die heute, nach bald zweitausend Jahren, den Nahen Osten zu einem immer schwelenden Brandherd machen. Die Gegensätze zwischen Arabern und Juden sind bis in die Jetztzeit virulent geblieben, ihre Ursachen, religiöse und machtpolitische Ansprüche, haben sich nicht geändert.

Auf dem Boden dieser von Legenden, Prophezeiungen, unbegreiflichen Wundertaten und verwirrendem Erscheinen neuer geheimnisvoller Persönlichkeiten genährten Umwelt wächst ein seltsames Geschöpf heran, über dessen Existenz und tragisches Erleben, angefangen von der Bibel durch die Jahrhunderte bis zu Oscar Wilde, Gustave Flaubert und Richard Strauss, berichtet wird: „Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa“.

Rudolf Hartmann





Lieber Herr Fürstner!

Ich werde die französische Ausgabe selbst besorgen. Ich möchte Wildes Original, das von Frau Lachmann wörtlich übersetzt ist, nicht verändern und werde darum die Singstimme darnach selbst einrichten, sobald ich eine zweite Korrektur des Klavierauszuges in Händen habe. Die Klavierstimme bleibt dieselbe, die Singstimme muß für die französische (italienische) Ausgabe ganz neu gestochen werden. Zur Superrevision übergebe ich dieselbe dann meinem Freunde R. Rolland in Paris, bei dem ich soeben angefragt habe.

Richard Strauss

ROMAIN ROLLAND – RICHARD STRAUSS: ARBEITSBRIEFE ZUR „SALOME“

Richard Strauss an Romain Rolland,

5. Juli 1905

... Jetzt eine Bitte: Sie wissen, daß ich eine „Salome“ nach Oscar Wilde beendet habe. Es handelt sich um eine Komposition auf den französischen Text. Oscar Wilde hat die „Salome“ im Original auf Französisch geschrieben, und ich möchte auch den Originaltext für meine Komposition verwenden. Ich kann diese Arbeit keinem Übersetzer anvertrauen, möchte aber das Original von Wilde textgerecht bewahren; deshalb soll sich der Tonsatz dem französischen Text anpassen. Wer könnte, wenn ich fertig bin, prüfen, ob ich der französischen Sprache keinen Abbruch getan habe? Ich schicke Ihnen beiliegend eine Probe: aus den Änderungen können Sie ersehen, ob ich die Betonung der französischen Sprache richtig erfaßt habe.

Noch eine Frage: müssen im französischen Gesang alle stummen Endsilben betont werden? *Commé, princessé*, oder kann man betonen, wie man will? Es einmal tun und ein andermal unterlassen? Kann man „*Comme la princesse Salomé est belle ce soir*“ (Original) durch „*Comme est belle ce soir, la princesse Salomé!*“ ersetzen?

Oder auch: „*Comme elle est belle ce soir, la pr. S.!*“ Ich danke Ihnen im voraus herzlich und grüße Sie . . .

Romain Rolland an Richard Strauss,

9. Juli 1905

Vielen Dank für Ihren lieben Brief. Das stumme „e“ ist eine der großen Schwierigkeiten der französischen Sprache. Man muß sich sehr hüten, es wegzulassen: es trägt wesentlich zum Zauber unserer Dichtung bei, aber es ist selten, daß ein Fremder es richtig empfindet. Es ist weniger ein Laut als ein Nachklang, ein Echo der vorhergehenden Silbe, die in der Luft nachvibriert, sich wiegt und sacht verklingt. Man hält das stumme „e“ für monoton, weil man meint, es habe eine einheitliche, der vorhergehenden Silbe entsprechende Quantität. Dem ist nicht so: es ist eine der Quellen für die Musikalität unserer Sprache, in gewisser Weise die leichte Gewandung des Wortes; es umgibt es mit einer fließenden Atmosphäre. Wenn sie es fortlassen, bleibt nur das nackte Skelett.

„On dirait un' femm' . . .“

„Ell' ressemble à un' petit' princesse“

Das ist kein Französisch mehr. Das ist Argot. Natürlich wäre es noch schlimmer, das stumme „e“ zu stark zu betonen. Es sind sehr feine Schattierungen, lauter Halbschatten. Ich rate Ihnen dringend, sich „Pelléas und Mélisande“ von Claude Debussy zu besorgen, wenn Sie die Partitur nicht schon haben, die Vertonung paßt sich ganz genau dem Maeterlinckschen Text an – oder die „Lieder der Bilitis“, auch von Debussy, auf drei Gedichte von Pierre Louys komponiert. Es sind Wunder französischen „Sprechens“ in der Musik und wahrhaft Muster in ihrer Art, während der Vortrag der Bruneau und Charpentier ständig fehlerhaft, schwerfällig und ohne Beziehung zur wirklichen französischen Aussprache ist, – ich meine zur schönen Sprache des eleganten Gesprächs, die die Ihrer „Salome“ wie die des „Pelléas“ von Debussy sein muß. Lassen Sie also diese Werke von Durand kommen.

Richard Strauss an Romain Rolland,
Lieber Freund,

15. Juli 1905

Ich habe mir also Debussy kommen lassen, aber auch bei ihm finde ich die gleich Nonchalance des Vortrags, die mich seit jeher in der französischen Musik so überrascht hat. Warum singt der Franzose anders, als er spricht? Das sind Atavismen oder eine versteinerte Tradition!

Bei uns hat Wagner das Gefühl für den Sinn der Sprache wiedererweckt. Frankreich scheint mir noch in der Künstlichkeit der Kothurntragödien des 18. Jahrhunderts befangen. Bitte, lehren Sie mich, wenn Ihnen das möglich ist, wie man sich von diesen alten Angewohnheiten befreien kann.

Mit den besten Grüßen . . .

Romain Rolland an Richard Strauss,
Lieber Freund,

16. Juli 1905

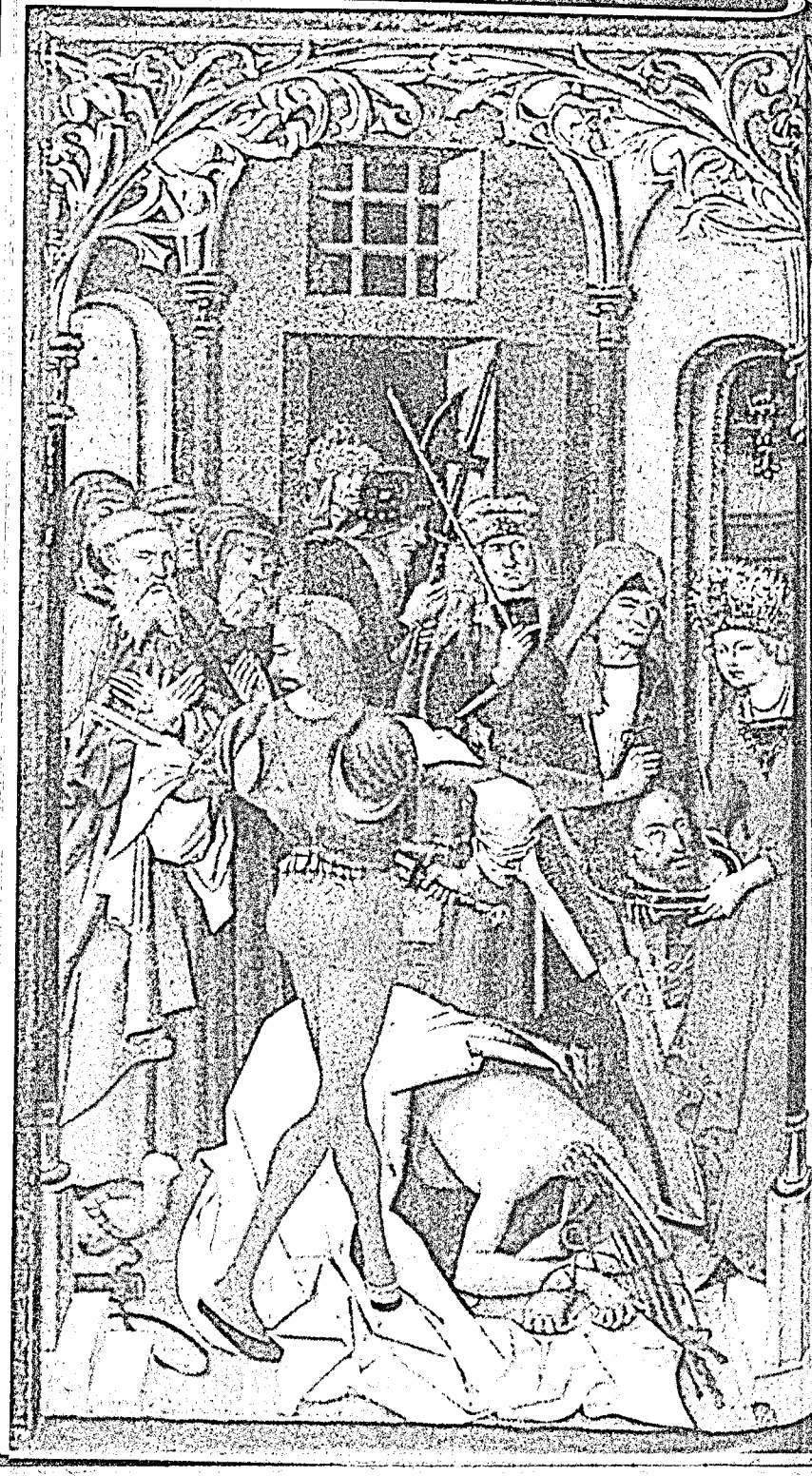
zunächst: ich bin kein Dichter (weder Literat noch Kritiker oder Professor) – ich bin Romain Rolland und will nichts anderes sein. Ich bin nur Dichter, um Ihnen zu Diensten zu sein.

Und dann – ich weiß nicht recht, was ich Ihnen antworten soll. Ich habe zu viel zu sagen, und ich fürchte, ein wenig hart zu sein. Erlauben Sie mir, es Ihnen in aller Freundschaft zu sagen? Ihr Deutschen seid erstaunlich; Ihr versteht nichts von unserer Dichtung, überhaupt nichts, und Ihr urteilt mit unerschütterlicher Sicherheit über sie. – Sie meinen, wir täten das gleiche in Frankreich? – Nein. Wir beurteilen Eure Dichter nicht, wir kennen sie nicht. Aber es ist besser, gar nicht zu kennen, als zu glauben, man kenne, wenn es nicht wahr ist. Sie fragen mich: „Warum singt der Franzose anders, als er spricht?“ Aber wer ist „der“ Franzose? Welcher Franzose aus welcher Provinz Frankreichs? – Und was verstehen Sie unter französisch „sprechen“? Welches französische „Sprechen“ kennen Sie? – Die französische Sprache ist unser schönstes Kunstwerk, und Sie möchten, daß wir selbst es zerstören? Wir Franzosen sind viel zu sehr Künstler. Unsere Sprache wird erst mit uns sterben.

Im übrigen: schreiben oder singen Sie so, wie Sie sprechen?

26 Was ist dieser Text von Wilde, den Sie gewählt haben? Ist

es nicht weit von jeder Echtheit entfernter literarischer Jargon? Und Sie möchten der Dichtung eines dekadenten Anglo-Belgiers den realistischen Vortrag eines Montmartreargots geben? Man muß konsequent sein. Wenn Sie einen Farbenkleckser vom Montmartre sprechen lassen sollen, nehmen Sie den Akzent des Montmartre. Wenn Sie einen Bauern aus Savoyen oder aus der Auvergne auf die Bühne bringen, nehmen Sie den savoyardischen Akzent oder den der Auvergne. Wenn Sie aber ein musikalisches Gemälde der Prinzessin Salome (oder Mélisande) entwerfen, die literarische Schöpfungen sind, müssen Sie die Sprache der Literatur verwenden.





SIEGESZUG DER „SALOME“

Schon am 16. Mai 1906 konnte Graz als vierte Stadt nach Breslau und Prag eine „Salome“ herausbringen, die insofern bemerkenswert war, als Richard Strauss dort zum erstenmal sein Werk dirigierte. Mahler hörte die Aufführung.

„Es fand nämlich damals, Mai 1906, unter des Komponisten eigener Leitung, in Graz, der Hauptstadt Steiermarks, die österreichische Premiere der ‚Salome‘ statt, zu deren überhaupt erster Aufführung Adrian einige Monate früher mit Kretschmar nach Dresden gefahren war, und er erklärte seinem Lehrer und den Freunden, die er unterdessen in Leipzig gemacht, er wünsche das glücklich-revolutionäre Werk, dessen ästhetische Sphäre ihn keineswegs anzog, das ihn aber natürlich in musikalisch-technischer Beziehung und besonders noch als Vertonung eines Prosa-Dialogs interessierte, bei dieser festlichen Gelegenheit wiederzuhören.“

(Thomas Mann, Doktor Faustus)

Im Dezember 1906 fand die Berliner „Salome“-Premiere statt. Strauss selbst dirigierte, und mit Emmy Destinn für die Titelrolle war eine Sängerin und Darstellerin gefunden, deren Leistung der Komponist „einfach unerreicht, geradezu vorbildlich“ nannte.

„Salome“ trat ihren Siegeszug an und wurde bald in allen großen Häusern gespielt. Bereits 1910 stand sie auf den Spielplänen der Opernhäuser von Europa, Nord- und Südamerika.

„SALOME“ IN WIEN

Gustav Mahler, der das Werk in Wien zur gleichen Zeit wie Dresden hatte bringen wollen, erhielt nach Intervention der Kirche ein strenges Verbot, hingegen wurde dem Breslauer Opernensemble erlaubt, die Oper im **Mai 1907** im **deutschen Volkstheater** in Wien unter Julius Prüwer zur Aufführung zu bringen. Am **23. Dezember 1910** war es die **Volksoper** unter Rainer Simons, die das Werk herausbrachte und Berühmtheiten wie die Sängerin Gemma Bellinzoni einlud.

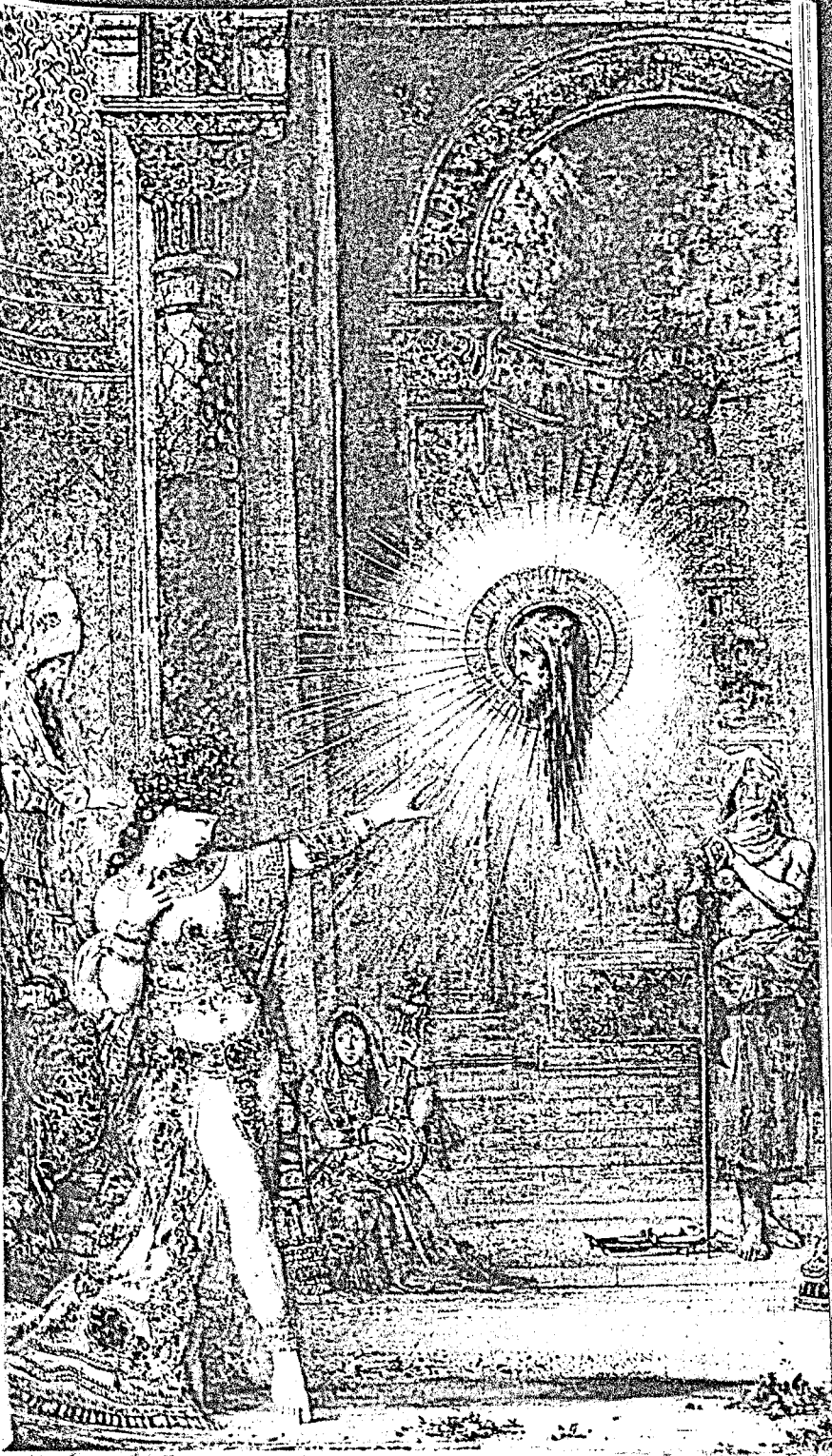
Die **Hofoper** konnte „Salome“ erst am **14. Oktober 1918**, kurz vor dem Ende der Monarchie und der damit verbundenen Theaterzensur, aufführen. Inszenierung: Wilhelm von Wymetal, Dirigent: Franz Schalk, Salome: Maria Jeritza. Im Jahre **1938** wurde die Oper **neu einstudiert**, die musikalische Leitung hatte Hans Knappertsbusch. Bis 1944 erlebte „Salome“ 125 Aufführungen.

Kurz nach dem Krieg gab es am **9. Juni 1946** im **Theater an der Wien** – dem Ausweichquartier der Staatsoper – eine **Neueinstudierung**. Josef Witt führte Regie und sang auch den Herodes und später den Narraboth, Rudolf Moralt dirigierte, Ljuba Welitsch sang die Titelrolle, die später auch von Maria Cebotari gesungen wurde. 1947 wurde „Salome“ im Rahmen eines Gastspiels dreimal in London gezeigt. Am **30. Dezember 1955** wechselte das Werk wieder in die neueröffnete **Staatsoper**, wurde dort noch weitere 15mal gespielt, bis 1957 eine **Neueinstudierung** unter Josef Witt und unter der musikalischen Leitung von George Szell erfolgte. Im Mai 1958 fuhr die Wiener Staatsoper u. a. mit „Salome“ zur Weltausstellung nach Brüssel.

Im Jahr **1965** erlebte „Salome“ eine **Neuinszenierung**. Wieland Wagner führte Regie, Zdenek Kosler dirigierte. Anja Silja sang die Salome, Astrid Varnay die Herodias, Gerhard Stolze den Herodes, Eberhard Waechter den Jochanaan und Fritz Wunderlich den Narraboth. Nach 31 Aufführungen wurde das Werk am **22. Dezember 1972** abermals **neu in Szene gesetzt**. Dirigent: Karl Böhm, Regisseur: Boleslav Barlog, Bühnenbild und Kostüme: Jürgen

Rose. Titelpartie: Leonie Rysanek-Gausmann, Herodias: Grace Hoffmann, Herodes: Hans Hopf, Jochanaan: Eberhard Waechter, Narraboth: Waldemar Kmentt. Die Oper wurde u. a. dirigiert von Horst Stein, Christoph von Dohnany, Heinrich Hollreiser, Gerd Albrecht und Zubin Mehta. Interpretinnen der Salome waren u. a. Birgit Nilsson, Montserrat Caballé, Gwyneth Jones und Karan Armstrong.

Angelika Niederberger



„SALOME“ UND MAHLER

Es berührt eigenartig, daß Mahler, dessen musikalische Physiognomie sich von derjenigen seines weltmännischen Zeitgenossen so sehr unterschied, doch in der Lage war, den Bereich zu erkennen, in dem Strauss Wesentliches und Bleibendes leisten konnte. Den Entwurf seiner Oper „Salome“ hatte Strauss schon im Herbst 1904 vollendet. Als er Mahler in Straßburg begegnete, näherte sich auch die Arbeit an der Partitur den letzten Takten. Mahler wußte von der Entstehung des neuen Werkes schon seit einiger Zeit. Er hatte Strauss sogar von dem Libretto abgeraten. Nicht nur aus ethischen Gründen, sondern weil er die Unaufführbarkeit einer solchen Oper in katholischen Ländern befürchten mußte. Dennoch war Mahler begierig, das Werk kennenzulernen.

In Straßburg spielte Strauss, der selbst dazu sang, einiges vor. „Mahler war hingerissen“, schreibt Alma Mahler in ihren Erinnerungen. „Wir kamen zum Tanz. Er fehlte. ‚Dös hab i no net g'macht!‘ sagte Strauss und spielte nach der großen Lücke weiter bis zum Schluß. Mahler meinte: ‚Ist das nicht gefährlich, den Tanz einfach so auszulassen und später, wenn man nicht mehr in der Stimmung der Arbeit steckt, ihn zu machen?‘ Aber Strauß lachte: ‚Dös krieg i schon‘.

Mahler entschloß sich, die Erlaubnis zur Uraufführung des Werkes in Wien zu erkämpfen. Ihm war klar, daß es große Mühe kosten würde, der Zensurbehörde das Einverständnis abzurufen. Wann aber, wenn nicht jetzt – im Augenblick seiner größten Machtfülle –, sollte er solchen Kampf wagen? „Das ist der Wahnsinn!“ hatte Cosima Wagner ausgerufen, nachdem Strauss ihr einige Stellen aus der Partitur vorgespielt hatte. Mahler, der gegen das Buch opponiert hatte, begeisterte sich für die Musik. Im September 1905 meldete er Strauss den Stand des Kampfes mit der Hoftheaterzensur: „Wenn ich auch noch nicht die Zusage erlangen konnte, so kann ich doch schon das verheißungsvolle ‚Schwanken‘ konstatieren.“

Wenige Wochen später fiel die Entscheidung. Sie war negativ. Am 11. Oktober schrieb Mahler an Strauss: „Ich kann nicht umhin, Ihnen von dem hinreißenden Eindruck zu

sprechen, den mir Ihr Werk bei der neuerlichen Lesung macht! Das ist Ihr Höhepunkt bis jetzt! Ja, ich behaupte, daß sich nichts damit vergleichen läßt, was Sie sogar bis jetzt gemacht haben . . . Was ich schon lange gewußt habe: Sie sind der berufene Dramatiker!"

Zwei Jahre später, als Mahler von der Wiener Oper Abschied nahm, meinte ein Kritiker, Mahler hätte den Augenblick eines ruhmvollen Rücktritts versäumt. Nach der Ablehnung der „Salome“ hätte er beim Obersthofmeister seine Entlassung erbitten sollen . . .

Kurt Blaukopf



Lieber Freund!

Es ist leider traurige Wahrheit! Ja, noch mehr: Die Censur hat es bereits *refüsiert*. Bis jetzt weiß es noch niemand, denn ich setze Himmel und Hölle in Bewegung, um diese Bêtise rückgängig zu machen. Bis jetzt habe ich noch nicht eruieren können, auf welchen Einfluß dieses Verbot zurückzuführen. Dieser Brief kommt mir sehr gelegen! Salome ist zwar am Jubiläumstheater ganz unmöglich! Aber mein Plan ist jetzt, diese Aufführung als möglich darzustellen, – Sie müssen mich gegebenenfalls darin unterstützen und sogar Scheinverhandlungen führen. Ich denke, mit dieser Pistole an der Brust wird auch die hochweise Censur mit sich sprechen lassen. – Sie glauben gar nicht – welche Unannehmlichkeiten ich da schon habe durchmachen müssen – schon bei meiner Rückkunft aus Straßburg, als ich mit Begeisterung von meinem Vorhaben sprach. Nur deshalb habe ich die Salome für heuer – eventuell Feber in Aussicht genommen. Ich wollte Ihnen diese Besorgnisse ersparen, um Ihnen nicht die Freude an der Premiere zu verderben. Außerdem habe ich gehofft, und hoffe noch immer, daß eben der Umstand – daß ein sehr katholischer Hof wie der Dresdner die Aufführung geschehen läßt, auch hier ins Gewicht fallen wird. – Also bitte – noch eine Zeit lang schweigen, dem Simons schreiben, daß, wenn Hofoper ablehnt, die Aufführung am Jubiläumstheater ins Auge gefaßt wird. Den Brief bitte ich mir für einige Tage noch zu lassen. Ich hoffe, daß er mir eine (ganz unverhoffte) Waffe im ungleichen Kampf sein wird. Und nun, lieber Strauss – ich kann nicht umhin, Ihnen von dem hinreißenden Eindruck zu sprechen, den mir Ihr Werk bei der neuerlichen Lesung macht! Das ist der Höhepunkt bis jetzt! Ja, ich behaupte, daß sich nichts damit vergleichen läßt, was sogar Sie bis jetzt gemacht haben. Sie wissen – ich mache keine Redensarten. Ihnen gegenüber noch weniger als gegen andere. – Aber diesmal habe ich das Bedürfnis, Ihnen das zu sagen. Da sitzt jede Note! Was ich schon lange gewußt habe: Sie sind der berufene Dramatiker! Ich gestehe, daß Sie mir durch Ihre Musik das „Wilde'sche“ Werk erst verständlich gemacht haben. Ich hoffe, bei der Premiere in Dresden dabei sein zu können. Lassen Sie mich ein Wort wissen, ob Sie mit meinem Feldzugsplan einverstanden sind. Mein Wort

*darauf, daß ich kein Mittel unversucht lassen und nie
erlahmen werde, mich für dieses unvergleichliche, durchaus
originale Meisterwerk einzusetzen.*

In aller Eile und herzlichst

Ihr Gustav Mahler

Wien, 11. Oktober 1905



Alois Brandstetter

SALOME ODER DIE MUSIK DER VERFÜHRUNG

„Es ist dir nicht erlaubt, sie zu haben.“ Mit diesen einfachen Worten drückt Matthäus im 14. Kapitel seines Evangeliums den Einwand des Propheten Johannes des Täufers an Herodes wegen dessen Verhältnis mit Herodias, der Frau seines Bruders Philippus, aus. Er liest ihm recht eigentlich die Leviten, erinnert ihn also an das alte Gesetz der Juden. Herodes Antipas aber will sich vom Propheten nichts sagen und nichts nachsagen lassen. Im biblischen Text heißt es, daß er Johannes zwar in den Kerker wirft, vor einer Hinrichtung aber aus Furcht vor dem Volk, das Johannes für einen Propheten hält, zurückscheut. In späteren Nachdichtungen ist manchmal auch von Respekt, ja Hochachtung die Rede, Ehr- und Gottesfurcht statt Volkeshochachtung sozusagen. Je mehr die Dichter aber Herodes exkulpierten, um so mehr wird die „schwarze Petra“ Herodias zugeschoben, denn jemand muß die freierwerbende oder übrigbleibende Schuld ja zugeschrieben bekommen. Da tut sich, im heutigen Wissenschaftsjargon gesprochen, eine ganz andere „Beziehungskiste“ auf: Herodias fühlt sich von Johannes nicht nur diszipliniert, sondern auch verschmäht. Verschmähte Liebe! „Wird ein Weib das Haupt begehren eines Mannes, den sie nicht liebt?“, fragt Heinrich Heine in „Atta Troll“ (1847), wo Herodias im Geisterzug des Wilden Heeres mit dem abgeschlagenen Haupt des Täufers erscheint. Nur aus Liebe also könne ein solcher Haß entstehen.

Wie aber nun im einzelnen motiviert wird, ob biblisch, nach- oder auch unbiblisch, der Zorn der Mächtigen gegen den Einspruch des Propheten spielt im moralischen Spiel der Kräfte eine Hauptrolle. „Moralapostel“, neuerdings auch „Fundamentalist“ sind Schimpfnamen für rigore Ethiker heutzutage. Die deutsche Theologin Ute Ranke-Heinemann hat jüngst in dieses Horn gestoßen und das Wort für jene Partei der Kritiker geführt, als sie sich mit dem Ruf oder „Platzverweis“ an die Hierarchen der Kirche vernehmen ließ:

„Bischöfe raus aus den Schlafzimmern!“ . Es scheint freilich heute im Blick auf den Zeitgeist riskanter, als Fundamentalist verschrien zu werden, als ein Tabu zu brechen. Ja man kann es nunmehr gern für ein gutes Geschäft ansehen, die offenen Türen des Schlafzimmers einzurennen . . . „Vieles ist schlechter geworden, nur eines ist besser geworden: Die Moral ist schlechter geworden“, heißt einer der Spontisprüche der 68er-Generation. Es hat sich also manches verändert von Heine bis Heinemann. Verbessert oder verschlechtert, das ist hier die Frage.

Lang ist die Reihe jener Märtyrer, die Monarchen, Tetrarchen und andere Potentaten mit Vorwürfen gemartert und daran erinnert haben, daß sie sich auch selbst an jene Gesetze halten müßten, die sie für ihre Untertanen erlassen haben. Rufer in der Wüste! Die Souveräne aber waren so frei, jene Rufer in die Wüste zu schicken, wie auch an Jochanaan, der leidenden unter den vier handelnden Hauptpersonen der Oper „Salome“ von Richard Strauss, ersichtlich wird. Genau genommen sind es nach dem Libretto der Oper, das Hedwig Lachmann nach der von Oscar Wilde ursprünglich französisch verfaßten „Salomé“ aus dem Englischen ins Deutsche übertragen hat, ja zwei Leidtragende. Denn entgegen dem biblischen Bericht bei Matthäus ist nun – wie Herodias bei Heine – Salome selbst die von Jochanaan Verschmähte: „Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt. Denn das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes.“ Salome „tanzt in eigener Sache“, wie es Elisabeth Frenzel in ihren „Stoffen der Weltliteratur“ ausdrückt. Als sie sich über die Schüssel mit dem Haupt Jochanaans beugt und es küßt, ahndet Herodes diesen pietätlosen, grauenhaften „Kußraub“: „Man töte dieses Weib.“ Die Tragödie ist perfekt.

Wie unendlich keusch ist der biblische Bericht des Matthäus an der entscheidenden Stelle: „Am Geburtstag des Herodes aber tanzte die Tochter der Herodias inmitten der Gäste und fand das Wohlgefallen des Herodes“, „ . . . et placuit Herodi“, heißt es im lateinischen Text, womöglich noch nüchterner und abstrakter. Placere, deutsch „gefallen“, weniger als „Wohlgefallen“. Wie wahrhaft „gefällig“ aber ist gerade diese Schlüsselstelle des Tanzes in der Oper. Wie opulent

sind die Leerstellen des Textes der Bibel in der Oper angereichert! Aus dem dürftigen saltavit, „hüpfte“, wird der Tanz der sieben Schleier, ein erotisch-pantomimisches Glanzstück, von Strauss unendlich „anziehend“, ja „verführerisch“ in Musik gesetzt. Diese Kunst ist fürwahr unwiderstehlich und bringt Herodes und uns Musikhörer um Besinnung und Verstand. Amentes amantes! Hier bleibt kein Wunsch offen. Kein Wunder, daß Herodes Salome jeden Wunsch erfüllt, ihr statt des Lebens Jochanaans vorerst sogar den Vorhang des Allerheiligsten offeriert. Selbst mit Frevel also will er Salome für den Tanz belohnen. Er müßte sich, wie Odysseus bei den Sirenen, anbinden und fesseln lassen, um der Bestrickung durch Ton- und Körpersprache nicht zu erliegen und sich der magischen Anziehungskraft zu entziehen. Die „Klangrede“ ist, wie schon in der Peripetie des Dramas nach dem Abgang des Jochanaan, die in das symphonische Zwischenspiel verlegt wurde, auch im Tanz „persuasiver“, das heißt überzeugender und unwiderstehlicher, als es die Botschaft einer Arie oder Sprechgesang sein könnte. Musik ist die gefährlichste der Künste, ist die nonverbale Botschaft dieser Oper.

**„Doch jeder tötet, was er liebt.
Ich sag es, daß jeder es hört!
Der tut es mit dem bösen Blick,
Der mit Schmeicheln, das betört.
Der Feigling tötet mit einem Kuss,
Der Kühne greift zum Schwert.“**

Oscar Wilde, Schlußverse aus:
„Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading“, 1896



Oscar Wilde

Geboren am 16. Oktober 1854 in Dublin, gestorben am 30. November 1900 in Paris. Wilde studierte mit glänzendem Erfolg in Dublin und Oxford, wo er vor allem unter den Einfluß Walter Paters geriet. Seinen Aufstieg zu einer der prominentesten Figuren der literarischen Szene Londons verdankte er weniger den Gedichten, die er 1881 publizierte, als vielmehr seiner provokativen Propaganda für die Ideen des Ästhetizismus, seinem extravaganten Auftreten und seinem außergewöhnlichen Konversationstalent. Nachdem er einige Jahre als Rezensent für verschiedene Wochenblätter gearbeitet hatte, wurde er Herausgeber einer Frauenzeitschrift und veröffentlichte zwei Märchensammlungen („Der glückliche Prinz und andere Erzählungen“, 1888, und „Ein Granatapfelhaus“, 1891) sowie kunst- und literaturkritische Essays („Intentionen“, 1891). Zu seinen bekanntesten Werken zählen der Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“ (1891), die Gesellschaftskomödien „Lady Windermere's Fächer“ (1892), „Eine Frau ohne Bedeutung“ (1893), „Ein idealer Gatte“ (1895), „Bunbury“ (1895) sowie der von Richard Strauss vertonte Einakter „Salomé“ (1893; Uraufführung: 1896). Auf dem Höhepunkt seiner Karriere wurde er 1895 wegen homosexueller Praktiken zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt. In den letzten Monaten seiner Haft schrieb er den langen Brief „De Profundis“ an seinen Freund Lord Alfred Douglas, kurze Zeit später sein letztes Werk, „Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading“ (1898). Thomas Mann sah Wilde vereint mit Nietzsche in einer „Zeit des ersten Anrennens der europäischen Intelligenz gegen die verheuchelte Moral des viktorianischen, des bürgerlichen Zeitalters.“

OSCAR WILDES ANREGUNGEN

Oscar Wildes „Salome“ ist nicht einfach irgendein beliebiges Werk des ästhetischen „dekadenten“ Zeitalters, des Fin de siècle um 1890. Wir sehen es heute, da es von der Vertonung Richard Strauss' ganz überdeckt und überflutet worden ist, klarer und ganz anders. Dieses kleine Drama ist wie ein Becken, das von überallher Gewässer sammelt, ein Kräftezentrum, das durch eine enorme Saugkraft Kräfte an sich zieht und verarbeitet. Oscar Wilde hat hier wahrscheinlich ganze Arbeit geleistet. Er erzählt seinem spanischen Freund Gomez Carillo von den vielen alten Gemälden, die er in sich aufgenommen hat. Er beneidet ihn, daß er in Madrid im Prado alle die zahlreichen Salome-Bilder gesehen hat: von Tizian, von Stanzioni, von Alessandro Veronese und von anderen. Von allen diesen weiß auch Wilde – er kennt das Gemälde von Leonardo, die Salome von Luini; er erzählt Gomez Carillo, daß er Salome-Bilder von Rubens, von Dürer, von Ghirlandajo, von van Thulden, von Leclerc, von Regnault gesehen hat.

Jeden Tag ändert er die ganze Konzeption der Salome. Dann liest er die Novelle „Hérodias“ von Gustave Flaubert, ein Prunkstück kalter, unerhörter Sprachartistik. Das ist ausschlaggebend. Von hier aus findet er zurück zu seinem eigenen Sprachstil, deren wiegender sprachstarker Zauber, wie der Leser sehr bald bemerkt, vor allem aus dem Hohen Lied Salomos, dem „Lied der Lieder“, stammt.

Wir haben schon hier ein ganzes Museum zusammen. Aber es ist das Phänomen des „ästhetischen“ Zeitalters und seiner Schriftsteller, daß sie aus Museen und Bibliotheken zuweilen faszinierende magische Gebilde zaubern: Joris K. Huysmans, Flaubert – der Flaubert der „Salammbô“, der „Hérodias“, des „Heiligen Antonius“ –, Théophile und Judith Gautier und viele andere. Doch ein Mittelpunktspänomen wie Oscar Wildes „Salome“, rezeptiv und bildnerisch zugleich, saugt nicht nur Kräfte an, es strömt sie auch ringsum aus. Der Gebende und der Nehmende werden fast identisch, nur das Zeitalter existiert noch als Individualität. Da ist Gustave Moreau, der Maler, ein Abseitiger, bei den Symbo-

listen und Décadents seiner Zeit berühmt. Er malt Salome und Herodes zweimal, das zweite Mal genau so, wie sie Oscar Wilde seinem Freunde Gomez Carillo beschreibt: der bleiche Körper schlank, jungfräulich, nackt, doch über und über mit Schmuck und riesigen Edelsteinen bedeckt.

Mallarmés „Hérodias“, sein einziger dramatischer Versuch neben dem „Nachmittag eines Fauns“ und unvollendet wie dieser, würde mit seiner merkwürdigen Sprachfarbenmusik und seiner kostbaren Sprachartistik vielleicht im Mittelpunkt dieser ästhetisch-symbolistischen Stilwelt stehen statt Oscar Wildes Drama, wenn er nicht eben Fragment wäre.

Welche der berühmten zeitgenössischen Salome-Gestaltungen hat Oscar Wilde gekannt, welche sind erst durch ihn angeregt worden? Es ist gleichgültig. Sie sind heute nur noch fast anonyme Beiträge zu dem Gesamtbild einer Epoche. Und heute, wo die Epoche und das Drama Oscar Wildes nicht mehr dem Kreislauf der Modernität und Unmodernität unterliegen, können wir auch wieder den großen Glanz dieses Sprachgebildes bewundern, das Oscar Wilde hier geschaffen hat. Es scheint aus Gold geschmiedet, ziseliert, mit den glitzernden und bunten Edelsteinen beladen, die auf dem Gemälde von Gustave Moreau den nackten Körper des Mädchens bedecken. Außer der Novelle von Flaubert hat ihm vor allem das Gemälde von Gustave Moreau einen tiefen Eindruck gemacht. Und oft wiederholte er die Sätze von J. K. Huysmans: „Sie ist fast nackt. In dem Taumel des Tanzes haben sich die Schleier gelöst, sind die Brokate zu Boden gefallen, und nur mehr Juwelen bedecken den Leib. Ein ganz kleines Mieder umschließt die Hüften, zwischen ihren Brüsten glänzt ein kostbares Kleinod wie ein Stern . . .“ Die letzte und entscheidende Anregung kam Oscar Wilde, als er einmal Sarah Bernhardt spielen sah, die damals schon etwa fünfzig war. Er wünschte ihren hageren Körper zu sehen, verjüngt bis zur Pubertät und entkleidet. Wer Sarah Bernhardt noch spielen sah, wird spüren, wieviel in dem Drama von Wilde ihr einfach auf den Leib geschrieben war: die dramatischen Aufschreie, die krassen theatralischen Effekte in der Art von Victorien Sardou, die ihr so sehr lagen. Deshalb schrieb Wilde auch die „Salome“ französisch, und so bedeutende Dichter des Symbolismus und der Décadence

wie Marcel Schwob, Pierre Louys und Stuart Merrill haben dann den Text durchgearbeitet. Sarah Bernhardt sagte zu und begann mit den französischen Proben zunächst in London. Sie wurden dann in Paris wieder aufgenommen, aber sofort eingestellt, als der Skandal über Oscar Wilde hereinbrach.

Damals verleugnete ihn auch der geniale, sehr junge Zeichner und Grafiker, der die starken Ausstrahlungen dieses Dramas vielleicht am tiefsten gefühlt hat und jedenfalls das kostbarste Produkt dieser geistigen Befruchtung war, kostbarer vielleicht als das Original selbst. Aubrey Beardsley, der die genialen Illustrationen zu einer englischen Ausgabe geschaffen hatte und, wie kein anderer, vor allem durch sie das eingeleitet hat, was wir heute den „Jugendstil“ in der Grafik nennen. Hier denn haben wir die imponderable geistige Materie vor uns ausgebreitet, die Richard Strauss, als er die „Salome“ zur Vertonung wählte, zwar vielleicht nicht kannte, aber doch mit der ganzen Atmosphäre des Stückes in sich einsog, das er in Berlin in der ersten deutschen Inszenierung des jungen Max Reinhardt, mit Gertrud Eysoldt in der Hauptrolle, gesehen hatte. Richard Strauss führte mit seiner Komposition aus der Welt des Jugendstils, des *Fin de siècle*, der *Décadence*, des ästhetischen Zeitalters, in die Welt des Expressionismus.

Willy Haas



SALOME – Ein kulturgeschichtliches Phänomen

Sechs Dezennien, von Heinrich Heines „Atta Troll“ 1841, dem „letzten freien Waldlied der Romantik“, bis zu Richard Straussens' Oper 1905 ist Salome eine Schlüsselfigur der Kunst. Was gerade diese Epoche an der biblischen Tänzerin reizt, ist das Schillernd-Wirklichkeitsferne, das sie als ideales Modell für rätselhaft funkelnde, in tausend Facetten sich brechende Artistik erscheinen läßt (so bei Mallarmé, Banville, Laforgue, Wilde und – zumindest in der Instrumentations-Artistik – auch Strauss).

Dazu treten das Perverse und auch Teuflische an ihr im Sinne von Baudelaire und Barbey d'Aurevilly (so schon bei Heine, bei Moreau, Wilde, Beardsley und Sudermann) sowie ihre Sinnlichkeit und das Orientalisch-Schwüle – Orient und Exotik als Tarnung für raffiniert gefärbte Erotik (so bei Flaubert, Moreau, Massenet, Wilde, Strauss, Slevogt, Stuck, Erler, Klimt, Reznicek und auf Corinths Salome-Bild, Gertrud Eysoldt darstellend).

Die Schilderung einer dunkel glühenden Welt, aus der die große Sinnlichkeit aufsteigt, wird Selbstzweck. Man sucht in der Geschichte die Zeitalter der Décadence auf aus dem Gefühl nachbarlicher Zugehörigkeit, spürend, daß man selbst Spätling ist. Und je mehr im 19. Jahrhundert die Vitalität nachläßt und die Sinne erschlaffen, je enger ein Wall von heuchlerischer Prüderie die Lebens- und Liebesentfaltung einengt, um so begieriger umkreist die Phantasie Figuren und Situationen, die aufpeitschend und nervenerregend wirken. Salome wird Idol und erotisches Traumbild des Fin de Siècle. Bezeichnend, daß in dem Moment, wo die Ideale des L'art pour l'art, eines „Juwelen-Stils“ und der „Purpur-Passagen“ verblassen, auch die Gestalt der Salome wieder aus den Künsten verschwindet. Seit dem Aufbruch des Expressionismus und seiner engagierten Kunst, nach Beginn des Ersten Weltkrieges befaßte sich niemand mehr schöpferisch mit einem so luxuriösen und schwelgerischen Thema wie Salome.

Seit dem frühen Mittelalter ist Salome auch eine Lieblingsfigur der Bildenden Kunst, die, angelockt von dem dekorativen

Rahmen des Gastmahls, der tanzenden Orientalin und dem grausamen Reiz des abgehackten Kopfes, alsbald das sinnliche Moment betont. Schier unübersehbar ist die Fülle solcher Darstellungen, die in der Renaissance an Häufigkeit noch zunehmen und erst gegen Ende des Barock wieder abflauen. Man hat versucht, aus späterer Sicht allerlei psychologische Rätsel in diese Salome hineinzugeheimnissen. Aber häufig – besonders in Renaissance und Barock – gab die Figur der Salome nur den malerischen Vorwand für das Porträt einer schönen Frau.

Auch auf dem dichterischen Sektor, in Mysterienspielen und im geistlichen Renaissance-Drama erscheint Salome, tanzt und wird vom Teufel geholt. Schlangenhaft listig umgarnt sie bei Hans Sachs den König Herodes, der bei ihrem Tanz verzückt ausruft: „Königlich geziert, mit engelgleichen Gliedern, unaussprechlich zart und ganz weiblich.“

Der hellsichtige und für die Entwicklung der französischen Literatur so wichtige Heinrich Heine erinnert sich, nachdem es 200 Jahre lang fast still geblieben war um Salome, ihrer wieder 1841 in „Atta Troll“. Er nennt sie Herodias, ein Irrtum, der bereits auf die ersten christlichen Jahrhunderte zurückgeht, wo Salome oft mit ihrer Mutter verwechselt wurde und auch unter dem ägyptischen Namen Pharaildis auftauchte. In der Bibel wird nur von der Tochter der Herodias gesprochen, kommt der Name Salome überhaupt nicht vor. Isidor von Pelusium im fünften Jahrhundert ist der erste Kirchenvater, der den Namen Salome verwendet. Die Namenskonfusion lebt im 19. Jahrhundert wieder auf; und außer Heine verwenden auch Mallarmé, Banville und andere den Namen Hérodiade oder Hérodiade statt Salome.

Louis Schneider behauptet in seiner Massenet-Biographie, an Flauberts Novelle „Hérodiade“ lehne sich Massenets Oper „Hérodiade“ an (was nur behaupten kann, wer Flauberts Novelle nie gelesen hat). Es zeigt aber, wie aktuell damals der Salome-Stoff war, wenn sich zur gleichen Zeit die Dichter Mallarmé, Banville und Flaubert, die Maler Puvis de Chavanne, Regnault und Moreau und der Komponist Massenet der Figur bemächtigen.

Was Massenet und seine Librettisten Milliet und Grémont allerdings zusammenbrauten, nimmt sich seltsam genug aus

und hat mit dem verfeinerten, distinguierten Stil etwa Mallarmés aber auch gar nichts gemein. Es drehte sich für sie nur darum, ein Klischee für eine der konventionellen exotischen Prunk- und Liebesopern zu füllen, wie sie im Gefolge von Verdis „Aida“ (1871) beliebt waren – Bizets „Djamileh“ (1872), Goldmarks „Königin von Saba“ (1875), Saint-Saëns „Samson und Dalila“ (1877), Massenets „Le Roi de Lahore“ (1877), Delibes' „Lakmé“ (1883).

In der Malerei wird Gustave Moreau der große Apologet der „Tochter des Ehebruchs“ (so nennt sie Iokanaan bei Wilde). Gleich Flaubert versenkt er sich in alte Kulturen, über denen bereits Fäulnis dampft, schildert sie in prunkvoll glühenden Farben.

Die hinreißendste Beschreibung von Moreaus Salome-Bildern aber, deren Stil man mit symphonischen Dichtungen verglichen hat, finden wir in dem Moderoman der Jeunesse dorée und aller Dekadenten zwischen 1885 und 1900, in „A Rebours“ (Gegen den Strich) von Joris Karl Huysmans.

Die Zeit war längst überreif, als Oscar Wilde 1891 das I-Tüpfelchen auf ihren Kult des Unbürgerlichen, Abseitigen und Schwül-Perversen setzte. Seine „Salome“, die „rauschende Inbrunst eines in Lüsten aufgewachsenen Weibes, dessen letzte Sensation ein schmutziger Heiliger, ein moralischer Keuscher, ein Märtyrer in Blut und Schrecken ist“ (Oskar Bie), traf ins Schwarze, obwohl die Zensur gegen das Drama wütete und es sich erst von Deutschland aus, seit Max Reinhardts Berliner Aufführung von 1902 und vor allem seit der Dresdner Uraufführung von Strauss' Oper 1905, die Welt erobern mußte.

Vor der Liaison Salomes und Wildes mit Richard Strauss stand die Liaison Salome – Wilde – Beardsley. Aubrey Beardsley wurde verpflichtet, für die erste Ausgabe des Dramas in englischer Sprache, die auf dem Höhepunkt der „Arts and Crafts“ natürlich aufs kostbarste ausgestattet wurde, Illustrationen beizusteuern. Entsprechend dem esoterischen Inhalt und dem modischen Hang zur Exklusivität war sie auf 600 Exemplare beschränkt.

Wilde mochte Beardsleys Illustrationen zu seiner „Salome“ nicht, „sie sind zu japanisch, wo doch mein Stück byzantinisch ist“. Und ein andermal sagte er: „Sie sind grausam und

böse und so ganz gleich dem guten Aubrey, der ein Gesicht hat wie eine silberne Axt mit grasgrünem Haar." Wilde hatte sogar recht, wenn er Beardsleys Illustrationen ablehnte. Sie sind so gewichtig, daß sie seinen Dramentext erdrücken, ja sich oft gar nicht um ihn zu kümmern scheinen. Auch paßten Beardsleys dekadentere, grausamere und linearere Kunst, seine beißenden und schneidenden Linien und seine kalte Überhitztheit nicht zu der bei aller Künstelei saftigeren, farbigeren und luxuriöseren Kunst Wildes.

Mit Wilde-Strauss' „Salome“ war (zumindest äußerlich) der Gipfel des Salome-Paroxysmus erreicht. Um ihn herum noch eine Flut von Salome-Bildern, den bacchantisch-perversen Monstren der Franz von Stuck, Erlen, Klimt, Slevogt, Corinth, Hugo Kraus und Reznicek. Dann brach die Auseinandersetzung mit dem Salome-Stoff in Dichtung, Musik und Bildender Kunst ruckartig ab. Nur das Ballett entzündete sich jetzt erst an der „Tänzerin“ Salome.

Helmut Schmidt-Garre



GUSTAVE MOREAU – SALOME

Da gab es einen Künstler vor allen, der ihn zu großer Begeisterung hinriß: Gustave Moreau. Zwei seiner Meisterwerke befanden sich in seinem Besitz; und während der Nacht saß er oft träumend vor dem einen, dem Gemälde der Salome . . . Dieses Urbild der Salome verfolgte seit Jahren den Herzog Jean . . .

Aber weder Matthäus noch Markus, noch Lukas verbreiten sich über den berausenden Zauber über die moralische Versunkenheit der Tänzerin. Sie bleibt verwischt, geheimnisvoll und verloren in dem fernen Nebel der Jahrhunderte, unfaßbar für die realen, alltäglichen Geister, nur den erschütterten und geschärften Gehirnen zugänglich, die durch Nervenkrankheit heilsehend waren . . . In dem Werk von Gustave Moreau, in seinem Entwurf frei von aller Tradition, sah Herzog Jean endlich diese übermenschliche und seltsame Salome verkörpert. Sie war nicht allein die Tänzerin, die durch wollüstige Windungen ihrer Hüften einem geschwächten Greis den Schrei frivoler Begier entlockt, indem sie sich den Willen eines Königs durch die Bewegungen ihres Leibes und das Zittern ihrer Schenkel unterwirft; sie wurde zuzagen die sinnbildhafte Gottheit unzerstörbarer Wollust, die Göttin der unsterblichen Hysterie; jenes einfache Sinentier, ungeheuer, gefühllos, unempfindlich, die alles, was sich ihr nähert, sie berührt und sie sieht, vergiftet.

Joris Karl Huysmans

SALOMES SCHLUSSMONOLOG

Ah! Du wolltest mich deinen Mund nicht küssen lassen, Jochanaan. Wohl! Ich will ihn jetzt küssen. Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen, wie man in eine reife Frucht beißen mag. Ja, ich will ihn küssen, deinen Mund, Jochanaan. Ich hab es gesagt; hab ich's nicht gesagt? Ich hab es gesagt. Ah, ich will ihn jetzt küssen . . . Aber warum siehst du mich nicht an, Jochanaan? Deine Augen, die so schrecklich waren, so voller Wut und Verachtung, sind jetzt geschlossen. Warum sind sie geschlossen? Öffne doch deine Augen! Erhebe deine Lider, Jochanaan! Warum siehst du mich nicht an? Hast du Angst vor mir, Jochanaan, daß du mich nicht ansehen willst? . . . Und deine Zunge, die wie eine rote, giftsprühende Schlange war, sie bewegt sich nicht mehr, sie spricht kein Wort, Jochanaan, diese Scharlachnatter, die ihren Geifer auf mich spie. Es ist seltsam, nicht? Wie kommt es, daß die rote Natter sich nicht mehr rührt? . . . Du wolltest mich nicht haben, Jochanaan! Du wiesest mich von dir. Du sprachst böse Worte gegen mich. Du benachtest dich gegen mich wie gegen eine Hure, wie gegen ein geiles Weib, gegen mich, Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa! Nun wohl, ich lebe noch, aber du bist tot, und dein Kopf gehört mir. Ich kann mit ihm tun, was ich will. Ich kann ihn den Hunden vorwerfen und den Vögeln der Luft. Was die Hunde übriglassen, sollen die Vögel der Luft verzehren . . . Ah! Jochanaan, du warst der Mann, den ich allein von allen Männern liebte! Alle anderen Männer waren mir verhaßt. Doch du warst schön! Dein Leib war eine Elfenbeinsäule auf silbernen Füßen. Er war ein Garten voller Tauben und Silberlilien. Er war ein silberner Turm, mit Elfenbeinschilden gedeckt. Nichts in der Welt war so weiß wie dein Leib. Nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar. In der ganzen Welt war nichts so rot wie dein Mund. Deine Stimme war ein Weihrauchgefäß, das seltene Düfte verbreitete, und wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik. O! Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan! Mit deinen Händen als Mantel und mit dem



Franz von Stuck: *Salome*, 1906

legtest über deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen wollte. Wohl, du hast deinen Gott gesehen, Jochanaan, aber mich, mich, mich hast du nie gesehen! Hättest du mich gesehen, so hättest du mich geliebt! Ich sah dich, und ich liebte dich! O, wie liebte ich dich! Ich liebe dich noch, Jochanaan! Ich liebe nur dich . . . Ich dürste nach deiner Schönheit; ich hungre nach deinem Leib; nicht Wein noch Äpfel können mein Verlangen stillen. Was soll ich jetzt tun, Jochanaan? Nicht die Fluten noch die großen Wasser können dies brünstige Begehren löschen. Ich war eine Fürstin, und du verachtetest mich, eine Jungfrau, und du nahmst mir meine Keuschheit. Ich war rein und züchtig, und du hast Feuer in meine Adern gegossen . . . Ah! Ah! Warum sahst du mich nicht an? Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt. Ich weiß es wohl, du hättest mich geliebt! Und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes . . .

CONTENTS
L'INTRIGUE
IL SOGGETTO
あらすじ

CONTENTS

In St. Mark's Gospel, chapter VI, verse 17 we read: "For Herod had sent forth and laid hold upon John, and bound him in prison for Herodias' sake, his brother Philip's wife, for he had married her. For John had said unto Herod, it is not lawful for thee to have thy brother's wife. Therefore Herodias had a quarrel against him, and would have killed him, but she could not. For Herod feared John, knowing that he was a just man, and an holy, and observed him: and when he heard him he was embarrassed, yet he heard him gladly. And then a convenient day was come, that Herod on his birthday made a supper to his lords, high captains, and the nobles of Galilee."

Salome, the daughter of Herodias, leaves Herod's "supper," in a petulant mood. She becomes aware of the voice of the prophet held captive in the cistern and is fascinated by him. She demands to see him, and Narraboth, a Syrian captain who is hopelessly infatuated with her, agrees to let him out in defiance of Herod's orders. The prophet's unrelenting hostility serves only to inflame Salome's passion, and she hardly even notices Narraboth's suicide.

Herod appears with Herodias, and once again the voice of the prophet is heard from the cistern. Herodias is for having the prophet silenced once and for all, but Herod will not agree, plagued as he is by the controversy over how the Scriptures are to be interpreted. His misgivings are increased by hearing two Nazarenes talking about the coming of the Messiah.

Herod wants Salome to dance for him; and after a lot of coaxing she agrees, provided that Herod will grant her one wish. After the Dance of the Seven Veils she states her terms: the head of John the Baptist on a silver platter. Hysterically frightened, Herod promises her almost half his kingdom if she will change her mind, but she insists, and Herod has to keep his promise. Herodias takes from his finger the ring which is the sign of the death sentence and hands it to the executioner. Presently the head of John the Baptist is presented to Salome on a silver platter, and Salome kisses the dead lips: "For the mystery of love is greater than the mystery of death." Salome does not have to wait long for the mystery of death to be revealed to her: on Herod's instructions she is put to death by the guards.

L'INTRIGUE

S. Marc: 6. 17.: «Hérode avait en effet envoyé arrêter Jean et l'avait jeté en prison à cause d'Hérodiade, la femme de son frère Philippe, qu'il avait épousée. Car Jean avait reproché à Hérode <Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère>. Hérodiade lui en gardait rancune et aurait voulu le faire mourir, mais elle ne le pouvait pas. Hérode, en effet, redoutait Jean qu'il savait être un homme juste et saint, et il le protégeait. En l'écoutant, il était plongé dans la perplexité, et cependant il l'écoutait volontiers. Or vient un jour propice, Hérode, pour l'anniversaire de sa naissance, donna un banquet à ses grands, aux officiers et aux notables de Galilée ...» Salomé, la fille d'Hérodiade, quitte la fête. La voix du prophète, qui est enfermé dans une citerne, monte jusqu'à elle et excite sa curiosité. Elle veut voir Jochanaan: Un capitaine syrien qui est éperdument épris d'elle, Narraboth, enfreint la défense de son maître et lui amène le prophète. Le mépris de celui-ci ne fait qu'exacerber de désir de Salomé, qui ne s'aperçoit même pas du suicide du malheureux Syrien. Hérode apparaît avec son épouse; il est poursuivi par de sombres pressentiments. On entend à nouveau les imprécations de Jochanaan; mais le tétrarque se refuse toujours à donner satisfaction à sa femme et à réduire le prophète au silence. Les doutes sont accrus par une querelle qui éclate entre les juifs sur l'interprétation des Ecritures. Et l'arrivée de deux Nazaréens, qui viennent annoncer le Messie, le remplit de crainte.

Hérode prie Salomé de danser; elle y consent à condition qu'on lui accorde ce qu'elle demandera – la tête de Jochanaan. Hérode pâlit, lui offre de richesses sans nombre; mais la fille d'Hérodiade s'obstine et le tétrarque doit tenir parole. Hérodiade retire du doigt de son époux l'anneau qui constitue le sceau du jugement et le remet au bourreau. La tête du prophète est, sur un plat d'argent, présentée à Salomé qui en baise les lèvres exsangues «Car le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort». Salomé va découvrir ce dernier: Hérode donne l'ordre de la tuer.

IL SOGGETTO

„Erode infatti aveva fatto arrestare Giovanni e lo aveva messo in prigione a causa di Erodiade, moglie di suo fratello Filippo, che egli aveva sposato. Giovanni diceva a Erode: „Non ti è lecito tenere la moglie di tuo fratello.“

Per questo Erodiade gli portava rancore e avrebbe voluto farlo uccidere, ma non poteva, perché Erode temeva Giovanni, sapendolo giusto e santo, e vigilava su di lui; e anche se nell'ascoltarlo restava molto perplesso, tuttavia lo ascoltava volentieri. Venne però il giorno propizio, quando Erode per il suo compleanno fece un banchetto per i grandi della sua corte, gli ufficiali e i notabili di Galilea.“ (Marco 6, 17-21.)

Narraboth, un capitano siriano, è innamorato di Salomè. Mentre nella reggia Erode sta banchettando con i cortigiani, Salomè, la figlia di Erodiade, lascia la festa ed esce dal palazzo. Sente la voce di Jochanaan, il Battista, tenuto prigioniero in una cisterna del palazzo. Le sue parole destano la curiosità di Salomè che vuol vedere il profeta. Approfitta del folle amore di Narraboth per lei e lo persuade di concederle un colloquio con Jochanaan. Narraboth fa uscire Jochanaan dalla cisterna anche se Erode lo aveva severamente vietato.

Jochanaan ignora la principessa Salomè e scaglia invettive contro Erodiade ed il tetrarca. Il rifiuto del profeta accende la libidine di Salomè che vuole baciare la sua bocca. Questo suo atteggiamento porta Narraboth al suicidio. Pieno di disprezzo, Jochanaan torna nella cisterna.

Erode e Erodiade escono dal palazzo. Cupi presentimenti tormentano il tetrarca. Erodiade chiede la testa di Jochanaan i cui cupi anatemi salgono ancora dalla cisterna. Ma Erode respinge la richiesta; teme il profeta. Il litigio degli ebrei sull'interpretazione delle sacre scritture aumentano la sua insicurezza. Gli fa paura anche il messaggio di due nazareni che annunciano l'arrivo del Messia.

Erode chiede a Salomè di danzare per lui. Elle acconsente solo quando il tetrarca le giura che lei potrà scegliere la ricompensa.

Dopo la danza dei sette veli, Salomè chiede la sua ricompensa: la testa di Jochanaan. Erode è atterrito; rifiuta.

60 Ma tutte le ricchezze offerte in dono non possono far

cambiar idea alla figlia di Erodiade. Il tetrarca deve mantenere il suo giuramento. Erodiade gli sfilò dal dito l'anello della morte e lo porge al carnefice.

La testa di Jochanaan viene portata a Salomè su un bacile d'argento. Salomè bacia la bocca del profeta: „Perchè il segreto dell'amore è più grande del segreto della morte”. – Inorridito, Erode ordina ai soldati di uccidere Salomè.

リヒャルト・シュトラウス 「サロメ」 あらすじ

“兄の妻であったヘロディアスを妃としたヘロデ王は、部下に命じて洗礼者ヨハネを捕らえて鎖に繋ぎ、地下牢へと幽閉させた。これは洗礼者ヨハネが“兄の妻を妃とすることは許されない”と警告したためである。恨みを抱いたヘロディアスはヨハネを亡き者にしようと願うが、果たせなかった。ヘロデ王がヨハネに畏敬の念を抱いていたからである。王はヨハネを神聖な人物として保護した。その言葉は常にヘロデの心を乱したが、王は好んでヨハネに耳を傾けた。やがて運命の日が訪れた。ヘロデ王が自らの誕生日に廷臣と将軍、ガリラヤの貴人を招き饗宴を催した……(新約聖書、マルコによる福音書第6章、17～21節)”

シリアの衛兵隊長ナラポートはヘロディアスの娘サロメの美貌に心を奪われている。宴の席を離れて宮殿を出たサロメは、穴底に捕らえられた予言者ヨカナンの声を聞いて、その姿を見たいという好奇心を抱く。サロメはナラポートの彼女に対する思いを利用し、彼はヘロデ王から禁止されているにも拘わらず、ヨカナンを穴底から引き出す。ヨカナンはサロメの存在には一切関心を示さず、ヘロディアスとヘロデへの警告を繰り返す。ヨカナンの冷たい態度のため、却ってサロメは彼に接吻したいという欲望に駆られる。彼女の態度に絶望したナラポートは、自ら命を断つ。彼らに対する軽蔑の念に満たされて、ヨカナンは穴底へと姿を消す。

ヘロデとヘロディアスが宮殿の中から登場する。王は不吉な予感に胸を痛めている。ヘロディアスがヨカナンの首を要求し、穴底からは再び彼の警告の声が響いてくる。予言者を恐れるヘロデは妃の求めを退ける。予言の解釈を巡るユダヤ人の争いも王の心を乱し、2人のナザレ人による救世主到来の知らせが不安を募らせる。

踊りを求められたサロメは、彼女の如何なる願いをも叶えるという王の誓いを得て、ようやく踊り始める。

“7つのヴェールの踊り”の後、彼女はヨカナンの首を求める。王はこの難題を回避しようとするが、あらゆる財宝を与えるという申し出もサロメの意志を変えることはできず、誓いを守らざるを得ない。ヘロディアスは王の指から指輪を抜き取り、死刑の証しとして執行人に手渡す。ヨカナンの首が銀の盆に乗せて届けられ、サロメは予言者の口に接吻する。“愛の神秘は死の神秘に勝る。”戦慄したヘロデ王はサロメを殺すよう命ずる。



WIENER STAATSOOPER 1991

Direktion: Eberhard Waechter
Gesamtredaktion: Dr. Hans-Jürgen Gaida – Öffentlichkeitsbeziehungen
Layout und Produktionsleitung: Jacques Stauber
Konzept und Redaktion dieses Heftes: Angelika Niederberger, Wien

TEXTNACHWEISE:

Blaukopf, Kurt; Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft, Verlag Fritz Molden, Wien 1969
Brandstetter, Alois; Originalbeitrag für dieses Programmheft, Wien 1991
Frenzel, Elisabeth; Stoffe der Weltliteratur, Kröners TA 300 (3. Aufl.), Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1983
Hartmann, Rudolf; Richard Strauss – Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute. R. Piper & Co. Verlag, München 1980
Kralik, Heinrich; Richard Strauss: Weltbürger der Musik, Wollzeilen Verlag, Wien 1963
Huysmans, Joris Karl; Gegen den Strich (A rebours), übersetzt von M. Capsius, Leipzig 1897
Gustav Mahler/Richard Strauss; Briefwechsel 1888–1911, herausgegeben von Herta Blaukopf, Serie Piper SP 767, München 1980
Niederberger, Angelika; Beitrag für dieses Programmheft, Wien 1991
Romain Rolland/Richard Strauss; Übersetzung aus den „Cahiers Romain Rolland Nr. 3“, Paris 1951, deutsch von Helga Coenen
Schmidt-Garre, Helmut; Salome-Inbild des Fin de siècle, Neue Zeitschrift für Musik, herausgegeben von Ernst Thomas, 128. Jg., Heft 7/8, 1967
Strauss, Richard; Betrachtungen und Erinnerungen, Atlantis-Musikbücherei, Zürich 1949
Die Welt von Richard Strauss in Briefen, Tutzing 1967
Haas, Willy; Artikel aus dem Programmheft Dresden

BILDNACHWEISE:

Daffner, Hugo; Salome, Hugo Schmidt Verlag, München 1912
Mathieu, Pierre-Louis; Gustave Moreau, Leben und Werk, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1976
von Metzsch, Friedrich-August; Johannes der Täufer, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1989
Wilde, Oscar; Leben und Werk in Daten und Bildern, Insel Taschenbuch 158, Insel Verlag, Frankfurt 1976

Medieninhaber (Verleger): Österreichischer Bundestheaterverband (1010 Wien, Goethegasse 1), Herausgeber: Direktion der Wiener Staatsoper/Öffentlichkeitsbeziehungen, 1010 Wien, Opernring 2. Hersteller: Agens-Werk Geyer + Reisser, 1051 Wien, Arbeitergasse 1–7.



Mit einem Original-Text von
ALOIS BRANDSTETTER