

Richard Strauss 1848 STR

Salome

03971



1905

**Salome**



**Richard Strauss**

## **Salome**

Musikdrama in einem Aufzug  
nach Oscar Wildes  
gleichnamiger Dichtung  
in der Übersetzung von  
Hedwig Lachmann

Uraufführung:  
Dresden, Königliches Opernhaus  
9. Dezember 1905

An alle Begierden sollen wir die Frage stellen: Was wird mir geschehen, wenn erfüllt wird, was ich begehre, und was, wenn es nicht erfüllt wird?

*Epikur*

Auf dieser Welt sind zwei Dinge tragisch: Das eine, nicht zu bekommen, was man wünsche, das andere, es zu bekommen.

*Oscar Wilde*

Ein nubisches Evangelium erzählt von einem jungen Philosophen, dem eine jüdische Prinzessin den Kopf eines Apostels zum Geschenk macht. Der Jüngling sagt lächelnd zu ihr: »Was ich gern möchte, das ist dein eigener Kopf, Geliebte.« Da geht sie ganz bleich fort, und am Abend desselben Tages überreicht ein Sklave dem Philosophen auf einer goldenen Schüssel den armen kleinen Kopf der Geliebten. Der Gelehrte sagt: »Was soll dieses Blut?« und liest im Plato weiter.

*Gomez Carillo*

# Inhalt

Handlung	6
<i>Dietmar Holland</i> »Ein einmaliges Experiment an einem besonderen Stoff« Zur Musik der »Salome«	7
<i>Wolfgang Krebs</i> Zur Dramaturgie von Richard Strauss' »Salome«	12
<i>Roland Tenschert</i> Richard Strauss' Opernfassung der deutschen Übersetzung von Oscar Wildes »Salome«	21
<i>Jürgen Maehder</i> »Salome« von Oscar Wilde und Richard Strauss – Am Beginn der deutschen »Literaturoper«	27
»Die unerhörte Schwierigkeit des Werkes« Aus Briefen von Richard Strauss an Ernst von Schuch	45
<i>Helmut Schmidt-Garre</i> Salome – Inbild des Fin de siècle	51
Johannes der Täufer Aus dem Markus-Evangelium (6, 17-29)	61
Herodias Aus der Novelle Gustave Flauberts	62
Moreaus Salome-Darstellungen Aus Joris-Karl Huysmans' Roman »Gegen den Strich«	70
<i>Gomez Carillo</i> Die Salome	76
<i>Mara Eggert</i> Probenfotos	79

## Handlung

Außerhalb des Palastes des Tetrarchen Herodes bewachen Soldaten und ihr Hauptmann Narraboth den Gefangenen Jochanaan. Narraboth ist verliebt in Herodes' Stieftochter Salome. Aus dem Dunkel ertönt die Stimme des Propheten. Er verkündet die Ankunft des Messias.

Salome kommt ins Freie. Sie hört fasziniert die Worte des Propheten und verlangt, ihn zu sehen. Narraboth stellt sich gegen das Verbot des Tetrarchen und erfüllt ihren Wunsch.

Jochanaan erscheint vor Salome. Ohne ihr Beachtung zu schenken, stößt er Schmähreden gegen ihre lasterhafte Mutter Herodias aus. Der fremdartige Mann erweckt Salomes Sehnsucht und Begierde. Es überkommt sie das unstillbare Verlangen, ihn zu berühren und seinen Mund zu küssen. Der Prophet weist sie ab. Salomes Verzückung treibt Narraboth in den Selbstmord. Jochanaans Aufforderung, Erlösung von den Sünden zu suchen, beachtet Salome nicht. Der Prophet verflucht sie und zieht sich zurück.

Der Tetrarch erscheint mit Herodias. Erneut ist die mahnende Stimme des Propheten zu hören. Herodias verlangt seine Auslieferung an die Juden. Herodes widersetzt sich, denn er hält ihn für einen heiligen Mann. Unter den Juden entbrennt ein heftiger Streit über Jochanaan. Herodes fordert Salome auf, für ihn zu tanzen. Sie willigt nach seinem Eid ein, ihr als Lohn jeden Wunsch zu erfüllen. Salome tanzt und verlangt den Kopf des Jochanaan. Der entsetzte Herodes bietet ihr die kostbarsten Schätze, doch Salome beharrt auf ihrer Forderung. Selbstvergessen versinkt sie in den Anblick des abgeschlagenen Hauptes. Schockiert befiehlt Herodes, sie zu töten.

## »Ein einmaliges Experiment an einem besonderen Stoff«

Zur Musik der »Salome«

*Dietmar Holland*

Als Richard Strauss sich dazu entschloß, Oscar Wildes Einakter *Salome* ohne den Umweg über die traditionelle Librettistik, die Umformung literarischer Vorlagen in opernspezifische, affektbestimmte Situationen und in komponierbare Verse, zu vertonen, war das zwar ein Novum in der Geschichte der deutschen Oper nach Richard Wagner, vom Komponisten aber nicht als programmatischer Vorgang gemeint, sondern eher als glücklicher Zufall gewertet: »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.« Hinter diesen eher untertreibenden Worten steckt eine schwerwiegende ästhetische Entscheidung: als Initialzündung der Musik die zur Komposition herausfordernden Anreize des Textes selber zu betrachten, ohne diese eigens herstellen zu müssen. Dennoch war es ein Zufall, der Strauss zu dem brachte, was man später als den Sonderfall der »Literaturoper« bezeichnete, einen Operntypus, bei dem sich der bereits von Wagner geforderte literarische Anspruch mit der Vertonung von Prosa statt Versen verband. Dafür war natürlich nicht jeder Schauspieltext geeignet, und Strauss mochte bei der Lektüre der *Salome* gespürt haben, daß sich hier – ähnlich wie in Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*, komponiert von Claude Debussy kurz zuvor – genügend Ansatzpunkte für eine direkte Umsetzung in Musik fanden, die zudem mit gewissen Eigenarten seiner eigenen musikalischen Sprache konvergierten: Bekanntlich war ja der junge Strauss ein Meister der Symphonischen Dichtung und in seinen ersten beiden Opern *Guntram* und *Feuersnot* noch ganz dem Fahrwasser des Wagner-Epigonentums verhaftet. So erscheint es nicht weiter verwunderlich, daß die ersten Worte der *Salome* in ihm alle musikalischen Kräfte mobilisierten, um die Erfahrungen mit der Musiksprache der Symphonischen Dichtungen, ihrer Charakterisierungskunst und Motivtechnik, ihrer großformatigen Anlage und großzügigen Formenkunst endlich einmal auf den Bereich origineller Musikdramatik, also konkret greifbar anzuwenden. Der Text

Oscar Wildes bot ihm tatsächlich genügend »musikalische Angriffspunkte«, um die grundsätzliche Affinität zwischen der nervösen, feingliedrigen und äußerst flexiblen Motivsprache, die Strauss in seinen frühen Orchesterwerken etabliert hatte, und der »nervösen Zerfaserung« (Anna Amalie Abert) der von Wilde höchst artifiziiell eingesetzten Kunstsprache für die Komposition der *Salome*-Musik fruchtbar machen zu können. Der ebenso schlagende wie einmalige Anfang der Oper spricht bereits dafür: Ohne an den Zwang zu einer Ouvertüre oder wenigstens zu einem Vorspiel des Orchesters denken zu müssen, öffnet sich mit dem schleichenden, zugleich höchst faszinierenden Motiv der Klarinette der Vorhang und gibt sogleich in »visueller Klanglichkeit« (Fritz Gysi) den akustischen und optischen Blick frei für die Bühnensituation; ein Anfang also, der prägnanter gar nicht ausfallen könnte. Und was für das Vorgehen von Strauss spricht, ist die Tatsache, daß man im Grunde gar nicht merkt, daß hier Musik einen Bühnenvorgang »begleitet«, so eng ist ihre Existenz an den szenischen Augenblick gebunden, ja mit ihm ununterscheidbar verwoben. Die Tendenz der Musik jedoch, die Vorgaben des Textes – die Formulierungen ebenso wie die Bühnenvorgänge – gleichsam aufzusaugen, ja zu übersteigen, ist die andere Seite dieses Sachverhalts, und sie machte sich Strauss ebenfalls zunutze.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Richard Wagner und zu seinem kühnen Zeitgenossen Arnold Schönberg war Strauss alles andere als ein musikalischer Revolutionär. Erst die Stoffe, an denen er seinen kompositorischen Mut, seinen Hang zu breitgefächerter Stilistik, erproben konnte, riefen in ihm die Lust zu unerhörten Klangwelten wach, wie er sie in Wildes *Salome* sprachlich vorgeprägt fand: die schillernde Atmosphäre der Vorgänge, der äußere Gegensatz zwischen den an sich unvereinbaren Gegenwelten des dekadenten Heidentums und des prophetischen Christentums, die psychologischen Widersprüche und die schärfste Charakterzeichnung der Hauptpersonen und die farbenreiche, mit biblischen Metaphern, orakelhaften Sprüchen und übersteigerten Leidenschaften virtuos spielende Formulierungskunst einer Sprache, die nicht im vordergründigen Sinne der unmittelbaren Verständigung dient, sondern – ganz im Gegenteil – gerade das verhüllt oder verschweigt, was sie meint, indem sie sich in Andeutungen und geheimnisvolle Wendungen zurückzieht und damit erst recht der Musik den Raum zur Entfaltung freigibt. Andererseits hat Wilde selbst eigens darauf hingewiesen, daß die Sprache in *Salome* gleichsam wie Musik strukturiert sei, denn ihre »immer wiederkehrenden Sätze« fügten das Stück »wie ein Musikstück mit immer wiederkehrenden motifs« zusammen. Freilich zog Strauss daraus nicht etwa den voreiligen Schluß, das sprachliche Motivgewebe einfach in ein musikalisches Gewebe analogisierend umzusetzen, sondern er erkannte, daß sich ihm hier die unschätzbare Möglichkeit bot, der Gefahr eines Komponierens »am Text entlang« wirksam zu entgehen, indem er sich einerseits die sprachliche Wiederholungsstruktur für formale Gliederungen der Musik zunutze machte und dennoch auf die musikalische, sozusagen symphonisch-eigenständige »Logik« nicht zu verzichten brauchte. Er machte tatsächlich ernst mit jenem »symphonischen Ehr-

geiz« (Egon Voss), der bereits den Musikdramatiker Wagner beschäftigte, und ließ sich zu der neuartigen Idee anregen, der Wiederholungsstruktur des Textes ein sich stetig wandelndes Motivgewebe des Orchesters zu unterlegen, das über das von Wagner etablierte Leitmotivnetz – die Verknüpfung von Erinnerungen und Vorahnungen jenseits des aktuellen Bühnengeschehens – weit hinausgeht und im Grunde auf die Konsistenz eines rein symphonischen Zusammenhangs (gleichsam mit obligaten Singstimmen) abzielt. Das dürfte auch der Grund für die Entscheidung gewesen sein, den von Wilde »durchkomponierten« Einakter einer – zunächst rein äußerlich erscheinenden – ausdrücklichen Szenengliederung zu unterwerfen, die durch den Auftritt einer jeweils neuen Hauptperson dramaturgisch motiviert ist. Musikalisch indessen ist es von Belang, daß sich die vier Szenen, die ohne Zäsur (im Sinne einer durchkomponierten, einsätzigen Symphonie mit ihren Abschnitten) ineinander übergehen, sowohl hinsichtlich ihrer formalen Anlage und ihrer Ausdehnung als auch in ihrer Komplexität scharf voneinander unterscheiden und damit dem äußerlichen Gliederungsprinzip des Einakters eine rein musikalische Tiefenstaffelung und innere, dramatische Glaubwürdigkeit verleihen.

Nicht nur ist jede der vier Szenen länger als die vorhergegangene – auch das wäre nur ein äußerlicher Gesichtspunkt –, sondern auch in ihrem formalen Aufbau und in ihrer motivischen Dichte brisanter; die kumulative Ausdehnung entspricht genau der anwachsenden, inneren Steigerung der Bühnenvorgänge, wie sie sich erst aus dem symphonischen Gewebe der Musik in ihrer Tiefenschicht entschlüsseln läßt. Das meint Strauss mit seinem Hinweis, das Spiel der Darsteller müsse sich, im Gegensatz zu der allzu aufgeregten Musik, auf größte Einfachheit beschränken; Toben auf und vor der Bühne zugleich – das sei zu viel. Das Orchester allein genüge dafür, ein Orchester freilich – so wäre hinzuzufügen –, das sich keineswegs damit begnügt, die Vorgänge auf der Bühne – mehr oder weniger drastisch – zu »untermalen«. Der »symphonische Ehrgeiz«, den Strauss hier ausdrücklich investiert hat, schafft inhaltliche Querbezüge, die über die sprachliche Wiederholungsstruktur hinausgreifen: die »Geschichte« zentraler Motive, die den symphonischen Geist von Aufkeimen, Verwandeln, Steigern, Verdichten und Überhöhen erfüllt. Unter der betörend-schillernden Oberfläche des Orchesterklangs, mit dem Strauss hier zu operieren versteht, waltet also ein strenger Wille zur klaren, ja strengen Form: Die Anfangsszene, zusammen mit der zweiten Szene, dem Auftritt Salomes, die »Exposition« des Dramas (und der Symphonie), ist parataktisch gebaut, fügt sich aus kontrastierenden Abschnitten zusammen, in denen die virtuell gleichzeitig ablaufenden Bühnenvorgänge des Vorder- und Hintergrunds auseinandergefaltet werden. Die zweite Szene dagegen gehorcht dem Aufbauprinzip der einfachen, linearen Steigerung: Salomes Flucht aus dem Festsaal des Herodes, ihre neugierige Reaktion auf die aus der Zisterne heraufklingende Stimme des Propheten Jochanaan und ihr Wunsch, mit ihm zu sprechen, den sie gegen den Widerstand des in sie verliebten Narraboth durchzusetzen versteht (»Ich weiß, du wirst das tun«). Genau an der Stelle, als Narraboth den Befehl erteilt,

den Propheten heraufzuholen, ist der Höhepunkt der Szene erreicht, bei dem der symphonische Kommentar als Ausdruck der emotionalen Verdichtung – Salomes gespannte Erwartung – in den Vordergrund treten kann. Dieses erste orchestrale Zwischenspiel »begleitet« zwar ebenso das Heraufkommen des Propheten wie das Nachspiel der dritten Szene sein Hinuntersteigen, doch bildet das »tönende Schweigen« des Orchesters (als eine Sprache ohne Begriffe) hier einen ersten Knotenpunkt der inneren Handlung: Es ist der innere Monolog der Salome, zugleich die emotionale Vorbereitung der zentralen Auseinandersetzung zwischen ihr und dem von ihr als Objekt sexueller Begierde erfaßten Propheten. Spiegelt sich die antithetische Struktur dieser Szene bereits in dem orchestralen Rahmen wider – im Nachspiel wird, konträr zum Vorspiel, das durch den Fluch Jochanaans ausgelöste »Chaos der Emotionen« (Wolfgang Krebs) hörbar –, dann wird sie erst recht wirksam in der – im Gegensatz zur zweiten Szene – spiralförmigen, komplexen Steigerung der Auseinandersetzung (eigentlich: des Aneinander-Vorbeiredens) im zweiten Teil. Der Text der Dichtung enthält bereits den inneren Aufbau der gesamten Szene: im ersten Teil die (durch die Musik hör- und fühlbar gemachte) dreifache, lineare Ablehnung der Salome durch den asketischen Propheten und – als schroffen Gegensatz dazu – seine erotische Anziehungskraft auf sie, die in dem sehnsuchtsvollen Anruf seines Namens gipfelt, und im zweiten, entscheidenden Teil das komplexe Widerspiel der abermals dreifachen Werbung Salomes um Jochanaan, ihre drastische Zurückweisung, der Wechsel von Liebe in Haß (Zerrbilder der Gestalt des Propheten) und das erneute Aufbrechen der erotischen Obsession, die schließlich, nach der dritten Zurückweisung (»Niemals«), anstelle des früheren, zeitweiligen Umschlags von Liebe in Haß, übergeht in den signifikanten Durchbruch des (auch musikalisch höchst auffälligen) obsessiven Motivs der Salome »Ich will deinen Mund küssen«, das alles, auch den – im übrigen völlig unbeachtet bleibenden – Selbstmord Narraboths vor ihren Augen, an sich reißt und sich provokant gegen die Erlösungsidee des von Jochanaan ins Feld geführten Messias stellt.

Das obsessive Motiv der Salome tritt zwar wie neu ins musikalische Geschehen ein, entspringt aber doch dem weitgespannten symphonischen Zusammenhang (eine Vorstufe bildet das prägnante Motiv Jochanaans aus der ersten Szene bei den Worten »Wenn er kommt« – der Messias nämlich) und führt in einen weitreichenden Kontext ein, der bis an das Ende der Oper reicht. An diesem Motiv, das so scheinbar unvermittelt exponiert wird, läßt sich paradigmatisch zeigen, was die (symphonische) »Geschichte« eines Motivs erzählen kann: Es ist, wie Wolfgang Krebs in seiner Studie *Der Wille zum Rausch* (1991) erkannt hat, das in der Musik allmählich hervorkeimende und schließlich zur Schlußapothese der Titelheldin erhobene »dionysische« Liebesverlangen, das konträr zur messianischen Botschaft des von ihr begehrten, asketischen Propheten auf die Erfüllung im sinnlichen »großen Augenblick« abzielt. Die Ambivalenz der obsessiven Begierde der Salome, wie sie sich in diesem Motiv verdichtet, macht Strauss ausdrücklich hörbar, indem er es nicht nur aus der Messias-

Erwartung der christlichen Gegenwelt Salomes herauswachsen läßt, ja es sogar durch den ästhetischen salto mortale einer grundsätzlichen Umdeutung dem Liebesmotiv des Messias zugänglich macht (in der Erzählung des Jochanaan von der erlösenden Kraft des Christengottes), sondern es auch – beim Übergang zur vierten, letzten Szene – einer Metamorphose ins Ungeheure unterzieht. Nach dem Abgang des Jochanaan und dem Kampf der widerstreitenden Gefühle in Salome blitzt im Orchester der entsetzliche Gedanke auf, der zur Peripetie der Handlung führt: Im Orchester ertönt, mahnend und drohend zugleich, die Verwandlung des obsessiven Liebesmotivs in das Motiv des Rachedenkens »Ich will den Kopf des Jochanaan«, ebenso rhythmisch skandiert wie das wortgezeugte frühere Motiv. Und auch diese Metamorphose hat ihre musikalische Vorgeschichte: Es ist das Motiv des Pagen in der ersten Szene zu den Worten, gerichtet an Narraboth, »Du siehst sie immer an«, eines jener refrainartigen Fatalitäts-Motive, die das gesamte Stück durchziehen. Die zunächst wie zufällig wirkende Motivik schürzt sich im Verlauf der Oper immer mehr zum musikdramatischen Knoten, bis schließlich die Substanz umschlägt in eine ganz neue Qualität: Das bis zum Wahnsinn gesteigerte Begehren der Salome findet seine, wenn auch grausige Erfüllung in der letzten Verwandlung des obsessiven Motivs zur in sich abgeschlossenen, nicht mehr vorwärtsdrängenden Gestalt eines Quart- anstelle des früheren Terzaufstiegs und zuletzt sogar, bei den Worten der Salome »Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan«, zur periodischen Melodielinie. Diesen Moment bis zuletzt aufgespart zu haben, nachdem der Schlußmonolog der Salome insgesamt das Ziel der musikalisch-symphonischen Entwicklung war und in seinem auskomponierten Resultatscharakter die Bedingung einer großen, ja überwältigenden Reprise erfüllen konnte als Zusammenfassung, Verdichtung und Apotheose gleichermaßen – das allein beweist nicht nur den großen symphonischen Atem, über den Strauss hier verfügte, sondern – und vor allem – die Kraft des musikalischen »Experiments«, den tieferen Sinn der Dichtung sogar gegen die Intentionen des Dichters durchzusetzen.

# Zur Dramaturgie von Richard Strauss' »Salome«

Wolfgang Krebs

Moderne Einakter tendieren zum determinierten Geschehensverlauf, der nicht selten aus a priori durch Spannungen und Widersprüche belasteten, von Beginn an latent katastrophalen dramatischen Situationen nur noch die letzte Konsequenz zieht. Die Handlung besteht darin, daß die ursprünglich versteckten, aber vorhandenen Spannungen zur Entfaltung ihrer selbst drängen, sich sozusagen von einer nur potentiellen in (zerstörerische) Bewegungsenergie umsetzen. Die Bühnenhandlung leistet die Sichtbarmachung des ohnehin Gegebenen. Der Beginn des Dramas deutet in diesem Fall nicht nur auf dessen Ende voraus, sondern dieses ist in jenem auf irgendeine Weise bereits vollständig enthalten. Dieses Prinzip kann, in einem höheren Sinne, die Bezeichnung »Situation« für sich in Anspruch nehmen. Die herrschende Situation läßt keine echte Handlung, kein Geschehen außerhalb ihrer Eigendynamik zu. Die Herrschaft nur einer einzigen Situation muß nicht nur bedeuten, daß auf der Bühne gar nichts geschieht, daß die Handlung – wie etwa in Schönbergs *Erwartung* – zur Momentaufnahme schrumpft, sondern sie kann sich auch auf den Vollzug der Widersprüche zwischen unabänderlich vorgegebenen dramatischen Motiven beziehen. »Situation« als eine Art von Dramen-Essenz, als Substanz des Geschehens, die gleichsam als Räderwerk hinter der rezipierbaren Handlung ständig präsent ist, als das innerste Wesen, das von seiner Erscheinung auf der Bühne zu trennen ist – dieses ist die Definition des Situationsbegriffs, wie er im folgenden verwendet werden wird.

## Der Verlust der Vorgeschichte und die Situation

Bezeichnend für die Dramaturgie des Wildeschen Sprechdramas wie auch des *Salome*-Musikdramas von Richard Strauss ist der Verlust der Vorgeschichte. Selbst in der ungekürzten Schauspielfassung des Dramas ist die Vergangenheit kaum akzentuiert. Die Bemerkung eines Soldaten in der ersten Szene, daß der Bruder des Herodes zwölf Jahre lang in der Zisterne eingesperrt gewesen sei, in der jetzt Jochanaan, der Prophet, gefangengehalten wird, und daß man ihn danach auf Befehl des Tetrarchen habe erdrosseln müssen, ist nicht als Ausbreitung der Vorgeschichte zu verstehen, der motivierende Funktion für die dramatische Gegenwart zukäme, sondern sie soll zur Charakterisierung des Herodes als eines grausamen Tyrannen beitragen, außerdem auch auf das Schicksal des Propheten vorausdeuten (Jochanaan befindet sich gegenwärtig in der gleichen Lage wie ehemals der Bruder des Tetrarchen). Die Um-

stände der Inhaftierung Jochanaans ferner bleiben eher im dunklen und ohne Beziehung auf die Bühnengegenwart; ohnehin hätten sie keine Erklärungen für diese zu bieten. Das Herodias-Jochanaan-Verhältnis schließlich ist für den Verlauf des Geschehens, das mit Salomes Kontakt zu dem eingesperrten Propheten seinen Lauf nimmt, unerheblich. Denn die entsprechende Vorgeschichte wird mit der Einführung des Motivs der von ihrer Mutter emanzipierten Salome funktionslos. Nicht durch die Rachsucht der Herodias ist Jochanaans Tod motiviert, sondern durch Salomes Verlangen nach Liebe selbst, das unter dem Vorzeichen des Unheils notwendig in Tod und Vernichtung ausarten muß.

Der Zuschauer ist zwar durchaus in der Lage, die Vergangenheit mit Hilfe seiner Kenntnisse biblischer Überlieferung und unter Heranziehung der allerdings spärlichen Informationen, die er durch das Drama selbst erhält, zu rekonstruieren. Das Entscheidende jedoch ist, daß ihm dieses Wissen nichts nützt. In *Salome* existiert keine Vergangenheit, als deren Konsequenz die Gegenwart anzusehen wäre, und umgekehrt gibt es keine Gegenwart, die in Vergangenem wurzelt. Oscar Wilde dürfte darum auch kaum mit der Fähigkeit des Publikums, Fehlendes, aber sattsam Bekanntes in Gedanken zu ergänzen, ernsthaft gerechnet haben. Und Richard Strauss beging durchaus keinen Fehler, als er bei der Umarbeitung von Wildes *Salome*-Drama zum Libretto seiner Literaturoper eine Reihe von Passagen, die sich auf die Vorgeschichte beziehen, strich. Strauss folgte damit lediglich einer Tendenz, die bereits das Sprechdrama vorzeichnete: der Tendenz zur Gegenwart.

Der Beginn des *Salome*-Dramas führt ausschnittshaft, wie zufällig in diese Gegenwart, in die sich selbst absolut setzende Situation hinein. Unvermittelt, ohne musikalisches Vorspiel wird der Zuschauer mit einem unbewegten, wie eingefroren wirkenden Tableau konfrontiert. Der Mond, in *Salome* das Symbol des Unheils, beansprucht von Beginn an eine beherrschende Position; er hängt als riesige, helle Scheibe am dunklen Nachthimmel, und von dort aus verbreitet er sein unheimliches, fahles Licht. Die Mondscheibe ist das Symbol des Verhängnisses, dem die Bühnenfiguren unrettbar ausgeliefert sind, noch ehe auch nur Handlungsansätze erkennbar werden; sie diktiert das Gesetz des Geschehens durch ihre quasi-hypnotisierende Ausstrahlungskraft. Die Atmosphäre der Unheimlichkeit spielt auch auf die sprachliche Ebene hinüber, wird von ihr sozusagen näher definiert. Die ersten beiden Aussagen des Dramas lauten bei Wilde:

DER JUNGE SYRIER Wie schön ist die Prinzessin Salome heute nacht!

DER PAGE DER HERODIAS Sieh die Mondscheibe! Wie seltsam sie aussieht. Wie eine Frau, die aus dem Grab aufsteigt. Wie eine tote Frau. Man könnte meinen, sie blickt nach toten Dingen aus.

und in der gekürzten Fassung bei Strauss:

NARRABOTH Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!

PAGE Sieh die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab.

Die Kopplung dieser beiden Aussagen ist ein dramaturgisches Mittel; eine Vorausdeutung, und zwar eine Vorausdeutung extremer Art. Sie sagt aus, was von jetzt an überhaupt nur noch geschehen kann. Salome ist einem waltenden Geschick verfallen, symbolisch ausgedrückt: sie ist in den Mond involviert, der unnahbare Reinheit und verderbliche Todesverbundenheit gleichermaßen in sich schließt. An Salome, der Reinen und Schönen, klebt Unheil, eben weil an diesem Orte die Reinheit selbst das Verderben schon ganz und gar enthält. Das dramaturgische Mittel der Vorausdeutung ist im Sprechtheater (und, so wäre hinzuzufügen, im Musikdrama) an sich zwar nicht ungewöhnlich, schon gar nicht einakter-spezifisch oder per se mit der Aufgabe des a priori Determinierenden verbunden. In *Salome* hingegen wächst ihm diese Funktion zu, weil einerseits die düsteren Worte des Dramenbeginns später mehrfach leitmotivisch wiederkehren, andererseits der Repräsentant (oder Verursacher) des durch die ersten Sätze definierten Unheils, der riesige und die ganze Zeit weithin sichtbare Mond, ihren ahnungsvoll-vorausdeutenden Gehalt – dieser bildhafte Vergleich mag erlaubt sein – gleichsam in sich aufsaugt, um ihn wiederum durch sein gleißendes Licht fortwährend über die Szene und die handelnden Figuren auszu-gießen. Die Situation, die zu Beginn des *Salome*-Dramas rein und ungeschminkt, sozusagen in ihrer allgemeinsten, noch nicht durch Handlungsvollzug konkretisier-ten Gestalt vorgeführt wird, ist die Situation dieses Einakters schlechthin.

#### Die aristotelischen Einheiten und die Widersprüche der Situation

Die einaktige Form des *Salome*-Dramas scheint den Rückgriff des Dichters auf die aristotelischen Einheiten herausgefordert oder zumindest nahegelegt zu haben. Aus einer diesbezüglichen Analyse ergeben sich jedoch durchaus auch Probleme und neue Perspektiven der Interpretation.

Die Forderung nach ›Einheit des Ortes‹ ist in *Salome* erfüllt. Das Geschehen nimmt an einem für alle Personen erreichbaren Platz seinen Lauf: auf der Terrasse des Tetrarchenhofes, die zum zentralen, wenn auch nicht ausschließlichen Ort des Handelns wird. Darüber hinaus ist der dramatische Ort jedoch durch Differenzierung und Komplexität gekennzeichnet. Die an die Terrasse angrenzenden Bereiche, die für den Zuschauer unsichtbar bleiben, gleichwohl aber eminente dramaturgische Funktionen erfüllen, sind in den Handlungsort einbezogen. Von der Seite und von unten, d.h. vom Bankettsaal, in dem sich in den ersten Szenen Herodes' Festgesellschaft noch aufhält, und von Jochanaans Zisterne, gehen Einflüsse auf die Personen aus, die sich gerade auf der Terrasse befinden. Fast ständig sind mehrere Ebenen des differenziert strukturierten Ortes im Spiel.

Die dramatische Zeit, in der das Geschehen abläuft, ist der Spielzeit angenähert, so scheint es. Zwischen Narraboths erstem Ausruf und Salomes Tod sind kaum zwei Stunden vergangen. Aber andererseits stören bestimmte Momente der Handlungs-

und Dialogführung die Empfindung des Zeitverlaufs. Die Figuren des *Salome*-Dramas sind in hohem Maße voneinander isoliert, die meisten von ihnen leben und träumen oft in ihren eigenen, subjektiven Welten. Die Beziehungslosigkeit der Figuren macht es immerhin fraglich, ob ihnen wenigstens noch die Zeit gemeinsam ist. Zeitabläufe werden auch durch das erlebende (oder halluzinierende) Subjekt beeinflusst. Salomes Schlußapothese dauert im Grunde nur wenige Augenblicke, die indessen durch Wildes Sprache, noch mehr durch Strauss' Musik zeitlich gedehnt werden. Und es bereitet kaum Schwierigkeiten, die Vorgänge der ersten Szene – Narraboths ekstatische Schwärmereien zusammen mit den Warnungen des Pagen, der Lärm der Festgesellschaft, die Kommentare der anwesenden Soldaten und schließlich die Stimme des eingekerkerten Propheten –, obwohl sie der Dichter sukzessiv aufeinander folgen lassen mußte, als zeitgleich anzunehmen.

Was schließlich die dritte aristotelische Einheit angeht, so ist in *Salome* nicht in erster Linie die ›Einheit der Handlung‹ zu hinterfragen, obgleich die Fülle von Abschweifungen, achtlos aufgenommenen und wieder fallengelassenen Gesprächsfetzen, ziellosen Dialogführungen und Vorfällen mit untergründigem Symbolcharakter Anlaß genug böte, über deren mehr oder weniger ausgeprägte Beziehungen zum Hauptgeschehen nachzudenken; zu hinterfragen ist vielmehr der Handlungsbegriff selbst. Die dramatis personae entfalten nicht eigentlich Aktivitäten im herkömmlichen Sinn. Salome beispielsweise faßt niemals Entschlüsse, sondern sie ist eine Marionette des Schicksals, eine Getriebene, und ihre Handlungen – ihr Interesse an Jochanaan, ihre erwachende Leidenschaft, ihre Werbungen um den Propheten und ihre Forderung nach dem Kopf des Jochanaan – sind keine, die sie in einem Akt der Selbstbestimmung auch hätte unterlassen können. Analoges gilt für die anderen Figuren. Die Personen ›handeln‹ nicht, sondern s i e sind es, mit denen etwas geschieht. Dieses Mittel der Personendramaturgie besagt zwar nichts gegen die Existenz realen Geschehens, da ein kontinuierlicher Geschehens-Ablauf keineswegs an die ständige, gar rational gesteuerte Aktivität der Dramenfiguren gebunden ist. Entscheidend jedoch sind für *Salome* Relation und Rangordnung der Kategorien ›Handlung‹ und ›Situation‹. Im Wilde-Strauss'schen Musikdrama ist die beherrschende Situation, symbolisiert in der Übermacht des Mondes, primär; die dramatis personae sind ihre Vollzugsorgane, denen keine Freiräume des Handelns zugewilligt werden.

Die erste Szene exponiert die für das folgende Geschehen konstitutiven Widersprüche. In ihr sind bereits alle Momente enthalten, die später durch Handlungsvollzug nur noch in Erscheinung treten: die Verbindung Salomes mit dem Unheil, das über allem lauert, die Oppositionshaltung des Propheten in der Zisterne und die Welt der Décadence, des Herodes, der Herodias und der Juden, die Salome abstoßen und folglich zu Jochanaan hinführen wird. Richard Strauss ist in seiner ersten Szene vor allem daran gelegen, durch Musik die schon zur Gänze vorhandenen extremen Widersprüche der Situation als Widersprüche, die differenzierte Dramaturgie des Ortes als Projektion gegenseitig sich ausschließender Haltungen ins Räumliche deutlich zu

machen. In der von Strauss gekürzten Fassung der ersten Szene sind drei Bereiche schroff voneinander abgesetzt: ein sinnlich-unheilrohender (Narraboth, Page, auch Salome), für den vagierende Akkordik, flutende Tremoli und extremer Mischklang konstitutiv sind, ein hektisch-dissonanter (Judenlärm), der auf einer d-Moll/es-Moll-Bitonalität basiert, und ein zumindest in Ansätzen feierlich-erhabener (Jochanaan), in dem Diatonik und Funktionalität wieder in ihre Rechte eingesetzt werden und das klanglich-instrumentationstechnische Raffinement der Narraboth-Page-(Salome)-Sektionen einer gewollten Blässe musikalischer Konvention weicht. Salome fühlt sich von der lärmenden Festgesellschaft – musikalisch ausgedrückt durch ›häßliche‹ Kunstmittel wie die Bitonalität – abgestoßen, ohne andererseits sich Jochanaan nähern zu können. Der Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Askese, Chromatik und Diatonik, Raffinement und Konvention ist unüberbrückbar. Das Mittel, Widersprüchlichkeit sinnfällig zum Ausdruck zu bringen, ist also der Stilpluralismus und ein der Schnitttechnik des Films nicht unähnliches Verfahren der unvermittelten Überblendung von der einen auf eine jeweils andere, extrem gegensätzliche Sphäre, mithin die Vermeidung der – für die einaktige Form offenbar inadäquaten – Wagnerschen ›Kunst des Überganges‹.

#### Der ›große Augenblick‹ und die Katastrophe

*Salome* gilt gemeinhin als das Musikdrama der Dekadenz und der Morbidität. Die Musik akzentuiere – so die auch über acht Jahrzehnte nach der Entstehung und Uraufführung des Strauss'schen Kunstwerkes noch vorherrschende Auffassung – in erster Linie das Exotische, Atmosphärische, Phantastische, Koloristische. Ein dekadentes Verlangen nach Reizsamkeit habe in Strauss das Bedürfnis nach dem Orientalischen, Deskriptiven, dem klanglichen Raffinement geweckt. Die Entfaltung des Luxuriösen und Schwelgerischen, Schwül-Erotischen, gar des Perversen sei das Hauptanliegen des Komponisten gewesen. Richard Strauss' Bekenntnisse in den *Betrachtungen und Erinnerungen* aus dem Jahre 1943, wonach der Komponist an den bisherigen ihm bekannten Orient- und Judenopern »östliches Kolorit« und »glühende Sonne« vermißt habe – eine Passage, die zu zitieren man bis zur Stunde nicht müde geworden ist –, scheinen sich dieser Perspektive bruchlos anzufügen. So wenig die Existenz dieser Momente in Strauss' Musikdrama zu leugnen ist: die zentralen musikalischen Ereignisse der *Salome*-Partitur sind sie nicht. Dagegen dürften Strauss an Wildes Drama – im Gegensatz auch zu seiner eigenen (allerdings erst knapp vier Jahrzehnte nach der Komposition geäußerten und in den *Betrachtungen und Erinnerungen* veröffentlichten) Meinung – weder »östliches Kolorit« und »glühende Sonne« noch Narraboths Exklamation »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« so sehr angezogen und zur Komposition herausgefordert haben wie das fessellose Treiben der Protagonistin selbst, insbesondere Salomes Schlußmo-

nolog. Nicht die Äußerung des Komponisten über sein eigenes Werk, sondern die Musik selbst, die sich gerade im Schlußmonolog zu höchster Ausdrucksgewalt steigert, legt diese Vermutung nahe. Salomes Schlußmonolog – im engeren Sinne: der Augenblick des Kusses selbst – ist das eigentlich zentrale musikalische Ereignis der *Salome*-Partitur.

Richard Strauss hat Wildes Sprechdrama wörtlich, wenn auch erheblich gekürzt, in Musik gesetzt. Die Schlußfolgerung jedoch, der Komponist habe sich um eine möglichst weitgehende Kongruenz seiner musikalischen Aussagen mit denen des Schauspiels bemühen wollen, wäre voreilig. Gerade die musikalische Fassung von Salomes Schlußmonolog ist, obgleich ihr der originale Wilde-Text beinahe unverändert (nur leicht gekürzt) zugrundeliegt, denkbar weit davon entfernt, die Intentionen des Dichters einzulösen. Die grausige Schlußapotheose, mit der Wilde sein Drama beschließt, schwankt auf eigentümliche Weise zwischen Wehmut und Dämonie, Romantik auf morbider Grundlage und perverser Erotomanie. Strauss' Schlußapotheose ist anderer Art. Sie ist die letzte Konsequenz eines auf extreme Steigerung angelegten musikalischen Prozesses, der durchaus ein neues Licht auf die Hauptfigur des Dramas wirft.

Strauss' Salome-Figur ist nicht mehr diejenige Oscar Wildes. Zwar zeigt auch die Bühne des Musikdramas ein determiniertes Geschehen, in dem die Hauptfigur fortschreitender Entartung anheimfällt: Salome unterliegt dem Verhängnis, das (im Symbol des Mondes) über ihr schwebt, und gleitet ab. Doch abgerechnet, daß die Prinzessin von Judäa ein Opfer der *Décadence* ist, ist sie bei Strauss – diese Feststellung mag überraschend klingen – auch noch dessen Gegensatz: die Verkörperung des Versuchs der Überwindung der *Décadence*, die Trägerin des Willens zur Entgrenzung, zum rauschhaft gesteigerten Leben; sie ist dies, wenn man das etwas abgegriffene Wort nicht scheut, in erster Linie ›aus dem Geiste der Musik‹, Strauss' Salome strebt – die Musik verrät es – nach Steigerung, nach Triumph, mit Nietzsche zu reden: nach ›Macht‹. Die Einführung von Nietzsches Terminologie in eine Interpretation des *Salome*-Musikdramas von Richard Strauss ist kein Zufall, noch weniger ist sie Ausfluß vager ideengeschichtlicher Parallelisierungen. Der Einfluß der Lebensphilosophie auf Strauss ist bezeugt, am besten noch durch die Werke des Komponisten. *Salome* insbesondere – neben *Also sprach Zarathustra* – als künstlerischen Reflex des geistesgeschichtlichen Ereignisses der Nietzsche'schen Philosophie zu begreifen, ist nicht so abwegig, und dies umso weniger, als für den Komponisten eine Reihe bestimmter Momente, die er in Wildes Drama vorfand, seltsame Ähnlichkeit mit einzelnen Elementen aus Nietzsches Gedankenwelt besitzen konnte. Das ›Pathos der Distanz‹, das die Prinzessin vor den verschiedenen Niedergangsformen menschlicher Existenz am Hofe des Tetrarchen (Herodes, Herodias, die Teilnehmer des Banketts, die Juden) fliehen läßt, steht am Anfang. Die Intensivierung des Erlebens in der orgiastischen Hinwendung zu Jochanaan, im trunkenen Taumel des Kußverlangens, ist – weit davon entfernt, bloße erotische Ausschweifung zu sein – Ausdruck der Seh-

sucht der Salome-Ariadne nach dem Sinnlich-Göttlichen, nach dem ›Dionysischen‹. Was folgt, ist das schauerliche Wüten der Salome-Mänade in der Form wahnsinniger Lust am Vernichten, die Hinschlachtung des Propheten als das blutige Menschenopfer auf dem Altare des großen Lebens, und schließlich: das ekstatisch-rauschvolle Ineinander-Übergehen von ungemessener Lebenssteigerung und tödlicher Verfinsternung, Salomes triumphales Ritual der Selbstvernichtung.

Der Gipfelpunkt von Salomes Existenz währt – eben das ist das Entscheidende – nur einen Augenblick. Der Höhepunkt des Musikdramas, durch Salomes Schlußmonolog bereits exzessiv vorausgedeutet, hebt mit Salomes Kuß auf die Lippen des abgeschlagenen Prophetenkopfes an (was sich übrigens, laut Regieanweisung, in völliger Dunkelheit abspielt, so daß der Triumphcharakter der Musik nicht durch ein grausiges Bühnenbild durchkreuzt werden kann) und kulminiert bei Ziffer 359, im noch engeren Sinne in nur zweieinhalb Takten rein instrumentaler Musik, beginnend zwei Takte vor Ziffer 361. Strauss' Musik ist ganz Rausch, ganz Ekstase, ganz Entgrenzung, ist nichts anderes als die Verherrlichung des ›großen Augenblicks‹, in geistesgeschichtlicher Analogie zu Friedrich Nietzsches Apotheosen des Augenblicks, in dem sich die Identität von Augenblick und Ewigkeit im heroisch-verzückten Jasagen zum Leben verwirklicht, das auch noch dessen schauerliche und entsetzliche Aspekte in sich einzubegreifen vermag. Salome als die Verkörperung des dionysischen Prinzips, des Nietzsche'schen Übermenschentums, wenn man so will: des Willens zur Macht über die Vergänglichkeit selbst, der physische Vernichtung in Kauf nimmt um der ›Ewigkeit des Lebens‹, in Nietzsches Vokabular: um ›ewiger Wiederkunft‹ willen – in diesem Gedankenkomplex dürften am ehesten Strauss' eigene, weit über das Wildesche Sprechdrama hinausführende Intentionen begründet sein.

Die Glorifizierung des ›großen Augenblicks‹, die Idee des Rauschhaft-Dionysisch-Musikalischen, die sich in erster Linie in der Aufgipfelung des *Salome*-Schlusses äußert, verlangte nach der einaktigen Form. Konzentration, Verknappung des Bühnengeschehens, einteilige Form sind erforderlich, um eine fortschreitende Steigerung und Intensivierung des musikalischen Ausdrucks bis hin zu nur einem einzigen, zumal auf einige wenige Takte zusammengedrängten Augenblick rauschhafter Überhöhung sinnfällig zu machen. (Im Grunde ist damit bereits das Problem des Zusammenhangs zwischen expressionistischem Kunstwollen und einaktiger Form berührt.) Richard Strauss' Aussage zur Komponierbarkeit des Wildeschen *Salome*-Dramas – er schrieb in den *Betrachtungen und Erinnerungen*, übrigens unter Hinweis gerade auf das Dramenende, das »Stück schrie nach Musik« – läßt sich auch umkehren: Strauss' Ausdrucksbedürfnis ›schrie‹ nach dem Wildeschen Einakter, einem Einakter, der, wie nach *Salome* auch das *Elektra*-Drama von Hugo von Hofmannsthal, der von Nietzsche ererbten Idee des Rauschhaft-Dionysisch-Musikalischen entgegenkam, von der Strauss um die Jahrhundertwende – vorsichtig formuliert: – erfüllt gewesen zu sein schien.

\*

Salome wird auf Befehl des Herodes von den Soldaten zu Tode gebracht. Dieser Vorgang ist allerdings sehr äußerlicher Art, da er lediglich sichtbar macht, was ohnehin schon geschehen ist. Die Prinzessin von Judäa ging zugrunde, wenngleich in Wildes Schauspiel und Strauss' Musikdrama aus jeweils etwas anderen Gründen: einer grauzigen Schlußapothese des Sprechdramas, die für Salome per se schon den Tod bedeutet, steht in der musikalischen Fassung eine grandiose Aufgipfelung gegenüber, die in ihrer verzehrenden Glut die physische Fortexistenz der Hauptfigur ebenso unmöglich macht. Nichtsdestoweniger setzt Strauss am Schluß seines Musikdramas auch die Bühnenrealität wieder in ihre Rechte ein; man könnte auch sagen, er kehrt zu ihr zurück, nachdem er zeitweilig andere Wege ging.

Strauss bereitet die Schlußkatastrophe durch eine Interpolation in Salomes Schlußmonolog vor (ab »Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter« bis »Es wird Schreckliches geschehen«). Das zu Beginn der vierten Szene exponierte Leitmotiv, das – wie schon seine Urgestalt, das harmonische Modell der Einleitungstakte – in einer Atmosphäre der Fatalität das Sinnliche mit dem Unheilvollen verknüpfte und Salomes Kußverlangen a priori todesverhaftet interpretierte, ist nun – übrigens nach mehrfacher Wiederkehr an zentralen Stellen der vierten Szene – Zentralmotiv, außerdem Kommentar des Komponisten zum Verhalten des Tetrarchen gegen Dramenschluß. Der Tetrarch »fängt an, zu erzittern«. Das Unheil, so meint er, strecke schon seine Finger nach ihm, dem Mörder Jochanaans, aus. Darum muß sich der Tetrarch Salome aus den Augen schaffen, muß, um das Unheil von sich selbst abzulenken, die durch den Tod des gottgesandten Propheten erzürnten höheren Mächte durch die Tötung der »Hauptschuldigen« beschwichtigen.

Der Dramenschluß wird durch diese Interpolation vorbereitet. Er ist musikalischer Expressionismus par excellence. Abrupt unterbrechen zwei scharfe Akkordschläge – zu Herodes' »Man töte dieses Weib« – den musikalischen Verlauf, grelle Dissonanzen erklingen, als die Soldaten Salome unter ihren Schilden begraben. Strauss kombiniert c-Moll (in *Salome* eine Todestonart) in den Trompeten bitonal mit as-Moll in den Posaunen und der Tuba und schreibt kreischende Holzbläserfiguren – im Rückgriff auf das Raubvogelkreischen der Herodias während der Herodes-Salome-Auseinandersetzung.

Eine Lösung der Konflikte, die sich im Verlauf des Dramas entwickelten, genauer: aus einer von Beginn an potentiell spannungsreichen Situation heraus nach und nach zur Wirksamkeit gelangten, ist mit Salomes gewaltsamem Ende allerdings in keiner Weise angeboten. Der Dramenschluß ist offen. Weder hat sich irgendetwas an der Fremdheit zwischen Salome und Jochanaan durch deren beider Schicksal geändert (der Prophet blieb bis zuletzt seinem Gott ergeben, und die Unmöglichkeit der Liebesvereinigung wird gerade in Salomes Schlußmonolog deutlich), noch kann behauptet werden, daß die anderen Figuren, Herodes, Herodias, der Hofstaat, sich verändert, gar Lehren aus dem katastrophalen Geschehen gezogen hätten oder auch nur ziehen könnten. Das Ausschnitthaft-Unvermittelte, mit dem das *Salome*-Drama be-

gann, ist kennzeichnend auch für dessen Schluß. Und dort, wo keine Vergangenheit existiert, gibt es auch keine Zukunft. Nur die letzte schauerliche Konsequenz der fatalen Situation wird gezeigt: schnell, überhastet; dann fällt der Vorhang.

# Richard Strauss' Opernfassung der deutschen Übersetzung von Oscar Wildes »Salome«

Roland Tenschert

Da Richard Strauss ein von dem Wiener Anton Lindner geplantes *Salome*-Libretto nach vorgelegten, in Verse gebrachten Anfangsszenen zu vertonen, sich nicht entschließen konnte und zu Hedwig Lachmanns deutscher Übersetzung des französischen Originals griff, herrscht eine weit verbreitete Annahme, der Komponist habe diesen Text Lachmanns sozusagen »mit Stumpf und Stil« in Musik gesetzt. Ist doch in der Literatur auch wiederholt auf den seltenen Vorgang hingewiesen, daß ein Werk des Sprechtheaters hier unverändert vertont worden sei. Daß dies nicht der Fall ist, soll anhand des von Richard Strauss selbst »bearbeiteten« Buches Hedwig Lachmanns gezeigt werden, in das Einsicht zu nehmen mir Dr. Franz Strauss in dankenswerter Weise Gelegenheit gab. Obwohl es sich bei dem Verfahren des Komponisten hauptsächlich um Striche handelt, deren Wahl natürlich für die Absicht des Meisters nicht gleichgültig ist, so sind eben die verhältnismäßig wenigen Änderungen der Diktion in verschiedener Hinsicht für den klaren Blick des Musikers charakteristisch. Darüber hinaus gewähren manche direkt auf die Komposition vorweggenommenen Notizen Einblicke in den Schaffensvorgang bei Strauss, so daß es sich lohnt, auf dieses von ihm selbst eingerichtete Buch etwas ausführlicher einzugehen.

Sein Exemplar zeigt zum Unterschied von einem in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (629.094-B Th.) vorhandenen, das als 2. Auflage bezeichnet ist, keine Paginierung, bringt aber außer den zwei Titelseiten zehn Zeichnungen von Marcus Behmer statt der zwei in der späteren Ausgabe. In dem von Strauss benützten Exemplar fehlt das Blatt mit den handelnden Personen des Stückes, die sich der Komponist handschriftlich eingetragen hat. Doch nennt der Lachmannsche Text (nach der 2. Auflage) noch Tigellinus, einen jungen Römer, ferner einen Nubier, die Sklaven der Salome und eigens Mannai, den Scharfrichter. Das Ausmaß der Striche im Originaltext Hedwig Lachmanns ist recht bedeutend und umfaßt die schwache Hälfte des Gesamtumfangs der Dichtung. Die Kürzungen dienen in erster Linie der Straffung der Handlung für die Komposition. So beziehen sie sich des öfteren auf Wiederholungen kürzerer Textstellen. Dann sind sie weiterhin darauf angelegt, zwecks eines geradlinigen Entwicklungsganges mehr oder weniger unwesentliche Nebenhandlungszüge auszuschalten.

Vor allem beschränkt sich Strauss bei der dramaturgischen Formulierung des jungen Syriers einzig darauf, daß dieser Salome zur Erfüllung ihres Wunsches verhilft, Jochanaan sehen zu dürfen. Bei Wilde-Lachmann ist die Figur weit eingehender aus-

geführt. Man erfährt, daß Narraboth (der Name taucht dort allerdings noch nicht auf) der Sohn eines Königs ist, den der Tetrarch Herodes aus seinem Reich vertrieben hat und dessen Gattin eine Sklavin der Herodias geworden ist. Der junge Syrier selbst gehört erst seit drei Tagen als Hauptmann der Wache des Tetrarchen an, der diesem Mann eine gewisse Sympathie entgegenbringt. Die Liebe des Pagen zu Narraboth, der zum Narzißmus neigt, ist bei Strauss nur leicht gestreift. Hedwig Lachmann schickt dem Unglücklichen nach seinem Selbstmord noch eine kleine Charakteristik durch den Mund des trauernden Pagen nach: »Er war mein Bruder, ja er war mir näher als ein Bruder. Ich gab ihm eine kleine Nardenbüchse und einen Achatring, den er immer an der Hand trug. Abends gingen wir oft am Fluß spazieren und unter den Mandelbäumen, und er erzählte mir gern von seiner Heimat. Er sprach immer sehr leise. Der Klang seiner Stimme war wie der Klang der Flöte, wie wenn einer auf der Flöte spielt. Er hatte auch große Freude daran, im Fluß sein Bild zu betrachten. Ich habe ihn oft darum getadelt.«

Ausführlicher berichtet das Original auch über das Schicksal des älteren Bruders von Herodes, des ersten Gatten der Königin Herodias. Er war zwölf Jahre in der Zisterne, in der nun Jochanaan eingekerkert ist, gefangen und wurde dann auf Befehl des Tetrarchen erdrosselt. Im Zusammenhang mit dessen Bruder tilgt Strauss auch eine Auseinandersetzung des Königspaares, die sich auf Jochanaans Vorwurf einer sündigen Ehe des Tetrarchen bezieht. Herodes schildert seine Gattin unfruchtbar, und diese erwidert ihm: »Ich bin unfruchtbar, ich? ... Du sprichst wie ein Narr. Ich habe ein Kind geboren. Du hast kein Kind gezeugt, nicht mit einer einzigen deiner Sklavinnen. An dir liegt es, nicht an mir!« Herodes antwortet: »Still, Weib! Ich sage, du bist unfruchtbar. Du hast mir kein Kind geboren, und der Prophet sagt, ... daß es eine Ehe der Blutschande ist ...«

Wiederholt kehrt bei Wilde-Lachmann auch Herodes' Feindschaft gegen den König von Cappadocien wieder, die Richard Strauss' Rotstift anheimfällt. Es heißt da einmal: »Caesar, der der Herr der Welt ist, Caesar, der der Herr über alles ist, liebt mich gar sehr. Er hat mir höchst kostbare Geschenke übersandt. Auch hat er mir versprochen, den König von Cappadocien, der mein Feind ist, nach Rom vorzuladen. Kann sein, daß er ihn in Rom ans Kreuz schlagen läßt, denn er ist imstande, alles zu tun, wonach ihm der Sinn steht ...« Herodes begründet später seinen Groll wie folgt: »Der König von Cappadocien trug immer Lügen im Mund, aber er ist kein echter König. Er ist ein Wicht. Er schuldet mir auch Geld, das er nicht heimzahlt. Er hat sogar meine Gesandten beleidigt. Er hat Worte gesprochen, die kränkend waren ...« Daß dieses Motiv für den Kern der auf Straffung angewiesenen Opernhandlung unwichtig ist, leuchtet ebenso ein wie die Auseinandersetzung über des Herodes' bevorzugte Weinsorten: »Der Tetrarch liebt den Wein sehr. Er hat drei Sorten Wein. Den einen bringt man von der Insel Samothrake, er ist purpurn wie der Mantel des Caesar ... Der zweite kommt aus einer Stadt namens Cyprien und ist gelb wie Gold ... Und der dritte ist ein Wein aus Sizilien. Dieser Wein ist rot wie

Blut.« Ähnlich verhält es sich mit den Gesprächen des Nubiens und des Cappadociens über ihre Götter oder mit dem Streit eines Nazareners, eines Sadducäers und eines Pharisäers über die Existenz der Engel oder von der Gicht, die den Caesar plagt. Ganz zu schweigen von der im Originaltext viel ausführlicheren »Mineralien- und Tiersammlung«, mit der Herodes Salome bei ihrem grausamen Fordern von Jochanaans Haupt umzustimmen trachtet. Bekanntlich hat sich diese Partie sogar in der Straussischen wesentlichen Kürzung gelegentlich noch weitere Striche gefallen lassen müssen.

Nicht unwichtig für die musikalische Konzeption scheinen einige Textpartien des Schlußmonologes Salomes geblieben zu sein, obwohl Strauss sie gestrichen hat. Sie beziehen sich auf die Unberührtheit der Tetrarchentochter. Nach den Worten »Hättest du mich gesehen, so hättest du mich geliebt!« heißt es bei Lachmann weiter: »Ich sah dich und ich liebte dich. O, wie liebte ich dich ...« und nach den Worten: »nicht Wein noch Äpfel können mein Verlangen stillen ...« dann wieder weiter: »Ich war eine Fürstin, und du verachtetest mich! Ich war eine Jungfrau, und du nahmst mir meine Keuschheit. Ich war rein und züchtig, und du hast Feuer in meine Adern gegossen ...« Wenn diese Stellen doch wegblieben, könnte dies mit Rücksicht auf die Gestalt Jochanaans geschehen sein, doch sind sie auf den musikalischen Stimmungsgehalt der Schlußszene der Oper nicht ohne Einfluß geblieben.

Bei den Streichungen und Änderungen fällt auch Strauss' Scheu vor Nebensätzen auf, die der Straffheit und dem Fluß der Diktion abträglich sind. Die folgenden Gegenüberstellungen bzw. Einklammerungen zeigen dies deutlich.

Original: Sie ist wie eine Taube, die sich verirrt hat ...  
Strauss: Sie ist wie eine verirrte Taube ...

Original: auf einem Felde, das nie die Sichel berührt hat ...  
Strauss: auf einem Felde, von der Sichel nie berührt ...

Original: Dein Mund ist wie ein Korallenzweig, den die Fischer in der Dämmerung des Meeres gefunden haben ...

Strauss: ... wie ein Korallenzweig aus der Dämmerung des Meeres ...

... die Brüste des Mondes (,wenn er) auf dem Meere (liegt) ...

... Büschel schwarzer Trauben (,die) an den Weinstöcken Edoms (hängen) ...

Bei einer Hochzeit (,die in einer kleinen Stadt) in Galiläa (stattfand) ...

... zwei Aussätzige (,die vor dem Tore) von Capernaum (saßen) ...



Wenn man bedenkt, wieviel in Richard Strauss' *Salome*-Musik von Wilde-Lachmanns ständig wechselnden poetischen Stimmungen des Mondes eingeflossen ist, der beinahe Anspruch auf Nennung im Personenverzeichnis erheben könnte, so wird man gern hinnehmen, daß auch da dem Komponisten etliche Streichungen notwendig erschienen sind. Und in der Wahl der Weglassungen hat er auch da, wie schon an einem Beispiel gezeigt wurde, sein unfehlbares Fingerspitzengefühl bewährt. Das beweist neben einigen hypertrophisch anmutenden Stellen, die dem Rotstift geopfert wurden, auch ein Strich wie dieser: »Wie eine tote Frau, man könnte meinen, sie blickt nach toten Dingen aus.« Der Page interpretiert Narraboths Selbstmord damit, daß er glaubt, der Mond habe etwas Totes gesucht. »Ach, warum barg ich ihn nicht vor dem Mond! Hätte ich ihn in einer Höhle verborgen, dann hätte er ihn nicht gesehen.« Der Vergleich des Mondes mit einem wahnsinnigen Weib, das überall nach Buhlen sucht, ist im Original noch weiter ausgeführt: »Und nackt ist es, ganz nackt. Die Wolken wollen seine Nacktheit bekleiden, aber das Weib läßt sie nicht. Es stellt sich nackt am Himmel zur Schau ...«

Wenn Wildes Sprechdrama die Mondregie wohl etwas übermäßig ins Treffen geführt hat, so hat Strauss davon reichlich viel übernommen und sie durch seine Musik noch wesentlich vertieft. Gleich die ersten Takte der *Salome*-Musik fordern geradezu diesen Begleiter, Deuter oder gar Lenker der Geschehnisse der Opernhandlung am Nachthimmel heraus, von dem gleich die anfängliche Regiebemerkung sagt: »Der Mond scheint sehr hell ...«, und der Schlußvermerk nach dem Verschwinden der Scheibe hinter einer großen Wolke während des verhängnisvollen Kusses Salomes verlangt: »Der Mond bricht wieder hervor und beleuchtet Salome.«

Nun aber zu einigen Einzeichnungen des Komponisten im Originaltexthandbuch Hedwig Lachmanns, die sich bereits auf den musikalischen Schaffensprozeß in seinen ersten Stadien beziehen. Es sind nicht allzuviel knappe Notizen, Fingerzeige, wohl auch Notenbeispiele, die unmittelbar in die Werkstatt des Meisters blicken lassen. Manches davon bleibt unausgeführt, wird verändert, aber alles atmet die Frische der unmittelbaren Eingebung. Besonders scheint es dem Komponisten der Anfang angehtan zu haben, der ja am wichtigsten für die Findung eines neuen, dem spezifischen Werke adäquaten Stiles ist. Da wird gleich das für *Salome* so charakteristische Cis-moll als Eingangstonart festgelegt, und der erste Satz des jungen Syriers »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« erscheint in seinem Gesangsrhythmus durch Einzeichnung von Taktstrichen genau formuliert. Besonders die Versanfänge, die die schweren Taktzeiten meiden, sind hier und in einigen darauffolgenden Sätzen schon musikalisch durch Striche vorgebildet. Welche Bedeutung für Strauss die tonartige oder auch nur akkordliche Festlegung auf bestimmte Worte besitzt, zeigen die vielen kurzen Anmerkungen dieser Art, die in der Vorkonzeption natürlich keineswegs immer gleich mit dem Endergebnis übereinstimmen müssen. Festgehalten wurde außer dem berühmten Cis-moll-Beginn etwa unter anderem der D-moll-Akkord bei »Sie streiten über ihre Religion«, der C-moll-Akkord bei »Wie blaß die Prinzessin

ist,« der D-dur-Dreiklang bei »Wie abgezehrt er i s t!«, dem bald darauf der Des-dur-Akkord zum Schluß des Satzes: »Gewiß ist er keusch wie der M o n d ...« folgt. Der wiederholte Ausruf Jochanaans »Sei verflucht« oder »Du bist verflucht« ist in der Vormerkung des Textbuches mit den Klängen C-moll, D-moll und Es-moll geplant, während die Komposition auf die drei wesentlichen Ruhepunkte dieser Stelle die Akkorde F-moll, H-moll und Cis-moll bringt. Ich schließe diese Beispielreihe mit dem Cis-dur auf » ... du hättest mich ge l i e b t« und mit dem »Es-moll« auf »... das Geheimnis des T o d e s«. In beiden Fällen hat Strauss die genannten Harmonien während Salomes Monolog vor dem Kuß des Hauptes schon bei der Lektüre des Lachmann-Textes ins Auge gefaßt.

Auch die Taktart und ihr Wechsel wird da und dort vorgemerkt, ferner macht sich das Bestreben bemerkbar, stellenweise schon die Melodielinien zu umreißen, wobei sich zeigt, daß das Endergebnis unter Umständen eine prägnantere Formulierung zeitigen sollte. So legt Strauss ursprünglich den Satz Jochanaans fest:

fis fis h h h d d d cis h ais

Denn die Geißel des Herrn ist in seiner Hand,  
ändert ihn aber ab in:

fis fis fis fis h d cis h ais h fis

Denn die Geißel des Herrn ist in seiner Hand.

Im Ganzen ergibt die Durchsicht der vom Komponisten benützten *Salome*-Übersetzung Hedwig Lachmanns einen willkommenen Einblick in das früheste Stadium der musikalischen Erarbeitung einer Dichtung, zumal es auch nicht an kleinen Notenskizzen fehlt, die besondere Momente sogleich musikalisch festzuhalten versuchen.

# »Salome« von Oscar Wilde und Richard Strauss – Am Beginn der deutschen »Literaturoper«

Jürgen Maehder

»J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien la différencier de la Salomé je dirai moderne ou ex-humée avec son fait-divers archaïque – la danse, etc.«

Stéphane Mallarmé, *Les noces d'Hérodiade*

Als Schlüsselwerk der Oper des Fin de siècle, Inkarnation eines dekadenten Sujets auf der zumeist doch recht konservativen Opernbühne, schließlich als eigentlicher Beginn des künstlerisch eigenständigen Schaffens von Richard Strauss für das musikalische Theater eröffnete *Salome* eine neue Epoche der Operndramaturgie im deutschen Sprachraum. Das Werk, das innerhalb von Strauss' Œuvre zugleich die Überwindung der mit *Guntram* angetretenen Wagner-Nachfolge markiert, steht am Beginn einer besonders für die deutsche Oper des 20. Jahrhunderts charakteristischen Erscheinung, die mit dem Terminus »Literaturoper« belegt wird. Mit diesem Begriff bezeichnet man eine Form von Opernlibrettistik, die vor allem im deutschsprachigen Musiktheater der Gegenwart zum Regelfall geworden ist: die unveränderte Vertonung eines als autonomes literarisches Werk konzipierten Dramentextes<sup>1</sup>. Freilich wurde kaum jemals ein Dramentext wirklich »mit Haut und Haaren« vertont; häufig erwies sich die Reduktion des Personenverzeichnisses als notwendig, und auch Textkürzungen waren mitunter unerlässlich, um trotz aller Unterschiede in der Zeitstruktur von gesprochener Sprache und musikalischer Deklamation die Proportionen des Werkes zu wahren.

In den letzten Jahren wurde wiederholt auf den Ursprung dieses dramaturgischen Verfahrens in der Geschichte der russischen Musik des 19. Jahrhunderts hingewiesen<sup>2</sup>. Die auf künstlerischen Realismus abzielende Ästhetik der Gruppe der »Zapadniki« um die Mitte des 19. Jahrhunderts fand ihren praktisch-musikalischen Niederschlag zuerst in den Opern *Der steinerne Gast* von Aleksander Dargomyzski (1866/69, nach Puschkín) und in Modest Mussorgskys Opernfragment *Die Heirat*

<sup>1</sup> Cf. Sigrid Wiesmann (ed.), *Für und Wider die Literaturoper*, »Thurnauer Schriften zum Musiktheater«, vol. 6, Laaber (Laaber) 1982; Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München/Salzburg (Katzbichler) 1983.

<sup>2</sup> Jürg Stenzl, *Heinrich von Kleists »Penthesilea« in der Vertonung von Othmar Schoeck (1923/25)*, in: Günter Schnitzler (ed.), *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1979, pp. 224-245.

(1868, nach Gogol)<sup>3</sup>. Im folgenden Jahr ließ Mussorgsky die erste Fassung seiner Oper *Boris Godunow* nach Puschkin folgen. Während in der *Heirat* zum ersten Male in der Geschichte des musikalischen Theaters ein Prosatext unverändert vertont wurde, beruhten Textgestalt und Dramaturgie des *Boris Godunow* auf einer Transformation von Puschkins *Versepos* durch Mussorgsky selbst, bei der wesentliche Teile des Originaltexts erhalten blieben<sup>4</sup>. Der Einfluß von Mussorgskys Opern auf die westlichen Musikkulturen erfaßte zuerst die Relation von Text und Musik im Bereich der französischen Oper des Fin de siècle; *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy (in erster Fassung 1895 vollendet, doch erst 1902 uraufgeführt) und *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas (komponiert von 1899 bis 1906) beruhen jeweils auf einem Drama von Maurice Maeterlinck, das von den Komponisten zwar mit Kürzungen, aber ohne tiefgreifende Änderungen der dramaturgischen Struktur vertont wurde<sup>5</sup>. Richard Strauss' *Salome* bildete im deutschen Sprachraum das erste Beispiel für eine solche Textbehandlung; dieses Werk sollte stilbildend werden für die Tradition der Operndramaturgie in der deutschsprachigen Oper unseres Jahrhunderts. Nicht zufällig bildete die Gattung der Literaturoper ein vorwiegend deutsches Phänomen in der Geschichte des Musiktheaters nach 1950. Der musikhistorische Rang der bedeutendsten Literaturopern des deutschen Sprachraums, von Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu* bis zu Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* und Aribert Reimanns *Lear*, trug ohne Zweifel dazu bei, eine bereits durch die Oper des Fin de siècle begründete Tradition weiter zu verfestigen<sup>6</sup>.

Der Rückgriff auf Texte der hohen Literatur als Grundlage für Opernkompositionen bildete nicht nur ein Indiz für die gesteigerte sprachliche Sensibilität der Komponisten gegenüber den ästhetischen Kompromissen von Librettodichtung, sondern erhielt im deutschen Sprachraum ein besonderes Gewicht durch die relative Traditionslosigkeit deutscher Librettodichtung. Es kann nicht verwundern, daß noch in den Libretti der deutschen romantischen Oper, wie etwa in denjenigen der Opern Carl Maria v. Webers, die Anlehnung an italienische und französische Modelle überdeutlich durchscheint<sup>7</sup>, konnte doch das entstehende deutschsprachige Operntheater nicht – wie in Italien und Frankreich seit dem 17. Jahrhundert – auf hauptamtliche

<sup>3</sup> Richard Taruskin, *Realism as Preached and Practiced: The Russian Opera Dialogue, Musical Quarterly* LVI/1970, pp. 431-454.

<sup>4</sup> Caryl Emerson, *Boris Godunow: Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington/IN (Indiana Univ. Press) 1986; Richard Taruskin, *Mussorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton (PUP) 1993.

<sup>5</sup> Cf. Jürgen Maehder, »A la recherche d'un Pelléas« – Zur musikalisch-dramatischen Ästhetik Claude Debussys, in: Wolfgang Storch (ed.), *Les symbolistes et Richard Wagner – Die Symbolisten und Richard Wagner*, »Ausstellungskatalog der Akademie der Künste Berlin/Maison de la Bellone Bruxelles«, Berlin (Edition Hentrich) 1991, pp. 106-114.

<sup>6</sup> Cf. Jürgen Maehder, *Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper*, in: Klaus Schultz (ed.), *Aribert Reimanns »Lear«. Weg einer neuen Oper*, München (dtv) 1984, pp. 79-89.

<sup>7</sup> Jürgen Maehder, *Der unfreiwillig mehrsprachige Librettist – Linguistische Austauschprozesse im europäischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*, in: Hermann Danuser (ed.), *Musik als Text. Kongreßbericht Freiburg 1993*, Laaber (Laaber), im Druck.

Librettisten zurückgreifen, deren Aufgaben sich durchaus nicht im Verfassen des Textes erschöpften: Noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts führte der Librettist im italienischen Operntheater auch Regie. Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Institution des nebenamtlichen Librettisten abgelöst wurde durch den emphatischen Kunstanspruch des Wagnerschen Musikdramas, das wesentlich auf der Forderung nach einer Personalunion von Dichter und Komponist beruhte, war es natürlich leicht, der gerade erst aufkeimenden deutschen Librettotradition im Namen der literarischen Qualität ihrer Produkte den Prozeß zu machen<sup>8</sup>.

In der Tradition der deutschen Märchenoper der Jahrhundertwende verharrte noch Strauss' Erstlingsoper *Guntram* (1894); war schon die Musik durchzogen von Anklängen an Wagners *Tristan und Isolde* und *Parsifal*, so litt besonders das von Strauss selbst gedichtete Textbuch, eine Wagners *Parsifal* nachempfundene Handlung im Milieu mittelalterlicher Ritterepen, an der unverhohlenen Imitation Wagnerscher Sprachgestik<sup>9</sup>. Dem Dilemma einer nach Wagners Werk neu zu begründenden Tradition deutscher Librettistik entging Strauss in der parodistischen Oper *Feuersnot* (1901) durch den uneigentlichen Charakter von Ernst v. Wolzogens Textbuch, das von Strauss bewußt als Selbstparodie aufgefaßt und vertont wurde<sup>10</sup>. Die Wahl von Oscar Wildes Drama *Salomé* in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann zur Grundlage seiner nächsten Oper bedeutete dagegen eine bewußte Abkehr von den bisherigen dramaturgischen Modellen seines Musiktheaters; sie beruhte auf mannigfachen Einflüssen der Kultur des französischen Fin de siècle, die schon für Oscar Wildes Dichtung die maßgebliche Quelle der Inspiration gebildet hatten.

In den Evangelien von Markus (6, 21-28) und Matthäus (14, 6-11) wird eine namenlose Tochter der Herodias erwähnt, deren Tanz das auslösende Moment für die Tötung des Propheten Johannes (= Jochanaan) darstellte. Als Quelle für die biblische Erzählung wird eine von Livius mitgeteilte Greuelat des römischen Konsuls Flaminus angesehen, der im Jahre 192 v. Chr. beim Mahl einen Gefangenen erschlug, um seinem Lustknaben das Schauspiel einer Hinrichtung zu bieten. In der römischen Literatur, besonders aber von einigen Kirchenvätern wurde diese Episode ausführlich diskutiert und in variierender Überlieferung immer weiter ausgeschmückt. Der Name

<sup>8</sup> Daß dieses ästhetische Ideal unter dem Vorzeichen des Wagnerismus auch auf Italien übergriff, konnte an anderer Stelle gezeigt werden: Jürgen Maehder, *The Origins of Italian »Litteraturoper«*: »Guglielmo Ratcliff«, »La figlia di Iorio«, »Parisina« and »Francesca da Rimini«, in: Arthur Groos/Roger Parker (ed.), *Reading Opera*, Princeton (Princeton University Press) 1988, pp. 92-128.

<sup>9</sup> Es ist bekannt, daß Strauss in späteren Jahren ein »Marterl« im Garten seiner Villa in Garmisch-Partenkirchen aufstellen ließ, das die folgende Inschrift trägt:

Dem ehr- und tugend samen Jüngling GUNTRAM  
Minnesänger,  
der vom Symphonieorchester seines eigenen  
Vaters grausam erschlagen wurde.  
ER RUHE SANFT!

<sup>10</sup> Stephan Kohler, »Ein Operntext ist keine Kinderfibel«. Zur Geschichte des »Feuersnot«-Librettos, in: Klaus Schultz (ed.), *Feuersnot*, Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1980, pp. 28-36.

Salome begegnet innerhalb dieser Überlieferung zum ersten Mal im fünften nachchristlichen Jahrhundert bei Isidor v. Pelusium. Die Stoffgeschichte der Herodias-Herodes-Jochanaan-Handlung im Laufe des 19. Jahrhunderts erweist sich als außerordentlich komplex<sup>11</sup>. Von Heinrich Heines ironischer Gestaltung des Stoffes in *Atta Troll* (entstanden 1842) spannt sich ein Bogen über Mallarmés *Hérodiade* – einem zwischen Gedicht und Drama eigentümlich changierenden Fragment, für das der Literaturwissenschaftler Peter Szondi die Gattungsbezeichnung Lyrisches Drama fand<sup>12</sup> – bis zu Oscar Wilde und Richard Strauss. Obwohl die Anfänge von Mallarmés Arbeit an *Hérodiade* bis in die sechziger Jahre zurückreichen, erschien zu Lebzeiten des Dichters nur die bekannte Szene zwischen Herodias und ihrer Amme (*Parnasse contemporain*, 1869, doch erst 1871 ausgeliefert). Wenn die Verse Mallarmés trotzdem als Vorbild für Wildes Drama dienen konnten, so vor allem wegen ihrer eingehenden Beschreibung in Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* (1884), einem der Schlüsselwerke des französischen Fin de siècle – und gleichsam dessen Materialsammlung. Weitere Anregungen dürften von Gustave Flauberts Erzählung *Hérodiad*s (1877) ausgegangen sein, die wiederum Jules Massenets Oper *Hérodiade* (Bruxelles 1881) anregte<sup>13</sup>. Von besonderer Bedeutung für Wildes Drama waren die Gemälde Gustave Moreaus mit Salome-Thematik, das Ölgemälde *Salomé* und das Aquarell *L'Apparition*<sup>14</sup>. Beide Bilder errangen bei ihrer ersten öffentlichen Ausstellung im Salon von 1876 großen Erfolg; des Esseintes, der Held von Huysmans' Roman, erwirbt in der fiktiven Realität der Erzählung eben diese Bilder und gibt sich in ihrer Betrachtung seinen Träumen von der dekadenten Welt der heidnischen Spätantike hin:

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la

<sup>11</sup> Reimarus Secundus, *Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde, gemeinverständlich dargestellt*, 3 vol., Leipzig o.J. (1907); Hugo Daffner, *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – Bildende Kunst – Musik*, München 1912; Isolde Lülsdorf, *Salome. Die Wandlungen einer Schöpfung Heines in der französischen Literatur*, Diss. Hamburg 1953; Helen G. Zagona, *The Legend of Salomé and the Principle of Art for Art's Sake*, Genève/Paris 1960. Norbert Kohl, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg 1980.

<sup>12</sup> Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, ed. Henriette Beese, Frankfurt (Suhrkamp) 1975.

<sup>13</sup> Cf. Demar Irvine, *Massenet. A Chronicle of his Life and Times*, Portland/OR (Amadeus Press) 1994, pp. 109-127.

<sup>14</sup> Cf. Peter Conrad, *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley/Los Angeles/London (Univ. of Cal. Press) 1977, vor allem das Kapitel »Opera, Dance and Painting«, pp. 144-178.

chair mâte, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, pontués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'orange. Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes.<sup>15</sup>

Auf diese optisch wie sprachlich überladene Vision der Gestalt Salomes, bei deren Beschreibung schon die langen Aufzählungen kostbarer Edelsteine in Wildes Text und die gesuchten Klangfarben von Strauss' Partitur anklingen, folgte in Jules Laforgues' *Moralités légendaires* (1886/1887) eine Behandlung der Salome-Figur in ironischer Distanz; ein Einfluß von Laforgue auf Oscar Wilde erscheint zweifelhaft. Anlässlich einer Reise nach Frankreich verfaßte Wilde im Dezember 1891 auf Französisch sein »Drame en un acte« *Salomé* und gab es den Freunden Adolphe Retté, Stuart Merrill und Pierre Louys zur Durchsicht mit der Bitte um sprachliche Korrekturen<sup>16</sup>. Als Dichtung eines englischen Literaten in französischer Sprache stand Wildes *Salomé* immer abseits der Hauptströmungen des literaturwissenschaftlichen Interesses – darin etwa vergleichbar den Gedichten Rainer Maria Rilkes in französischer Sprache, deren Sprachkunst nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß die Konfrontation des Dichters mit dem Material der Sprache einer spezifisch deutschen Tradition entsprang.

Wildes Salome-Gestalt, Inkarnation der Kindfrauen und der »belles dames sans merci«, die die Literatur der französischen Décadence bevölkern<sup>17</sup>, wurde von Mario Praz in seinem grundlegenden Werk *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze 1948) unter dem Vorwurf mangelnder Originalität heftig attackiert<sup>18</sup>; freilich müßte sich ein großer Teil der Handlungselemente in den Romanen Gabriele d'Annunzios sich denselben Vorwurf gefallen lassen. Die Interpretation der Beziehung zwischen Salome und Jochanaan als erotische, die Hinrichtung des Propheten als perversierte Form von Liebestod gehören zwar zu dem von Mario Praz meisterhaft charakterisierten Repertoire von Stilelementen der Décadence; ihre Herkunft bleibt dennoch aus des Esseintes' Visionen in Huysmans' Roman rekonstruierbar. Auch Salomes Kindlichkeit, die in wohlherwogenem Kontrast zu der Tat des mittelbaren Lustmords steht, evokiert eine weitere Spielart typischer Erotik des Fin de siècle: In Wildes Dramentext finden sich die Anrufungen Jochanaans aus Salomes

<sup>15</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, ed. Pierre Waldner, Paris (Garnier-Flammarion) 1978, p. 105.

<sup>16</sup> Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, New York (Knopf) 1988, dt. München/Zürich (Piper) 1991, pp. 469-477.

<sup>17</sup> Cf. Ariane Thomalla, *Die »femme fragile«. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf 1972; Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York (de Gruyter) 1973.

<sup>18</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze (Sansoni) 1930, dt. München (dtv) 1970 (*Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*).

Schlußmonolog, die – durchaus in Analogie zu *À rebours* – enthüllen, daß der Prophet als erster in der jungfräulichen Prinzessin erotisches Verlangen zu wecken wußte; diese Passagen wurden aber von Strauss nicht vertont.

Die Artistik Wildes bei der Evozierung einer Salome »conçue en dehors de toutes les données du Testament« et »appartenante aux théogonies de l'extrême Orient« (Huysmans) liegt vielmehr in dem ironischen Kunstgriff, die Prinzessin als Produkt eines Sprachspiels mit biblischen Redeformen und biblischem Vokabular auferstehen zu lassen. Wildes *Salomé* wurde wiederholt wegen ihres Reichtums an Wiederholungen und wegen der schematischen Einfachheit des Satzbaues kritisiert; diese Züge finden jedoch eine Erklärung in der Anlage des Werkes, das als Pervertierung geistlicher Spiele anzusehen ist<sup>19</sup>. Von dieser Grundlage der Semantik und Syntax abgesehen enthält Wildes Text keine direkt parodistische Elemente. Es scheint daher abwegig, wenn Mario Praz Heines *Atta Troll* als Modell für die Erotisierung der Beziehung zwischen Salome und Jochanaan bei Wilde in Anspruch nimmt. Heines Erwähnung einer Liebesbeziehung zwischen Herodias und Johannes – die in *Atta Troll*, wie auch bei Mallarmé, an die Stelle Salomes tritt – besitzt rein hypothetischen Charakter und deutlich parodistische Züge:

In den Händen trägt sie immer  
Jene Schüssel mit dem Haupte  
Des Johannes und sie küßt es;  
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannes –  
In der Bibel steht es nicht,  
Doch im Volke lebt die Sage  
Von Herodias' blut'ger Liebe –

Anders wär ja unerklärlich  
Das Gelüste jener Dame –  
Wird ein Weib das Haupt begehren  
Eines Mannes, den sie nicht liebt?

War vielleicht ein bißchen böse  
Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen;  
Aber als sie auf der Schüssel  
Das geliebte Haupt erblickte,

Weinte sie und ward verrückt,  
und sie starb in Liebeswahnsinn.  
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!  
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Norbert Kohli, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg 1980, p. 288 sqq.

<sup>20</sup> Heinrich Heine, *Atta Troll*, in: Heinrich Heine, *Werke*, vol. 4, ed. Klaus Briegleb, München (Hanser) 1971, p. 491.

Die spielerische Ironie Heines ist weit entfernt von der Pose des Komödianten Wilde; die von Friedrich Nietzsche an Richard Wagner kritisierte tiefe Unwahrhaftigkeit der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trafe den englischen Décadent sicherlich weit mehr. Auch Mallarmé scheint den synthetischen Charakter des orientalischen Kolorits – das in Wildes Text vor allem durch die Aufzählungen kostbarer Gegenstände und entlegener Bilder zur Erscheinung kommt – empfunden zu haben; seine distanzierende Bemerkung – als Motto des vorliegenden Aufsatzes zitiert – entstammt einem späten Vorwort des Dichters zu einer geplanten Publikation der Fragmente seiner *Hérodiade*.

In den wenigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen, die sich mit der sprachlichen Technik Wildes in der *Salomé*-Dichtung beschäftigten, wurde immer wieder die Affinität seines Werkes zu der Sprache der Bibel, speziell zu Metaphernreichtum und reihender Aufzählung paralleler Satzglieder im *Hohen Lied* Salomos betont. Nicht nur Wildes Vokabular, sondern mehr noch die Technik reihender Aufzählung von Metaphern für denselben Gegenstand – man denke an Salomes Beschreibung von Jochanaans Leib, Haar und Mund – verleihen dem Text eine künstliche Patina biblischer und zugleich vorderorientalischer Dichtungstechnik<sup>21</sup>. Die Art der Konstruktion paralleler Satzglieder sollte sich für Strauss' Vorgehen bei der Vertonung des Textes in deutscher Übersetzung als wesentlich erweisen. In den großen Monologen führt die gehobene Sprechweise in Folgen regelmäßiger Bilder zu einem annähernd regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben, der den Prosatext der Sprache der Dichtung zumindest annähert. Die Anlehnung der deutschen Übersetzung Hedwig Lachmanns an die rhythmische Prosa der Bibel, durchaus im Geiste von Wildes Originaltext und dessen englischer Übersetzung durch Wildes Freund Alfred Lord Douglas, verstärkte noch die Tendenz der Sprache zu regelmäßigem Wechsel von betonten und unbetonten Silben, leistete also einer Komposition des Textes innerhalb eines metrisch relativ stabilen Taktgerüsts Vorschub.

Als Richard Strauss sich 1903 zur Komposition der Oper entschloß, die übrigens wohl nicht zufällig parallel zu der Neubearbeitung des *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843) von Hector Berlioz entstand, besaß Wildes *Salomé* in der literarischen Welt Europas bereits eine negative Berühmtheit, die sich vornehmlich auf Zensurskandale und Nicht-Aufführungen des Werkes gründete<sup>22</sup>. Die geplante Uraufführung 1892 in London durch Sarah Bernhardt wurde vom Theaterzensor verboten, obwohl die Proben bereits begonnen hatten; nach englischem Zensurbrauch war das Erscheinen biblischer Personen auf der Szene nicht gestattet.

<sup>21</sup> Helen G. Zagana, *The Legend of Salomé and the Principle of Art for Art's Sake*, Genève/Paris 1960. Norbert Kohl, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg 1980.

<sup>22</sup> Cf. Sander Gilman, *Strauss and the Pervert*, in: Arthur Groos/Roger Parker (edd.), *Reading Opera*, Princeton (PUP) 1988, pp. 306-327.

Im Jahre 1894, also noch vor der Uraufführung des Dramas auf dem Theater, schuf der gerade 22jährige Aubrey Beardsley seine berühmten Zeichnungen zu Wildes Drama, die mit dem Text – aus der Distanz der Nachgeborenen betrachtet – eine wundervolle Harmonie der künstlerischen Intention eingehen. Zu Lebzeiten der Künstler freilich wurde die Korrespondenz grundlegend anders beurteilt: Wilde mochte Beardsleys Zeichnungen zu *Salomé* nicht und äußerte, sie seien »japanisch und nicht byzantinisch«; und bei genauem Studium der Blätter kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß Beardsley mehrfach Oscar Wilde als Herodes abbildete, mit unverhohlenen karikierender Intention. Auch Beardsleys Zeichnungen hatten mit der Zensur zu kämpfen; nicht alle wurden in die gängigen Ausgaben des Dramas aufgenommen, und einige Personen mußten noch nachträglich aus Rücksicht auf die Zensur mit Feigenblättern versehen werden<sup>23</sup>.

Erst 1896 begann die Aufführungsgeschichte von *Salomé* als Theaterdichtung mit der denkwürdigen Uraufführung in Aurélien Lugné-Poës Théâtre de l'Œuvre, die das Werk für die symbolistische Theateravantgarde vereinnahmte<sup>24</sup>; zum Zeitpunkt der Uraufführung befand Oscar Wilde sich freilich im Zuchthaus zu Reading. Als Strauss – sogleich nach der Publikation der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann in einem 1903 erschienenen Bändchen des Insel-Verlags – sich zur Komposition entschloß, war diese Aufführung bereits in die Theatergeschichte einer vergangenen Epoche eingegangen. Lugné-Poë hatte sich von der Theaterästhetik des Symbolismus abgewandt, Oscar Wilde, gebrochen durch seinen Zuchthausaufenthalt, war 1900 verstorben und Aubrey Beardsley bereits 1898 im Alter von 26 Jahren der Tuberkulose erlegen. Seine Zeichnungen sollten sehr schnell als Schlüsselwerke des Jugendstils erkannt werden. Bald schon übertraf ihre Berühmtheit diejenige des Textes, den sie illustrieren – besonders seitdem Wildes Schauspiel unter der Konkurrenz von Strauss' Oper aus dem Repertoire der europäischen Bühnen beinahe vollständig verdrängt wurde.

Die Transformation eines gesprochenen Dramas in die Textgrundlage für eine Literaturoper ging nicht ab ohne Eingriffe des Komponisten in das Verzeichnis der handelnden Personen, auch wenn die Sprachstruktur des Dramas einer Vertonung prinzipiell bereits entgegenkam. Neben Eingriffen in die Personencharakteristik, die von den Rollen-Konventionen des Musiktheaters ausgelöst wurden<sup>25</sup>, bedingt jede Vertonung einen radikalen Eingriff in die schiere Quantität des zu vertonenden Textes. Ein Exemplar der Erstausgabe von Hedwig Lachmanns *Salomé*-Übersetzung aus dem Besitz von Richard Strauss, dessen für die Werkentstehung aufschlußreichsten Seiten im folgenden untersucht werden sollen, zeugt von dem Arbeitsgang, durch

<sup>23</sup> Marina Maymone Sinischalchi, *Aubrey Beardsley. Contributo ad uno studio della personalità e dell'opera attraverso l'epistolario*, Roma (Edizioni di Storia e Letteratura) 1977, pp. 60-64 und passim.

<sup>24</sup> Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs, 1895-1930*, München (Beck) 1982, pp. 30-39.

<sup>25</sup> Cf. Jürgen Maehder, *Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper*, in: Klaus Schultz (ed.), *Ari- bert Reimanns »Leare«. Weg einer neuen Oper*, München (dtv) 1984, pp. 79-89.

den Strauss Wildes Drama in das Textbuch seiner zukünftigen Oper verwandelte. Wie auch in den bekannteren Skizzenbüchern zu *Rosenkavalier* und in Hugo v. Hofmannsthals Manuskript des *Rosenkavalier*-Libretto pflegte Strauss bei der Lektüre seine persönlichen Tonartvorstellungen sowie kurze thematische und harmonische Keimzellen am Rande des Textes zu notieren<sup>26</sup>. Die abgebildeten Seiten repräsentieren also wohl das früheste Stadium der Erfindung, bevor Strauss zur fortlaufenden Skizzierung des musikalischen Ablaufs überging.

Auf der ersten, leeren Seite des Buches notierte Strauss das Personenverzeichnis seiner zukünftigen Oper mit den entsprechenden Stimmcharakteren (Abbildung 1); die interessanteste Kürzung in Wildes Personenverzeichnis betrifft Tigellinus, den römischen Gast des Herodes beim Bankett. Mit ihm wurden auch die meisten Verweise auf das cäsarische Rom und auf die politischen Verhältnisse Judäas als Vasallenmonarchie Roms getilgt. Es ist interessant, daß Strauss – im Gegensatz zu Wilde – die Namensgebung entsprechend der dramaturgischen Präsenz der Gestalten disponierte. Dementsprechend wurde aus dem »jungen Syrier«, dessen Namen Salome im Dialog nennt, »le capitaine de la garde Narraboth«, während Strauss' Partitur den Namen des Henkers – Namaan – verschweigt, obwohl auch er von Salome kurz vor ihrem Schlußmonolog beim Namen genannt wird. Für die Verteilung der Stimmcharaktere gemäß der Tradition des musikalischen Theaters bot Wildes Schauspiel überraschend viele Anknüpfungspunkte. Aus der Regel der Opernkonvention des 19. Jahrhunderts, daß Personen mit steigendem Alter und zunehmender Autorität immer tiefere Stimmlagen zugeteilt erhalten, fällt nur Herodes heraus, dessen Tenor einen neuen Typus von Rollenvorstellung kreieren sollte. Senile und dekadente Gestalten in der Oper des 20. Jahrhunderts erscheinen in ihm präfiguriert: Aegisth in Strauss' *Elektra*, der Patriarch Abdisu in Pfitzners *Palestrina*, die Gestalt des Narren in Bergs *Wozzeck*, der Bote in Carl Orffs *Antigonae* – und last not least die mitleiderregende Gestalt Edgars in der Maske des wahnsinnigen Tom in Aribert Reimanns *Lear*<sup>27</sup>.

Textkürzungen – die übrigens in den Aufzählungen der Reichtümer des Herodes bereits von Wildes Ratgebern bei der Durchsicht des französischen Textes vorgenommen worden waren – erwiesen sich als notwendig, nicht nur, um die häufigen Wiederholungen ganzer Textabschnitte zu eliminieren, sondern mehr noch, um das psychologische Interesse auf die Hauptpersonen zu konzentrieren. Strauss' Partitur zu *Salome* wurde häufig als »Psychogramm« bezeichnet, d.h. als die intensivste Realisierung der eigentlich wagnerischen Kommentarfunktion des Orchestersatzes zum

<sup>26</sup> Bernd Edelmann, *Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren*, in: Reinhold Schlötterer (ed.), *Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss*. Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften) 1985, pp. 61-97; Bryan Gilliam, *Strauss's Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity*, in: *19th-Century Music* 1X/1986, pp. 176-188; Bryan Gilliam, *Richard Strauss's »Elektra«*, Oxford (Clarendon) 1991.

<sup>27</sup> Jürgen Maehder, *Il tenore alienato – La voce del tenore acuto nel melodramma del Novecento*, in: Giovanni Morelli (ed.), *Opera & Libretto*, Firenze (Olschki), in Vorbereitung.

gesungenen Text und zur Bühnenhandlung, die die Musikgeschichte des Fin de siècle zu realisieren vermochte. Da gesungene Worte a priori mehr Zeit benötigen als gesprochene, mußte Strauss den zu vertonenden Text verknappen, um jede Weitschweifigkeit in der Gefühlsäußerung der Personen vermeiden zu können. Grammatische Eingriffe in den deutschen Text zielten häufig darauf ab, starke Verbformen an die Stelle von schwachen zu setzen; Strauss befolgte damit eine Maxime der Dichtungen Wagners, eine Maximierung des Sprachsinnes relativ zur Silbenzahl anzustreben<sup>28</sup>.

In allen Skizzen von Richard Strauss frappiert besonders die außerordentliche Gabe des Komponisten, in direktem Zugriff ganze szenisch-musikalische Zusammenhänge bei der Lektüre des Textes zu erschauen. Abbildung 2, die erste Textseite aus Strauss' Handexemplar des *Salome*-Bändchens, überrascht nicht nur durch die Gegenwart der Zeichnungen Marcus Behmers, die in den ersten Auflagen des deutschen Textes noch die Originalzeichnungen Beardsleys ersetzen mußten, sondern mehr noch durch die Unmittelbarkeit der Tonartvorstellungen, mit denen Strauss auf die Suggestion des Textes reagierte. Die Skizze der ersten Taktgrenzen durch Ziffern belegt, daß Strauss *Salome* direkt als Oper ohne Ouvertüre konzipiert hatte; in den ersten Zeilen des Textes erscheinen die Worte bestimmten Takten eindeutig zugeordnet. Der Beginn – »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« – evozierte im Komponisten die Tonartvorstellung des Beginns in Cis-Dur. Weitere Angaben von Tonarten folgen, im Falle komplexer Akkorde unter Nennung aller Akkordtöne; häufig korrelieren diese Klänge mit einem Schlüsselwort des Textes, wie auf der abgebildeten Seite bei den Wörtern »Mondscheibe«, »seitsam«, »Prinzessin«, »tanzt«, »tot«. Daß diese Assoziationsmechanismen im Laufe des ganzen Werkes stabil blieben – und auch über die Einheit der *Salome*-Partitur hinaus ein Beziehungsnetz darstellten, durch das eine innere Einheit von Strauss' Œuvre garantiert wurde<sup>29</sup> –, wäre etwa an der Gegenüberstellung von Liebe (»du hättest mich geliebt«) und Tod (»das Geheimnis des Todes«) im Tonartenkontrast Cis-Dur/es-moll abzulesen, der sich auf engem Raum in Salomes Schlußmonolog findet (cf. Abbildung 3, obere Zeilen).

Wenige Seiten in Strauss' Handexemplar des *Salome*-Textes sind derart mit Anmerkungen und musikalischen Eintragungen bedeckt wie die abgebildeten Seiten; in der Mitte des Textes enthalten zahlreiche Seiten nur umfangreiche Textkürzungen. Die Seiten in Abbildung 3 bis 5 dagegen gehören zu den ergiebigsten Skizzen des Büchleins. Überdies bilden sie einen kontinuierlichen dramaturgisch-musikalischen Zusammenhang, die zweite Hälfte von Salomes Schlußmonolog, beginnend mit den Worten »Er war ein Garten voller Tauben, in der Silberlilien Glanz.« (Abbildung 4,

<sup>28</sup> Cf. Jürgen Maehder, *Studien zur Sprachvertonung in Richard Wagners »Ring des Nibelungen«*, Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1983

<sup>29</sup> Bernd Edelmann, *Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren*, in: Reinhold Schlötterer (ed.), *Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss*, Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften) 1985, pp. 61-97.

oben). Da dreimal im Laufe des Schlußmonologs der Satz »Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan?« in leicht abgewandelter Form wiederkehrt, erwog Strauss die Umstellung der Passage »Ich dürste nach deiner Schönheit; ich hungre nach deinem Leib...«; die eingekreiste Umstellung wurde später durch die Anmerkung »bleibt« (Abbildung 4, Mitte) rückgängig gemacht. Am linken Rand notierte Strauss neben dem Text drei thematische Elemente, die in der ausgeführten Partitur tatsächlich mit den jeweiligen Textabschnitten korreliert erscheinen. Am unteren Rand der linken Seite steht die Vertonung der Worte »Ah! Warum sahst du mich nicht an?«, die bereits die endgültige Gestalt dieses Textes in der Partitur vorwegnimmt. Rechts oben dagegen entwarf Strauss eine andere, abwärts führende Deklamation desselben Textes, die für das erste Auftreten der Textworte – wie eingezeichnet – Verwendung fand. Nur die Skizze auf der unteren Hälfte der rechten Seite erfuhr noch eine wesentliche Umgestaltung; da ihr Text (»Mich hast du nie geliebt. Ich dürste nach deiner Schönheit; ich hungre nach deinem Leib«) in der endgültigen Textfassung in dieser Konstellation nicht erscheint, war Strauss eo ipso gezwungen, eine Übergangspassage einzuschieben. Es ist aber bemerkenswert, daß die Korrelation von Textworten und auftaktiger Violinmelodie in der endgültigen Partitur mit der vorliegenden Skizze identisch ist.

Abbildung 3 veranschaulicht – neben den schon erwähnten Akkordvorstellungen zu den Wortfeldern »Liebe« und »Tod« – die erste Skizzierung des triumphalen Schlußthemas, mit dem Salome ihr letztes »Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan« vorträgt; von dieser Stelle ausgehend dürfte Strauss den thematischen Einfall dann über seine Partitur ausgebreitet haben. Obwohl die Skizze für die letzten Minuten von Salomes Monolog keine weiteren Hinweise enthält, kann doch angenommen werden, daß sich für Strauss selbst – und nur für ihn waren diese Skizzen ja bestimmt – das Folgende bis zu einem gewissen Grad aus der Erinnerung ergab<sup>30</sup>. Für die Phantasie des Komponisten dürfte es ausreichend gewesen sein, sich als Gedächtnisstütze diejenigen Passagen zu notieren, an denen die Satzstruktur radikal umschlug. Einen solchen Moment zeigt die Skizze von Abbildung 5; der crescendoierende Akkord mündet in einen Fortissimo-Schlag der Blechbläser und leitet Herodes' Aufforderung »Man töte dieses Weib!« ein; auch wenn die notierten Tonhöhen später umtransponiert wurden, konservierte Strauss auch in der Neubearbeitung den Gestus der Musik und die Intervallrelationen. Die unter dem Text notierte Schlußsteigerung, wahrscheinlich der erste Einfall für die brutalen Takte, die Salomes Tötung begleiten, fand in der vorliegenden Form keinen Eingang in die Partitur; der endgültige Orchestersatz ist ungleich geräuschhafter und harmonisch unkonventioneller.

<sup>30</sup> Grundsätzliche Überlegungen zur Informationsstruktur einer Kompositionsskizze wurden ausgeführt in: Jürgen Maehder, *Giuseppe Puccinis Schaffensprozeß im Spiegel seiner Skizzen für Libretto und Komposition*, in: Hermann Danuser/Günter Katzenberger (edd.), *Vom Einfall zum Kunstwerk – Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, »Schriften der Musikhochschule Hannover«, Laaber (Laaber) 1993, pp. 35-64.

Die Tatsache, daß Strauss den letzten Sekunden des Werkes eine solche Aufmerksamkeit widmete, kann durchaus als kongruent zu Wildes Intentionen gewertet werden; nicht zuletzt dessen Gesellschaftskomödien bildeten Modelle für äußerst effektvolle Werkschlüsse. Der Satz »I am Earnest.« am Ende von Wildes Komödie *The Importance of Being Earnest* (1895) etwa ist als Schlußpointe unübertroffen. Noch 1917 sollte Alexander v. Zemlinsky in seiner Wilde-Oper *Eine florentinische Tragödie* einen ähnlichen Effekt-Schluß anstreben, geschwächt freilich durch eine Musik, die das Geschehen nicht mit der Intensität der *Salome*-Partitur verklärt, um den Zuschauer dann in den letzten Sekunden des Werkes mit der ganzen Grausamkeit des Vorwurfs zu konfrontieren. Über der Leiche des erwürgten Liebhabers Guido Bardi sehen Bianca und Simone einander an:

BIANCA »Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so stark bist?«

SIMONE »Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so schön bist?«

*Salome*. Tragödie in einem Akt von Oscar Wilde, Übertragung von Hedwig Lachmann, Zeichnungen von Marcus Behmer, Leipzig 1903, Handexemplar von Richard Strauss ▷

# Personen:

Herodes  
Herodias  
Salome  
Johanaan  
Ein junger Syrier  
Ein Page der Herodias  
5 Juden  
2 Nazarener  
2 Soldaten  
Ein Cappadocier

Tenor  
Mezzosopran  
Sopran  
Bariton  
Tenor  
Alt  
} 4 Tenöre  
  ein Bass  
} Tenor  
  Bass  
} Fräße

Abbildung 1

Eine grosse Terrasse im Palast des Herodes, die an den Bankettsaal stösst. Einige Soldaten lehnen sich über die Brüstung. Rechts eine mächtige Treppe, links im Hintergrund eine alte Cisterne mit einer Einfassung aus grüner Bronze. Der Mond scheint sehr hell.

*G. Zickel 1. Zickel*  
DER JUNGE SYRIER: Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!

DER PAGE DER HERODIAS: Sieh die Mondscheibe! Wie seltsam sie aussieht! Wie eine Frau, die aus dem Grab ~~aussteigt~~. Wie eine tote Frau. ~~Man könnte meinen, sie blickt nach toten Dingen aus.~~

DER JUNGE SYRIER: Sie ist sehr seltsam. ~~Wie eine kleine Prinzessin, die einen goldenen Schleier trägt und deren Füsse von Silber sind.~~ Wie eine kleine Prinzessin, deren Füsse weisse Tauben sind. Man könnte meinen, sie tanzt.

DER PAGE DER HERODIAS: Wie eine Frau, die tot ist. Sie gleitet langsam dahin.

*F. Zickel*  
Lärm im Bankettsaal.

ERSTER SOLDAT: Was für ein Aufruhr! Was sind das für wilde Thiere, die da heulen?

ZWEITER SOLDAT: Die Juden. Sie sind immer so. Sie streiten über ihre Religion.

ERSTER SOLDAT: ~~Warum streiten sie über ihre Religion?~~

gesehen, du hättest mich geliebt. Ich weiss es wohl,  
du hättest mich geliebt, und das Geheimniss der  
Liebe ist grösser als das Geheimniss des Todes. . . .

HERODES: Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter;  
ich sage dir, sie ist ein Ungeheuer. ~~In Wahrheit,  
was sie gethan hat, ist ein grosses Verbrechen. Mir  
ist gewiss, es ist ein Verbrechen gegen einen un-  
bekannten Gott.~~

HERODIAS: ~~Ich bin ganz zufrieden mit einer  
Tochter. Sie hat recht gethan. Und ich möchte  
jetzt hier bleiben.~~

HERODES (steht auf): Ah! da spricht meines Bruders  
Weib! Komm! Ich will nicht an diesem Orte  
bleiben. Komm, sag' ich dir! Sicher, es wird  
Schreckliches geschehen. Mannaseh, Issachar, Ozias,  
lösch die Fackeln aus. ~~Ich will all die Dinge  
nicht sehen, ich will nicht leiden, dass all die Dinge  
nicht sehen. Löscht die Fackeln aus! Verbergt den  
Mond! Verbergt die Sterne! Wir wollen uns selber im  
Palast verbergen, Herodias. Ich fange an zu erzittern.~~

Die Sklaven löschen die Fackeln aus. Die Sterne ver-  
schwinden. Eine grosse Wolke zieht über den Mond und  
verhüllt ihn völlig. Die Bühne wird ganz dunkel. Der  
Tetrarch beginnt die Treppe hinaufzusteigen.

DIE STIMME DER SALOME: Ah, ich habe deinen  
Mund geküsst, Jochanaan; ich hab' ihn geküsst,

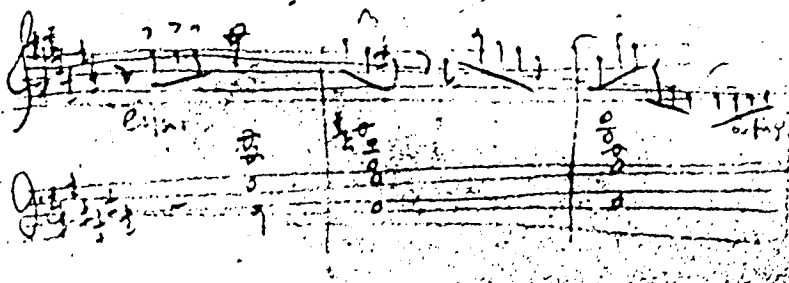


Abbildung 3

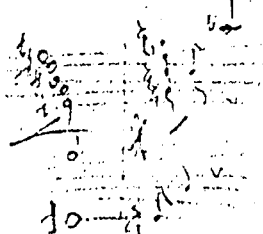
<sup>in der</sup>  
Er war ein Garten voller Tauben, ~~und Silberhörnchen~~  
~~Er war ein silberner Thurm, mit Elfenbeinwänden~~  
gedeckt. Nichts in der Welt war so weiss wie dein  
Leib. Nichts in der Welt war so schwarz wie dein  
Haar. In der ganzen Welt war nichts so roth wie  
dein Mund. Deine Stimme war ein Weihrauchgefäss,  
~~das seltsame 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 Mantel deiner~~  
~~Lebenswärme verhülltest du dein Gesicht.~~ Du 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 ge-  
sehen! 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 Schön-  
heit; ich hungrig nach deinem Leib; nicht Wein noch  
Äpfel können mein Verlangen stillen. Was soll ich  
jetzt thun, Jochanaan? Nicht die Fluten noch die  
grossen Wasser können dies brünstige Begehren löschen.  
Ich war eine Fürstin, und du verachtetest mich! Ich  
war eine Jungfrau, und du nimmst mir meine  
Keuschheit. Ich war rein und würdig, und du hast  
Feuer in meine Adern gegossen. . . Ah! Ah! wa-  
rum sahst du mich nicht an? Hättest du mich an-

Abbildung 4

Handwritten musical score on three systems of staves. The notation includes notes, rests, and chord symbols. The first system features a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a bass clef and a key signature of one flat. The third system also features a treble clef and a key signature of one flat. The score is heavily obscured by noise and artifacts, particularly in the lower half.

*Handwritten notes:*

- Top system: *Luft*
- Second system: *Handwritten notes*
- Third system: *Handwritten notes*



deinen Mund. Es war ein bitterer Geschmack auf  
deinen Lippen. Hat es nach Blut geschmeckt? ...  
Nein; doch schmeckte es vielleicht nach Liebe ...  
Sie sagen, dass die Liebe bitter schmecke ... Doch  
was thut's, was thut's? Ich habe deinen Mund ge-  
küst, Jochanaan, ich hab' ihn geküst, deinen Mund!  
Ein Strahl des Mondlichts fällt auf Salome und beleuchtet sie.  
HERODES (wendet sich um und erblickt Salome): Man  
töte dieses Weib!

(Die SOLDATEN stürzen vor und zermalmen SALOME, die  
Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa, unter ihren  
Schildern).

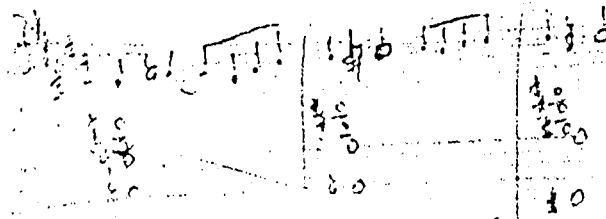


Abbildung 5

## »Die unerhörte Schwierigkeit des Werkes«

Aus Briefen von Richard Strauss an Ernst von Schuch\*

Berlin, 16. Mai 1905

Ich kann Ihnen schon heute mitteilen, daß die Partitur der *Salome* bis Mitte Juni vollendet sein wird.<sup>1</sup> Der Klavierauszug ist ebenfalls bereits in Angriff genommen u. wird bis Anfang September im Druck fertig oder wenigstens in Correcturbogen so weit vollendet sein, daß die Hauptsänger mit dem Rollenstudium beginnen können.

Partitur und Stimmen werde ich trachten, bis Anfang Oktober fertigzustellen (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 ist 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 Styles, die an Isolden u. derartiges gewöhnt ist. Da Frau Wittich etwas schwer lernen soll, ist es nötig, daß sie wenigstens ihre Partie mindestens 3 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?

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

Ein Page – Altistin?

4 sehr gute Solobässe: 2 Soldaten, ein Nazarener?<sup>2</sup>

\* Der Dirigent Ernst von Schuch leitete die Uraufführung von *Salome* an der Hofoper Dresden. – Eine Publikation des Briefwechsels Strauss/von Schuch bereitet Dr. Gabriella Hanke (Bern) vor. Sie stellte freundlicherweise ihr Material einschließlich des Anmerkungsapparats für den hier erfolgten auszugsweisen Vorabdruck zur Verfügung. – Die beiden Briefe von Strauss an Schuch vom 5. Oktober 1905 und vom 24. Oktober 1905 (Nummer 2) befinden sich im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: Ana 330, I, Schuch, Ernst von), die freundlicherweise die Genehmigung zum Abdruck erteilte.

<sup>1</sup> Strauss beendete die *Salome*-Partitur am 20. Juni 1905. Der Tanz der Salome war zu diesem Zeitpunkt noch nicht Teil der Partitur.

<sup>2</sup> Die Uraufführungsbesetzung der *Salome* vom 9. Dezember 1905 lautete wie folgt:

Herodes – Karl Burrian; Herodias – Irene von Chavanne; Salome – Marie Wittich; Jochanaan – Carl Perron; Narraboth – Rudolf Jäger; Ein Page der Herodias – Riza Eibenschütz; Fünf Juden – Hans Rüdiger, Hans Saville, Georg Grosch, Anton Erl, Léon Rains; Zwei Nazarener – Friedrich Plaschke, Theodor Kruis; Zwei Soldaten – Franz Nebuschka, Hans Erwin; Ein Kappadozier – Ernst Wachter; Ein Page des Herodes – Marie Keldorfer.

Was die Dekoration betrifft, so wäre es gut, wenn Ihr Maler<sup>3</sup> sich einmal die Ausführung im hiesigen neuen Theater<sup>4</sup> (mit der prachtvollen Dekoration von Lovis Corinth u. eben dessen Kostüme) ansehen wollte. Wichtig ist für die Akustik, daß die Dekoration so kurz und so geschlossen als möglich ist: Das Problem [ist], daß der in der Cisterne singende Jochanaan ohne Sprachrohr möglichst verständlich [ist], vielleicht kann er mit dem Kopf 2 Fuß über der Erde durch einen schwarzen Gaze-schleier (ein Loch in der Mauer fürs Publikum unsichtbar) singen, sodaß er selbst den Dirigenten sieht und direkt ins Publikum singt. Dies ist äußerst wichtig! [...]

Marquartstein, Oberbayern, 15. Juli 1905

[...] Mit Ausnahme des Tanzes ist *Salome* in Partitur u. Klavierauszug im Stich; ich rechne bestimmt darauf, Ihnen bis 1. September einige Notklavierauszüge aus Correcturbogen herstellen lassen zu können, damit sofort mit dem Studium der wichtigsten Partien: Salome (Wittich), Herodes (Burrian), Jochanaan (Perron) begonnen werden kann. Die kleineren Partien sind leicht in 3 Wochen zu bewältigen, Chor ist keiner drin. Das Orchestermaterial dürfte bis 1. November spätestens fertig sein, so daß die Oper so circa 20. November herauskommen könnte.

*Salome* ist mit großem Orchesterapparat so anspruchsvoll geworden, daß sie nur von einer hochdramatischen Sängerin erster Klasse zu bewältigen sein wird, Experimente mit kleinen Würmchen sind absolut ausgeschlossen: bleibt also nur Frau Wittich, wenn Sie nicht über ein anderes Stimmphänomen von reichster Darstellungskraft, fertigem Stylgefühl und ausgereifter Routine inzwischen verfügen. [...]

Berlin, 5. Oktober 1905

Soeben Ihren lieben Brief! Sie jagen mir da einen schönen Schrecken ein: ich kombiniere, daß Frau Wittich<sup>5</sup> überhaupt mit dem Studium der *Salome* noch nicht begonnen hat. Ja, wie soll sie, von der man mir sagt, daß sie schwer lernt und langsam

<sup>3</sup> Der Bühnenbildner der Uraufführung der *Salome* vom 9. Dezember 1905 war Emil Rieck.

<sup>4</sup> Oscar Wilde, *Salome* in der Regie von Max Reinhardt und dem Bühnenbild von Max Kruse und Lovis Corinth im Neuen Theater in Berlin.

<sup>5</sup> Die Sopranistin Marie Wittich (1868-1931) kam 1889 an die Hofoper nach Dresden. Während eines Vierteljahrhunderts wirkte sie als Primadonna an diesem Haus. Dieser Stellung hatte sie es zu verdanken, daß sie die Titelrolle in Richard Strauss' *Salome* verkörpern konnte. Obwohl sie von ihrer äußeren Erscheinung her keineswegs der jungen Prinzessin entsprach und im Tanz der sieben Schleier durch die Tänzerin Sidonie Korb ersetzt wurde, erzielte sie aufgrund ihrer großen dramatischen Stimme einen glänzenden Erfolg, den schließlich auch Strauss – er hätte die Partie der Salome lieber mit Annie Krull besetzt – anerkannte. Ebenso wie in Dresden, so hatte Marie Wittich auch bei den Bayreuther Festspielen großen Erfolg, wo sie in den Jahren 1901 bis 1910 Sieglinde in der *Walküre*, Kundry in *Parsifal* und Isolde in *Tristan und Isolde* sang.

begreift, bis Ende November diese neue und schwerste Rolle lernen und so frei und vom Kapellmeister unabhängig schaffen wie es nötig wäre. Oh, Oh, Oh, sagen die Juden auf Seite so und so viel des Klavierauszuges. Ich will mir gerne so bald als möglich Frl. von Osten als Brünnhilde, Isolde, Evchen oder Euryanthe anhören: andere Rollen dürften mir für die Beurteilung der Salome nicht in Betracht kommen. Sie erhalten, lieber Freund, nächste Woche die Partitur und werden sich selbst überzeugen, daß nur eine Stimme von kräftigstem Metall und allererster Durchschlagskraft die Salome bewältigen kann. Was nützt mir Darstellung, schönes Aussehen, wenn man sie einfach nicht hört? Aber studieren Sie doch meinetwegen Salome mit ihr, lassen Sie sie alternieren, sollte sie wirklich besser werden als Wittich, dann können wir uns in letzter Stunde immer noch entscheiden. »Lies sie Bärchen vor, lies sie Marzelline vor«<sup>6</sup>, lassen Sie die Rolle doch von beiden studieren und setzen Sie mir sobald als möglich V. Osten in einer großen Rolle an: ich komme hinüber, aber telegrafieren Sie mir morgen, was los ist, damit ich mir meinen Dienst von nächster Woche danach einrichten kann. [...]

Berlin, 23. Oktober 1905

Sie erhalten Ende dieser Woche die gedruckte Salomepartitur. Damit Sie sich nach Ihrem Wunsch schon vorher etwas orientieren können, lasse ich Ihnen heute durch Fürstner<sup>7</sup> eine Partiturabschrift schicken, die ich Sie ersuche, nach Empfang der gedruckten Partitur sofort an Fürstner zurückzuschicken.

Streicherbesetzung 16 erste, 16 zweite Viol., 10 Bratschen, 10 Celli, 8 Bässe unerlässlich u. wenn Sie 2 Parkettreihen herausnehmen lassen müßten. Heckelphon und Celesta haben Sie wohl schon angeschafft? 6 Klarinetten, 10 Mann Schlagzeug!! Armer Freund! Könnten Sie nicht Ihren Sängern etwas die Leviten lesen, daß sie die bei jeder neuen Oper altgewohnten Lamentationen über die unerhörte Schwierigkeit des Werkes etwas für sich behielten u. die auf Kritikerinterviews verwendete Zeit lieber auf das Studium ihrer Partitur verwenden möchten. Dieses Geschreibe vor der Aufführung ist mir so zuwider u. ich mag diese dummen Notizen nicht immer de mentieren. Nach der Aufführung kann jeder sagen, ob ihm das Werk gefällt oder nicht, schimpfen, so viel er Lust hat. Aber bis dahin Maul halten!

Nehmen Sie mal in diesem Punkte Frau Wittich aufs Korn: dieselbe hat sich bei Frau Wagner schon beklagt, daß sie solches Zeug lernen muß. Wenn sie keine Lust hat, soll sie's eben bleiben lassen; es muß ja nicht sein!

<sup>6</sup> Nicht wortgetreues Textzitat aus *Le nozze di Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart: In der 3. Szene des 1. Aktes bittet der verliebte Page Cherubino Susanna, seine neugedichtete Canzonetta der Gräfin, sich selber, Barbarina (Bärchen) und Marcellina sowie allen Mädchen des Schlosses vorzulesen.

<sup>7</sup> Der 1868 von Adolph Fürstner (1833-1908) in Berlin gegründete Musikverlag veröffentlichte mit dem Beginn der Tätigkeit von Strauss in Berlin (1898) die meisten seiner Werke.

# Königliches Opernhaus.

274. Vorstellung.

Sonnabend, den 9. Dezember 1905.

Zum ersten Male:

## Salome.

Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung  
in deutscher Uebersetzung von Hedwig Kadmann.

Musik von Richard Strauß.

Regie: Herr Wirk.

### Personen:

Herodes	—	—	—	—	Herr Durian.
Herodias	—	—	—	—	Herr v. Chovanne.
Salome	—	—	—	—	Frau Wittich.
Jochanaan	—	—	—	—	Herr Verron.
Herodas	—	—	—	—	Herr Säger.
Ein Page der Herodias	—	—	—	—	Herr Gibenschnig.
					Herr Rübiger.
					Herr Caville.
					Herr Grosh.
					Herr Erl.
					Herr Hains.
					Herr Blasche.
					Herr Kreis.
					Herr Reubaldt.
					Herr Erwin.
					Herr Wachter.
					Frau v. Reiborfer.

Schauspiel: Eine große Terrasse im Palast des Herodes

Die neuen Dekorationen sind von Herrn Hoftheatermaler Nied. gemalt, die Kostüme nach Entwürfen  
des Herrn Kostümmalers Fanto vom Garderobenspektor Herrn Meinger angefertigt

Technische Einrichtung: Herr Hofass.

Textbücher sind an der Kasse das Exemplar für 60 Pfennige zu haben.

Der freie Eintritt ist ohne jede Ausnahme aufgehoben.

### Eintritts-Preise.

Kasse	in die Logen des I. Rang	15 Mark —	in die	in die Estraden, Seitenlogen und	
	• Arcadenlogen des II. Rang	10		• Eischläge des IV. Rang	2 Mark 50 Pf.
	• Mittellogen des II. Rang	10		• Mittelgalerie des V. Rang	2
	• Seitenlogen des II. Rang	7 — 50		• Eig. und Estraden, Orchesterum-	1 — 50
	• Hofgalerien des III. Rang	6		logen des V. Rang	
	• Mittellogen des III. Rang	6		• Parterrelogen	10
	• Seitenlogen des III. Rang	5		• das Parterre I. bis 14 Reihe	10
	• den Balken des IV. Rang	5		• Parterre 15. bis 19. Reihe	8
	• die Mittelgalerie und Logenlogen	4		• Erbauert	3
	des IV. Rang	4			

Verkaufte Plätze werden nur bei Wiederholung der Vorstellung zurückgenommen.

Die Tageskasse ist geöffnet:

an Wochentagen vormittags von 10—12 Uhr für den Vorverkauf, von 12 bis nachm. 2 Uhr für den Verkauf,  
Sonn- und Festtagen 11—12

Freier von 10 bis nachm. 1 Uhr für den Vorverkauf zu der nächsten Vorstellung.

Schlichte und telefonische Anmeldungen führen an der Tageskasse keine feine Berücksichtigung.

Versteigerte Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden.

Schriftliche und telephonische Bestellungen auf Billets werden im Invalidendank, Seite 5, 1 (Fernsprecher 117), angenommen.

»Salome«, Theaterzettel der Uraufführung, Dresden 1905

Berlin, 24. Oktober 1905

So ist es also nun glücklich gekommen, wie ich befürchtete. Verleger, Stecher u. ich haben uns den ganzen Sommer abgezappelt, um Ihnen bis 1. September die Klavierauszüge zu liefern. Die »große« Frau Wittich läßt das Schundzeug 5 Wochen liegen u. kanns eben schließlich nicht schaffen. Ich habe also das Meinige getan: Sie dürfen mir also nicht böse sein, wenn ich Ihnen unter diesen Umständen die Uraufführung nicht mehr garantieren kann. In Leipzig studiert Nikisch bereits feste dran, Mahler teilt mir heute mit, daß er das Werk endlich bei der Censur durchgedrückt habe u. geht nun sofort mit Feuereifer an die Arbeit, läßt die *Salome* in 4facher Besetzung studieren; wenn er Ihnen nunmehr zuvorkommt, kann ich nichts dafür. Wie ich Ihnen schon depeescherte, will ich Ihnen bis spätestens 9. Dezember die Uraufführung reservieren, können Sies dann nicht herausbringen, dann mag es bringen, wer zuerst fertig wird. [...]

Frau Wittich scheint die Sache überhaupt keinen Spaß zu machen. Wenn sie dazwischen noch große Gastspiele absolviert und sich nicht vollständig auf *Salome* konzentriert, kann nichts gescheit herauskommen. Ich bitte um umgehende Drahtantwort über das endgültige Datum der Premiere. Hoffentlich sind Sie mir nicht böse; aber wenn Sie Ihre verfluchten Primadonnen nicht besser im Zaum haben, dürften Sies mir nicht entgelten lassen.

Berlin, 24. Oktober 1905

Nun haben wir des Rätsels Lösung: Frau Wagner<sup>8</sup> schreibt mir heute wörtlich: Ich hatte Frau Wittich gebeten, den Monat November, welchen sie frei hatte, hierher (nach Bayreuth) zu kommen, um mit ihr die *Isolde* auszuarbeiten; denn es liegt mir daran, diese ungeheure Aufgabe möglichst lange im Voraus mit unseren Künstlern durchzunehmen, damit sie im Verlaufe der Zeit sich dessen bewußt werden, was sie hier erfahren u. um dann auf unserer Bühne mit Freiheit unangestrengt darin aufzutreten, nachdem die Probezeit bloß für die Einzelheit u. Verfeinerung gebraucht worden war. Sie hatte zugesagt, nun muß sie mir absagen wegen des Studiums der *Salome* etc. Also, Frau Wagner will die *Isolde*, die Frau Wittich im August singen soll, schon im November mit ihr studieren: meine *Salome*, die wirklich noch schwerer ist, soll Frau Wittich in einem Monat lernen u. creieren. O, warum haben Sie, lieber Freund, mir nicht gefolgt, als ich Sie bat, Anfang September mit Frau Wittich das

<sup>8</sup> Die Reaktion Bayreuths nach der Uraufführung der *Salome* führt zur Distanzierung zwischen Cosima Wagner und Richard Strauss, die sich über mehr als zehn Jahre freundschaftlich verbunden waren. Nach der ersten Begegnung von Cosima Wagner und Richard Strauss 1888 zeigt sich sehr bald, daß Cosima nicht an den Werken des jungen Komponisten interessiert ist, sondern am Mitarbeiter bei den Festspielen. 1894 dirigiert Strauss *Tannhäuser* bei den Bayreuther Festspielen (mit seiner Frau Pauline de Ahna als Elisabeth). Bis 1933 ist dies das letzte Engagement.

Salomestudium zu beginnen. Bedenken Sie doch, was für mich bei einer solchen Uraufführung auf dem Spiele steht!

Nach allem, was ich nun so ersehe, scheint mir Frau Wittich ein sehr unsicherer Cantonist zu sein; die sich wohl der Verantwortung, die sie hier mit Salome auf sich hat, nicht bewußt ist. 20. Nov. will sie in Stuttgart *Fidelio* singen. Herr Perron<sup>9</sup> hat sich seine Rolle überhaupt noch nicht angesehen u. will auch in Urlaub gehen. Ja, lieber Freund, wie soll denn das werden? Hier heißt's doch: Alle Mann an Bord. Bitte geben Sie keinen Urlaub mehr und konzentrieren Sie alle Kräfte der Bühne auf *Salome*. Sie haben ja die Partitur noch nicht gesehen u. ahnen noch gar nicht, was Ihnen da noch Alles bevorsteht. [...]

Berlin, 11. Dezember 1905

Ich überlege mir immer, wie ich Ihnen für letzten Sonnabend<sup>10</sup> noch besonders danken soll. Da aber ein Briefbogen keine Orchesterpartiturseite ist, versagt meine Instrumentationskunst, und ich weiß mir nicht anders zu helfen, als einer solchen Vollendung gegenüber, wie sie Sonnabend von Ihrer Instrumentationskunst geboten wurde in der Wiedergabe meiner *Salome*-Partitur, jedes Lob verstummen zu lassen und einfach zu sagen: Tausend, tausend Dank Ihnen und Ihrer herrlichen Künstlerschar. Was Sie alle geleistet haben, wissen Sie selbst am besten, wie enthusiastisch es von allen Seiten anerkannt wird, sehen Sie, und daß es mir möglich war, vollständig kritiklos der Aufführung beizuwohnen und nur bewundernd zu genießen, – jeder produktive Künstler, der nicht in der Lage ist, selbst auch sein Werk ganz nach seinen eigenen Intentionen zu reproduzieren, wird Ihnen sagen können, was das heißt. »Heut' hast Du's erlebt«, konnte ich mit Wotan singen<sup>11</sup>. Nur daß ich es nicht für möglich gehalten habe, daß bei der ersten Aufführung eines so eminent schwierigen Werkes eine solche Vollendung der Wiedergabe mit dem Stempel absoluter Mühelosigkeit zu erzielen sei, das müssen Sie noch wissen! Da Sie immer so liebenswürdig waren, auf das Einverständnis des Komponisten das größte Gewicht zu legen, macht es Ihnen vielleicht Freude, wenn ich Ihnen sage, daß Sie meine höchsten Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern in ungeahnter Weise übertroffen haben. Mehr kann ich Ihnen nicht sagen, darum nochmals innigsten Dank! [...]

<sup>9</sup> Der Bassist Carl Perron (1858-1928) debütierte als Konzertsänger; er kam 1884 in Leipzig in der Partie des Wolfram in Wagners *Tannhäuser* zu seinem ersten Bühnenerfolg. 1892 erfolgte der Ruf an die Dresdner Hofoper. Als Jochanaan in *Salome* und Orest in *Elektra* wirkte er am 9. Dezember 1905 und am 21. Januar 1909 bei den Uraufführungen der genannten Opern von Strauss mit. Gegen den Widerstand von Strauss, der in Perron vorab den Wagnersänger sah und nicht den Komödianten, verkörperte Perron am 26. Januar 1911 die Figur des Barons Ochs auf Lerchenau anlässlich der Uraufführung des *Rosenkavaller*. Strauss hat diese Rollenbesetzung auch im nachhinein als verfehlt erachtet, wenn er am 21. Dezember 1911 an Hugo von Hofmannsthal schreibt: »Der Fall Perron in Dresden ist mir noch in zu guter Erinnerung: das passiert mir ein zweites Mal nicht.«

<sup>10</sup> Die Uraufführung der *Salome* am 9. Dezember 1905

<sup>11</sup> Textzitat aus Richard Wagners *Die Walküre*, zweiter Aufzug: Beginn des Streites zwischen Fricka und Wotan.

# Salome – Inbild des Fin de siècle

*Helmut Schmidt-Garre*

Sechs Dezentennien, 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 der 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, 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. Jedes modisch empfindende Mädchen nach 1900 will die »im Treibhaus moderner Hyperkultur gezogene Giftpflanze« darstellen, als makabre und pathologische Tochter der Sünde, an der sich alle geheimen Wünsche und Lüste der modernen Seele entzünden, auf der Bühne stehen, in dämonischer Raserei den Leidenschaftstau aus Liebe, Haß, Rache und Wollust tanzen. 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.

In den Evangelien bleibt verborgen, was in der Seele der Salome vorgeht. Sie tanzt beim Fest des Herodes, und der Fürst über vier Länder verspricht ihr ein Geschenk. »Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach, das Haupt Johannis des Täufers.« Salome weiß noch nicht, was sie verlangt, folgt nur dem unheilvollen Rat ihrer Mutter, bittet um den Kopf des Täufers, als ob es sich um einen goldenen Armreif handele. Sie ist nur »Tochter«, moralisch indifferent. Erst

gegen Ende des vierten Jahrhunderts wird die »Tänzerin« Salome verteufelt, just in dem Moment, wo das Tanzen überhaupt verworfen wird, als ein »Fallstrick des Teufels« gilt. Voll Abscheu beschrieben von da ab die Kirchenväter die Tat der Salome, versäumten aber nicht, den Tanz selbst mit derber Anschaulichkeit zu schildern, so im fünften Jahrhundert Basilius, Erzbischof von Seleuka: »Schamlose Blicke wirft sie um sich, wiegt sich in den Hüften, überläßt sich einem Lusttaumel, reckt die Arme in die Luft und wirft die Füße in die Höhe, halbnackten Körpers ihre eigene Schamlosigkeit dartuend.«

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. Unendlich lieblich, fast keusch läßt Fra Filippo seine Salome tanzen, bei Roger van der Weyden wendet sie sich, gekleidet wie ein spätmittelalterliches Edelfräulein, in präziöser Haltung, doch offensichtlich angewidert von dem auf der Schale liegenden Kopf ab, Lukas van Leydens Salome nimmt in puppenhafter Steifheit den Kopf von einem riesigen Henker entgegen, bei Rubens halten ihre fleischigen Arme lässig den Metallteller, und ihre Haare ringeln sich wie schwarze Schlangen um das eirunde Gesicht, Bernardo Strozzi's Salome mit glühenden Augen wie Achatsteinen und Carlo Dolci's zarte jungfräuliche Herodiastochter wieder wenden ihr Antlitz entsetzt ab.

Rätselhafter wirken Botticelli's »blasse, fast mondsüchtige« Salome (Hugo Daffner), Cesaro da Sesto's elegant frauliche Salome mit den in die Ferne gerichteten Augen, in denen ein aus Mystik und Erotik gemischtes Feuer zu brennen scheint, und die feingeschnittenen Mädchengesichter auf Bernadino Luini's Bildern, die das heidnische Lächeln der Mona Lisa haben. 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«.

Neben der Kunst, die nie die Bindung an die Bibel aufgibt, wuchert im Volk die Legende und schmückt die Figur der Salome mit heidnischen Zutaten phantastisch aus. Eine dieser Legenden findet Mitte des 12. Jahrhunderts Eingang in das Tierepos *Reinardus Vulpes* des Flamen Nivardus. Hier ist Salome in unglücklicher Liebe zum Täufer entbrannt, worüber Herodes in Wut gerät und befiehlt, Johannes den Kopf abzuschlagen. Die entsetzte Salome läßt sich das abgehackte Haupt bringen, liebkost es und will es küssen. Doch wie ihr Mund das Haupt zu berühren versucht, bläst es sie an und wirbelt sie hoch in die Luft. Hier haben wir ein zentrales Motiv

der neueren Kunst um Salome, ihre Liebe zu Johannes und seinen dadurch bedingten Tod.

Der hellseherische 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. Heine treibt die Konfusion allerdings besonders weit, denn er nennt seine Heldin »Judäas Königin, des Herodes schönes Weib«, um dann eindeutig von Salome zu berichten: »Ob's ein Teufel oder Engel, weiß ich nicht ... Auf dem glutkrankem Antlitz lag des Morgenlandes Zauber, auch die Kleider mahnten kostbar an Scheherezadens Märchen. Sanfte Lippen, wie Granaten, ein gebogenes Liliennäschen und die Glieder schlank und kühl wie die Palme der Oase.« Zum erstenmal seit den Tagen alter Volkslegenden nennt Heine das uns seit Wilde allein vertraute Motiv für Salomes perverse Bitte: verschmähte Liebe. »Denn sie liebte einst Johannem – in der Bibel steht es nicht, doch im Volke lebt die Sage von Herodias' blut'ger Liebe – anders wär' ja unerklärlich das Gelübde jener Dame – wird ein Weib das Haupt begehren eines Mannes, den sie nicht liebt?« So läßt sie nun Heine in der »Wilden Jagd« mit dem Kopfe des Johannes vorbeiziehen – »doch in toller Weiberlaune schleudert sie das Haupt zuweilen durch die Lüfte, kindisch lachend, und sie fängt es sehr behende wieder auf, wie einen Spielball«. Am Tage danach trauert der Dichter den »holden Nachtgesichten« nach, die sich »vor Christi Tagesherrschaft verbergen«. Salome erhält förmlich den Rang eines heidnischen dichterischen Ideals. Offensichtlich haben die französischen Dichter Heines Gestalt so aufgefaßt. Jedenfalls ist sie seitdem wieder ein Thema, gerade in ihrer Eigenschaft als außerhalb jeder Norm stehende Muse. So eindeutig Heine im *Atta Troll* ein Tendenzgedicht schreibt, so eindeutig wendet er sich im selben *Atta Troll* davon ab, nicht nur, wenn er sein Lied »phantastisch zwecklos« nennt, sondern vor allem in der Inthronisation der Salomefigur als Traumgestalt des Dichters und des Dichterischen schlechthin. Damit gibt er den kommenden Salome-Dichtern von Mallarmé bis Oscar Wilde die *L'art-pour-l'art*-Losung, die Devise zu einer sich selbst genügenden, nur ihrer eigenen Schönheit lebenden Kunst.

Esoterisch noch unter Esoterischem, fast fremd in seiner Zeit, steht Mallarmés »prächtiges Juwel«, so der sonst so zurückhaltende Dichter über sein eigenes Poem *Hérodiade*, an dem er sein ganzes Leben lang, ja noch in seinen Sterbetagen arbeitet, und von dem zu seinen Lebzeiten nur ein Fragment, »Scène« bezeichnet, veröffentlicht ist. Eigentlich hat es mit Salome nichts mehr zu tun, Salomes Tanz, der Hof des

Herodes tauchen nicht einmal andeutungsweise auf. Mallarmés Prinzessin mit Haaren »kalt wie Gold« ist eine keusche, unberührte Jungfrau, ein Narziß, sich selbst genug, introvertiert bis zur völligen Negierung der materiellen Welt. Sie ist identisch mit der Dichtung schlechthin, ja letzten Endes sind sie, der Dichter und dieses Gedicht Identitäten. Sicherlich besteht ein Zusammenhang zwischen Mallarmés und Heines Salome-Figuren. Das *L'art pour l'art*, das beide Dichter in Verbindung mit Salome apostrophieren, läßt ihn vermuten; und es würde erklären, warum überhaupt Mallarmé seine kalte, leidenschaftslose Heldin Hérodiade nennt. In »hieratischen Formeln«, nur Eingeweihten verständlich, dazu da, die Mediokren von der Dichtung fernzuhalten, spricht Mallarmés Hérodiade von Amethystgärten, die endlos im Glanz wissender Abgründe ruhen, von bewußtlosem Gold, das sein antikes Licht unter dem dunklen Schummer einer ersten Erde hütet, von Steinen, von denen ihre Augen, gleich reinen Kleinodien, die melodiose Klarheit empfangen, und von Metallen, die ihrem jungen Haar die schicksalsvolle Pracht und seine schwere Wucht geben. Salomes kalte, vollkommene, einsame Schönheit entspricht der Schönheit der Dichtung, die Mallarmé immer wieder mit der Kälte und Reinheit eines Juwels vergleicht. Schönheit aber ist für Mallarmé etwas Göttliches, ja das Göttliche schlechthin, und der Dichter ein Priester des Schönen.

Dann kam Flauberts monumentale, ehern glänzende Novelle *Hérodias*. Sie führt in eine antik orientalische Welt, deren gleißende Sinnlichkeit Flaubert gerade deshalb so suggestiv einfängt, da er sie ganz objektiv und sachlich, eben mit der an ihm oft gerühmten (oder ihm auch vorgeworfenen) »Gefühllosigkeit« schildert. Haarscharf, mit aller psychologischen Differenzierung sind die Charaktere des Herodes und der Herodias umrissen. Aber das Wesen Salomes wird nicht erschlossen; sie ist nur das gefügte Werkzeug ihrer Mutter und im übrigen ein sinnlich animalisches Wesen jenseits von Gut und Böse. Ihren Tanz beschreibt Flaubert mit prickelndem Raffinement und zugleich mit der kühlen Gelehrsamkeit dessen, der jede Quelle darüber aufgespürt hat, jedem Hinweis nachgegangen ist.

Es zeigt, 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. In Massenets Oper *Hérodiade* liebt die jugendlich dramatische Salome Jean (Johannes den Täufer, Tenor) und will, als Jean von Herodes auf Anstiften der Hérodiade zum Tode verurteilt wird, mit ihm sterben. Aber Salome wird nicht getötet und eilt in den Palast, um Gnade auch für Jean zu erleben. Dort erfährt sie, daß Jean bereits hingerichtet ist, zückt das Messer gegen Hérodiade und tötet, als sie erfährt, daß Hérodiade ihre Mutter sei, sich selbst. Diese Handlung gibt Anlässe für leidenschaftliche Liebesduette zwischen Salome und Jean, zu bizarren ägyptischen, babylonischen, gallischen und phönizischen Tänzen, mysteriös-zauberischen Sternbefragungen und einer großen Szene im Tempel von Jerusalem mit psalmodierenden Priestern, rituellen Gesängen, Prozessionen, Gebetsgemurmur und Glockenklang.

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. Debussy bezeichnet 1889 Botticelli und Moreau als seine Lieblingsmaler. André Breton bewunderte ihn; und Huysmans schreibt über eine seiner Ausstellungen: »Der Saal, in dem die Aquarelle gezeigt wurden, war ein Fegefeuer unendlicher, brennender Himmel, zerquetschter Erdkugeln, blutender Sonnen, ein Fegefeuer von Blutergüssen der Gestirne, die sich in purpurnen Wasserfällen auf unruhige Wolkenbälle ergossen.« Biblisches, Heidnisches und Exotisches dienen nur dem einen Ziel, eine zauberische Welt von geheimnisvoller Symbolkraft zu bringen, voll Sinnenglut, Raffinement und Perversität, »erfüllt von magischen Reizen, düsterer und verbotener Wollust, blutiger Raserei« (Jean Cassou), im gewissen Sinne eine Vorahnung bereits des Surrealismus. »Der schwüle Prunk des Orients, die leuchtenden Farben der persischen Kunst, die Mosaiken der Byzantiner, die Pracht des späten Römertums, das alles hat er mit alexandrischem Eifer durchforscht und in seinen seltsamen Bildern verwertet. In seinen sündhaften Frauen, seinen überschlanen Männer- und Jünglingsgestalten, in dem bunten Gedränge von Gold, Edelsteinen, Brokatstoffen, in der starren Pracht exotischer Landschaften steckt eine sonderbare Lüsternheit, die allem Alltäglichen ... aus dem Wege geht« (Max Osborn).

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. Huysmans, Naturalist, dann esoterischer Ästhetizist und Immoralist, schließlich katholischer Konvertit, am meisten »baudelairien« unter allen Jüngern Baudelaires, von anderen als Romantiker abgetan, Pessimist, Misogyn, zwischen Sinnengier und Sinneneckel hin- und hertaumelnd, läuft in diesem Roman »gegen den Strich« des Naturalismus, gegen Plattheit und Materialismus. Der Held Des Esseintes (Ebenbild des Dichters) flüchtet in eine künstliche Welt, schläft bei Tage und befaßt sich während der Nacht mit Kunst und Kunstbetrachtung sowie mit allem, was esoterisch und abwegig ist. »Das grandiose Lachen des Rabelais« verachtet er ebenso wie »die gesunde Komik Molières«; sie scheinen ihm »Jahrmarktstand«. Aber die Dekadenten, Baudelaire, Barbey d'Aureville, Poe, Verlaine und Mallarmé, bewundert er. Selbstverständlich lehnt er die eingängige Musik der Auber, Boieldieu, Adam und Ambroise Thomas ebenso ab wie die erdgebundene italienische Oper und ihre »pöbelhaften Reize« (ja generell die gesamte Musik des Südens). Aber die Deutschen Schumann und Schubert können Des Esseintes' »Nerven zermalmern wie die intimsten und quälendsten Gedichte von Edgar Poe«.

Wie die Kunst im frommen Mittelalter die Reinheit verherrlichte, so muß nach Huysmans mit gleichem Recht in der jetzigen vom Satan beherrschten Zeit das Satanische im Laster gestaltet werden, wie dies Félicien Rops in der Bildenden Kunst und wie es Richard Wagner in der Musik gemacht hätten. Wagners Musik übt auf Huys-

mans eine berausende, die Nerven bis zur Erschöpfung reizende, hysterische Zustände auslösende Wirkung aus. »Zitternd und verzaubert verläßt man den nüchternen Saal, wo sich das Wunder dieser essentiellen Musik vollzog, nimmt die unauslöschliche Erinnerung an diese Ouvertüre zum *Tannhäuser* mit, an diesen gewaltigen Auftakt-Abriß der babelhaften Größe seiner drei Akte.« In seinem Essay über Félicien Rops läßt Huysmans Satan als heidnische »Luxuria« auftreten, die sich im Garten Eden als Schlange am Baum der Erkenntnis emporgeschlängelt hat und in der Offenbarung Johannis als die große Hure Babylon, »bekleidet mit Scharlach und Rosinfarbe und übergoldet mit Golde und Edelsteinen und Perlen«, erscheint, sich in Venus oder Priapen verwandelt und im Christentum in der tanzenden Salome fortlebt. Mit der Beschreibung der Salome-Bilder Gustave Moreaus, des »wahnwitzigen und morbiden Genius«, erreicht Huysmans den Gipfelpunkt seiner zwischen Satanisierung und vergöttlichender Bewunderung schwankenden Betrachtung seines Frauenideals.

Die Salome-Versionen waren bereits so zahlreich, daß auch die Parodie nicht fehlte. Jules Laforgue, »notre Jules«, wie ihn Debussy freundschaftlich bewundernd nennt, lehnt sich in seiner *Salome* an Flaubert an und parodiert ihn zugleich. Seine Salome ist keusch wie Mallarmés Hérodiade und spricht mit einer »Stimme ohne Timbre und Geschlecht«. Beim Gastmahl des Herodes, hier Émeraude-Archetypas genannt, treten drei Clowns auf, die die Idee, den Willen und das Unbewußte darstellen. Salome tanzt nicht mehr, sondern hält einen Vortrag über Eduard von Hartmanns Philosophie von der Entwicklung des Unbewußten ins Bewußte. »Oh! Mehr, mehr, sage uns alles, was du weißt!«, ächzt hingerissen Herodes. »Mein tetrarchisches Wort! Du sollst alles bekommen, was du willst, die Universität, mein amtliches Siegel, den Kult des Schnees ...« – Salome à la Offenbach.

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 Dramolett wüthete, und es sich erst von Deutschland aus, seit Max Reinhardts Berliner Aufführung von 1902 und vor allem seit der Dresdner Uraufführung von Straussens Oper 1905, die Welt erobern mußte.

Von Moreaus Bildern empfing Wilde seine entscheidenden Anregungen; und er deklamierte Huysmans' leidenschaftliche Beschreibungen, als er die beiden Salome-Bilder Moreaus gesehen hatte. Aber auch Flauberts Novelle *Hérodias* hat ihn offensichtlich beeinflusst. Sie war bereits deutlich in Szenen angelegt – auf der Terrasse des Palastes, bei der Zisterne, im Festsaal –, die Wilde nur zu übernehmen und in seinem monumentalen Bühnenbild zu vereinen brauchte. *Salome* heißt kurz und schlagend der Titel des Stückes. Wäre es Wilde in erster Linie um den Gegensatz der absterbenden orientalisches-antiken und der neuen christlichen Kultur gegangen, so hätte das Stück *Jochanaan* heißen und die Gestalt des Propheten und sein Tod beherrschender

im Vordergrund stehen müssen. Kein Zweifel, Wilde und nach ihm Richard Strauss, der ja Jochanaan zunächst als grotesken Typ anlegen wollte, interessierten vor allem (oder einzig und allein) die schwüle, faulige Atmosphäre im Hause des Tetrarchen und die perversen Lüste der Herodias-tochter, die Jochanaan liebt, weil er so ganz anders ist als alle anderen, die von der Kraft und dem Ungeheuerlichen, das er ausstrahlt, fasziniert wird, die ihn besitzen will, obwohl er sie zurückweist, schließlich, weil er sie zurückweist, und deren Liebe in zerstörenden Haß umschlägt. Und als ihre Sucht zu hassen gestillt ist, verkehrt sich ihr Haß wieder in ekstatischen Liebestaumel, der sie schließlich selbst zerstört. Alle anderen Figuren verblassen daneben, der schwächliche, entschlußlos schwankende, von seiner Gier und seinen Lüsten zerfressene Herodes, der von allen, auch von Herodias und Salome, verachtet wird, und letzten Endes auch Jochanaan, ein tönendes, erzenes Standbild, das in eine visionäre Ferne spricht. Trotzdem ist er natürlich der Gegenpol zu Salome; und in einem Punkt gleichen sie sich sogar: in der Unabdingbarkeit, mit der jeder nur auf ein einziges Ziel ausgerichtet ist, sie auf den Besitz Jochanaans, er auf einen sittlichen Rigorismus. Sie achten dabei keine Verbote, keine Hindernisse, scheuen nicht den Tod, lösen sich von aller Realität. Salome würdigt Narraboth, der neben ihr – ihre wegen – Selbstmord verübt, keines Blickes, hört nicht, wenn Jochanaan ihr zuruft: »Sei verflucht!« Und Jochanaan redet über die Umstehenden hinweg, einzig das nahe göttliche Strafgericht erwartend.

Dem Spanier Gomez Carillo verdanken wir eine blumige Schilderung, wie Oscar Wilde *Salome* angeblich für die schlanke Sarah Bernhardt schreiben wollte. »Vollständig nackt, aber übersät mit Juwelen, es klingt und klirrt in ihren Haaren, an den Gelenken, den Armen, um den Hals, umschließt die Hüften und macht mit seinen aufblitzenden Reflexen die Unkeuschheit dieses bernsteinernen Fleisches noch unkeuscher.« Dann wieder dachte sich Wilde seine Salome – nach Gomez Carillo – lilienhaft, von Blondhaar übergossen. Oder er phantasierte von einem nubischen Evangelium, in dem ein Philosoph den abgeschlagenen Kopf seiner Geliebten anlächelt. Von der exakten Wilde-Forschung sind Gomez' phantasievolle Erzählungen bald angezweifelt worden. In einem Punkt irrt er auf alle Fälle. Wilde schrieb seine *Salome* nicht für Sarah Bernhardt; er selbst weist indigniert solche Meldungen zurück: »Ich habe niemals ein Stück für einen Schauspieler oder eine Schauspielerin geschrieben, noch werde ich es jemals tun. So etwas ist für den Handwerker in der Kunst – nicht für den Künstler.«

Ohne Umschweife führt Wilde mitten ins Geschehen, umreißt schnell und sicher die Situation. Seine Sprache vereint die Bildkraft des *Hohen Liedes* mit dem Ästhetizismus der französischen Symbolisten und Maeterlincks »stammelnden Manierismus« (Mario Praz). Er erstrebt einen Stil, für den er selbst gelegentlich den Ausdruck »exquisite juwelenhafte Prosa« prägt. Der Reichtum an oft verstiegenen, aber immer faszinierenden Bildern ist unerschöpflich; und in der Alchimistenküche seiner Sprache sind Worte wie Purpur, Scharlach, Perlen, Juwelen bevorzugte Ingredienzen.

Kein Wunder, wenn einer seiner Biographen (Robert Sherard) vermerkt: »Man möchte meinen, daß er die Kataloge der Museen, die Preislisten der Juweliere und anderer Kunsthandwerker in der Hand hielt, wenn er dichtete, um sich zu befähigen, blendende Schwärme schimmernder Worte anzuhäufen, die für ihn Worte blieben und nichts sonst.«

Die Sätze sind gewollt kurzatmig, entfernt verwandt mit impressionistischem »telegramstyle« und »style coupé« – etwa: »Oh! Oh! Bringt Wein! Ich habe Durst. Salome, Salome, seien wir Freunde. Endlich, sieh ... was wollte ich sagen? Was war es doch? Ah! Ich erinnere mich! Salome! Nein, komm näher zu mir. Ich habe Angst, daß du mich nicht verstehst ...« Mit ihrem nervös zitternden Frage- und Antwortspiel ist die Sprache eine einzige Erregung, das Ganze weniger ein Drama als eine mit hundert Sprachkünsten zugespitzte und emporgetriebene Situation. Im ahnungsvollen Herausstellen einzelner Sätze, die durch die Monotonie der Wiederholung etwas Formelhaftes und zugleich Bedeutungsschwangeres erhalten, lehnt sich Wilde an Maeterlinck an. So hat der immer wiederkehrende Satz: »Schreckliches kann geschehen«, »Schreckliches wird geschehen«, »Ich weiß, es wird Schreckliches geschehen«, etwas nervös Aufstachelndes. Oft enthält die Sprache etwas unsicher Tastendes, als sei einer seiner eigenen Eindrücke und Gedanken nicht sicher und rede nun aus dem Zwischenreich des Geahnten. So sagt Herodes: »Es ist kalt hier. Es weht ein Wind ... Weht nicht ein Wind?« Herodias: »Nein, es weht kein Wind.« Herodes: »Ich sage euch, es weht ein Wind. – Und in der Luft höre ich etwas wie das Rauschen von mächtigen Flügeln ... Hört ihr es nicht?« Herodias: »Ich höre nichts.« Herodes: »Jetzt höre ich es nicht mehr. Aber ich habe es gehört, es war das Weh'n des Windes. Es ist vorüber. Horch! Hört ihr es nicht? Das Rauschen von mächtigen Flügeln ...« Oder an anderer Stelle: »Ich hab' es gesagt. Hab' ich's nicht gesagt? Ja, ich hab's gesagt« (so in den englischen und deutschen Fassungen). Hundertmal finden wir bei Maeterlinck formelhaft stammelnde Dialoge der gleichen Art, etwa in *La Princesse Maleine*: »Ich denke an die Prinzessin Maleine.« – »Sie sagen?« – »Ich denke an die Prinzessin Maleine.« – »Sie kennen die Prinzessin Maleine?« – »Ich bin die Prinzessin Maleine.« – »Wie?« – »Ich bin die Prinzessin Maleine.« – »Sie sind nicht Uglyane?« – »Ich bin die Prinzessin Maleine.« – »Sie sind die Prinzessin Maleine! Sie sind die Prinzessin Maleine! Aber sie ist tot!« – »Ich bin die Prinzessin Maleine.«

Es gibt ein Handlungsfaktum, das sich unter allen Salome-Versionen nur bei Wilde findet: daß Salome umgebracht wird. Aus einer metaphysischen Angst des Herodes, »Wir wollen uns im Palast verbergen ... verbergt den Mond, verbergt die Sterne ...«, kommt schließlich sein: »Man töte dieses Weib!« Mit dem Entsetzen des Herodes ist die Erkenntnis Wildes koordiniert, daß Salome in steiler Kurve die Klimax ihres Daseins erreicht hat, daß nichts mehr folgen kann.

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 Damentext 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.

Einen sensationellen Erfolg mit zweihundert Aufführungen hatte Wildes *Salome* 1902/1903 im Berliner »Kleinen Theater«, Regie Max Reinhardt, in der Titelrolle Gertrud Eysoldt. Damals bot der Wiener Dichter Anton Lindner Richard Strauss an, für ihn Wildes *Salome* zu einem Libretto umzuformen. Als nun Strauss Lindners Adaption mit dem Original in der Übersetzung Hedwig Lachmanns verglich, war er vom ersten Satz »Wie schön ist die Prinzessin Salome heut nacht« so begeistert, daß er beschloß, den Text original, das heißt in Lachmanns Übersetzung, zu vertonen. Um sich endgültig über das Stück klar zu werden, sah er sich Anfang 1903 auch die Reinhardttsche Aufführung an. Beim Herausgehen aus dem Theater beantwortete er Heinrich Grünfelds Ausruf: »Das wäre doch ein Opernstoff für Sie!« mit dem lakonischen Hinweis: »Bin bereits beim Komponieren.« Später erzählte Strauss: »Und jetzt, nachdem der Tanz und besonders die ganze Schlußszene in Musik getaucht ist, ist es kein Kunststück zu erklären, das Stück ›schrie nach Musik‹. Jawohl, aber sehen muß man es!«

Mit Wilde-Straussens *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. Zunächst kam die sensationell zwielichtige Feuer-, Licht- und Fin de siècle-Tänzerin Loie Fuller, die schon 1895 in der »Comédie parisienne« die Titelrolle in dem Ballett *Salome* von Gabriel Pierné getanzt hatte und 1907 abermals die Salome in *La tragédie de Salomé* von Florent Schmitt tanzte. Zum Schluß verwandelte sie sich dabei in einen Pfau (4500 Pfauenfedern brauchte man dazu). Sechs Jahre später übernahm Diaghilew das gleiche Ballett in das Programm der »Ballets Russes«, und jetzt tanzte die Karsawina die Salome, und Boris Romanow entwarf die Choreographie. Natürlich fehlte auch nicht die Fadendünne, ehrgeizzerfressene, »hieratische« Ida Rubinstein, die 1909 in Petersburg die Salome in einer Choreographie Fokins zu Musik von Glasunow tanzte. In wieder anderen Salome-Balletten folgten noch Stars wie Olga Spessivtzewa, Lycette Darson-

val und Olga Adabache. Ein Sonderfall auch Martha Grahams Ballett *Hérodiade* zu Mallarmés Poem, für das Hindemith eine »Récitation orchestrale« komponierte, das heißt eine Musik, die dem Text, ohne ihn singen zu lassen oder zu rezitieren, so eng angelehnt ist, daß die poetische Idee und sogar der Tonfall Mallarméscher Versdeklamation in den instrumentalen Deklamationslinien nachgezeichnet sind.

## Johannes der Täufer

Aus dem Markus-Evangelium (6,17-29)

Er aber, Herodes, hatte ausgesandt und Johannes gegriffen und ins Gefängnis gelegt um der Herodias Willen, seines Bruders Philippus Weib; denn er hatte sie gefreit.

Johannes aber sprach zu Herodes: Es ist nicht recht, daß du deines Bruders Weib habest.

Herodias aber stellte ihm nach und wollte ihn töten, und konnte nicht.

Herodes aber fürchtete Johannes, denn er wußte, daß er ein frommer und heiliger Mann war; und verwahrte ihn und gehorchte ihm in vielen Sachen und hörte ihn gern.

Und es kam ein gelegener Tag, daß Herodes auf seinen Jahrestag ein Abendmahl gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa.

Da trat hinein die Tochter der Herodias und tanzte, und gefiel wohl dem Herodes und denen, die am Tisch saßen. Da sprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir, was du willst, ich will dir's geben.

Und schwur ihr einen Eid: Was du wirst von mir bitten, will ich dir geben, bis an die Hälfte meines Königreichs.

Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannes des Täufers.

Und sie ging alsbald hinein mit Eile zum König, bat und sprach: Ich will, daß du mir gebest jetzt zur Stunde auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers.

Der König war betrübt; doch um des Eides willen und derer, die am Tische saßen, wollte er sie nicht lassen eine Fehlbitte tun.

Und alsbald schickte hin der König den Henker und hieß sein Haupt herbringen. Der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis

und trug her sein Haupt auf einer Schüssel und gab's dem Mägdlein, und das Mägdlein gab's ihrer Mutter.

Und da das seine Jünger hörten, kamen sie und nahmen seinen Leib und legten ihn in ein Grab.

## Herodias

Aus der Novelle Gustave Flauberts

Die Feste Machärus erhob sich auf einem kegelförmigen Basaltfelsen im Osten des Toten Meeres; vier tiefe Täler umgaben sie, von denen sich zwei an ihren Flanken, eines an ihrer Front und eines in ihrem Rücken hinzogen. Von einer Ringmauer umgeben, deren Windungen den Unebenheiten des Bodens folgten, schichteten sich Häuser dicht bei dicht an ihrem Fuße empor; ein tief in den Fels geschnittener Zickzackweg verband die Stadt mit der Feste, deren einhundertzwanzig Fuß hohe Mauern zahlreiche Winkel bildeten, Zinnen auf dem Rande und hier und da Türme trugen, die wie die Spitzen einer über dem Abgrund hängenden steinernen Krone aussahen.

Im Innern befand sich ein Palast mit Säulenhallen und einer Dachterrasse, die von einer Balustrade aus Sykomoren-Holz eingefaßt und mit Masten zum Ausspannen eines Velariums versehen war.

Eines Morgens vor Tagesanbruch stand der Tetrarch Herodes Antipas an das Gelande gelehnt und blickte in die Weite.

Vor ihm lösten die Gipfel der Berge sich eben erst aus dem Morgennebel, während die große Masse der Kette noch im Dunkel lag. Endlich zerteilte sich der Dunst, so daß das Tote Meer in seinen Umrissen zu erkennen war. Hinter Machärus färbte das Licht des Sonnenaufgangs den Himmel rot und ergoß sich bald auch über den Sand am Gestade, die Hügel, die Wüste und weiter in der Ferne über die Berge von Judäa mit ihren grauen, zerklüfteten Hängen. In ihrer Mitte bildete Engaddi einen schwarzen Streifen; Hebron, in einer Senke gelegen, wölbte sich als Kuppel; Eskol hatte Granatäpfelgärten, Sorek Weinberge, Karmel Sesamfelder; die Burg Antonia aber beherrschte, ein Würfel von riesigem Ausmaß, die Stadt Jerusalem.

Der Vierfürst wendete seinen Blick von ihr ab und ließ ihn zu seiner Rechten auf den Palmen von Jericho ruhen; er dachte an die anderen Städte seines Herrschaftsreichs Galiläa: Kapernaum, Endor, Nazareth, Tiberias, in die er vielleicht nie mehr kommen würde. Indessen durchströmte der Jordan die ausgedörrte Ebene. In ihrer Weiße lag sie blendend wie eine Schneefläche da, der See schien jetzt wie aus Lapislazuli. [...]

Jetzt erhob sich die Stimme:

»Wehe euch, ihr Pharisäer und Sadduzäer, ihr Otterngezücht, ihr geschwollenen Schläuche und ihr klingenden Schellen!«

Die Leute erkannten Jochanaan. Sein Name machte die Runde. Andere eilten herbei.

»Wehe dir, o Volk! Und wehe den Verrätern von Juda, den Säufern von Ephraim, denen, die da wohnen im fetten Tal und die vom Weindunst taumeln!

Sie werden verschwinden, wie das Wasser davonrinnt, wie die Schnecke, die im Kriechen schmilzt, wie eine Fehlgeburt, die das Licht der Sonne nicht erblickt.

Du, Moab, wirst dich in die Zypressen, flüchten wie Sperlinge, in Löcher wie die Feldmäuse. Die Tore deiner Festungen werden schneller zerbrochen sein als Nußschalen, ihre Mauern werden zusammenstürzen, deine Städte brennen, und die Geißel des Ewigen wird nicht ruhen. Er wird eure Glieder noch im Blute umwenden wie Wolle im Bottich des Färbers. Er wird euch zerreißen wie eine neue Egge; über die Berge wird er die Fetzen eures Fleisches verstreuen!«

Von welchem Eroberer sprach er wohl? Meinte er Vitellius? Die Römer allein konnten so gründlich vernichten. Klagen wurden laut:

»Genug! Genug! Er soll schweigen!«

Doch er fuhr um so lauter fort: »Neben den Leichnamen ihrer Mütter werden die Säuglinge durch die Asche kriechen. Man wird des Nachts, von Schwertern bedroht, sein Brot unter Trümmern suchen. Die Schakale werden sich um das Gebein auf den Plätzen der Städte balgen, wo sonst am Abend die Greise miteinander schwatzen. Deine Jungfrauen werden die Tränen herunterschlucken und bei den Festen des Fremden die Zither schlagen, deine tapfersten Söhne werden den Rücken beugen unter allzu schweren Lasten, die ihnen die Glieder zerschinden!«

Das Volk sah wieder die Zeiten seines Exils, alle Katastrophen seiner Geschichte vor Augen. Dies waren Worte der alten Propheten. Jochanaan teilte sie ihnen einzeln wie wuchtige Schläge aus.

Dann aber wurde die Stimme sanft, wohl lautend, singend. Er kündete die Befreiung an, Glanz vom Himmel, den Neugeborenen, dessen Arm in die Höhle des Drachen greift, Gold anstelle des Lehms, die Wüste erblühend wie eine Rose.

»Was jetzt sechzig Kissar kostet, wird man dann für weniger als einen Obolus haben. Milch wird aus den Felsen strömen. Unter den Keltern werdet ihr mit satten Bäuchen schlafen! Wann kommst du, den ich ersehne? Im voraus schon knien die Völker vor dir, und deine Herrschaft wird kein Ende haben, du Sohn Davids!«

Der Tetrarch erschrak, denn die Existenz eines Sohnes Davids beschimpfte und bedrohte ihn.

Jochanaan warf ihm schmähend sein Königtum vor – »Es gibt keinen König außer dem Ewigen!« –, aber auch seine Gärten, die Statuen darin, seine Möbel aus Elfenbein, wie auch der gottlose Ahab sie besessen habe!

Antipas zerbrach die Schnur des Siegels auf seiner Brust, schleuderte es in die Grube und befahl Jochanaan zu schweigen.

Die Stimme antwortete:

»Ich werde schreien wie ein Bär, wie ein wilder Esel, wie eine Gebärende!

Die Züchtigung Gottes zeigt sich schon in deiner Blutschande. Mit der Unfruchtbarkeit eines Maulesels hat dich Gott geschlagen!«

Lachen erhob sich wie Wellengeplätscher.

Vitellius wich nicht von der Stelle. Mit unbewegter Miene übertrug der Dolmetscher in die Sprache der Römer alle Schmähungen, die Jochanaan in der seinen hervorstieß. Der Tetrarch und Herodias waren gezwungen, sie zweimal anzuhören. Er atmete schwer, während sie mit staunend geöffnetem Mund in die Tiefe der Grube starrte.

Der furchtbare Mann warf den Kopf zurück. Er faßte die Gitterstäbe und drückte sein Antlitz daran, das wie ein Gestrüpp aussah, in dem zwei glühende Kohlen funkelten:

»Oh, da bist du ja, Jesabel!

Mit dem Knistern deiner Schuhe hast du sein Herz betört und wie eine Stute gewiehert! Du hast dein Lager auf den Bergen gerichtet, um deine Opfer daselbst darzubringen!

Der Herr wird deinen Schmuck aus deinen Ohren reißen; deine Purpurgewänder, die linnenen Schleier, die Spangen an deinen Armen, die Ringe an deinen Füßen, die kleinen Halbmonde, die an deiner Stirne klirren, wird er dir nehmen, dazu die silbernen Spiegel, die Fächer aus Straußenfedern, die Perlmutterschuhe, die dich größer machen sollen, die blitzenden Diamanten, die Düfte deines Haares, die Farbe auf deinen Nägeln, alle Künsteleien der Verweichlichung. Der Steine werden nicht genug sein, um die Ehebrecherin zu steinigen!«

Sie suchte rundum Schutz mit ihren Blicken. Die Pharisäer senkten heuchlerisch die Augen. Die Sadduzäer sahen weg, da sie den Prokonsul zu beleidigen fürchteten. Antipas aber schien dem Tode nahe.

Die Stimme erhob sich stärker, schwoll an, grollte wie Donnergetön und ging, vom Echo der Berge wiederholt, wie ein Ungewitter über Machärus her.

»Suhle dich im Staube, du Tochter Babylons! Mahle das Mehl in der Mühle! Ziehe deinen Gürtel aus, lege die Schuhe ab, schürze dein Kleid und wate durch die Flüsse! Deine Schande wird offenbar sein, deine Schmach vor aller Augen liegen! Heulen und Zähneklappern wird dein Los sein! Dem Ewigen ist der Gestank deiner Verbrechen ein Grauen! Fluch dir! Fluch dir! Verende wie eine Hündin!« [...]

Das Thema der Unterhaltung bildete dort Jochanaan; auch von anderen Menschen seiner Art war die Rede. Simon von Gittoi entsühnte mit Hilfe von Feuer. Ein gewisser Jesus ...

»Das ist der Schlimmste von allen«, rief Eleazar aus. »Ein niederträchtiger Gaukler!«

Hinter dem Tetrarchen erhob sich, bleich wie der Rand seiner Chlamys, ein Mann. Er stieg von der Estrade herab und rief mit lauter Stimme den Pharisäern zu: »Das ist eine Lüge! Jesus verrichtet Wunder!«

Antipas wünschte solche zu sehen.

»Du hättest ihn mitbringen sollen! Erzähle uns davon!«

Darauf berichtete er, wie er selbst, Jakobus, sich seiner kranken Tochter wegen nach Kapernaum begeben habe, um den Meister anzuflehen, daß er sie heilen möge. Der Meister habe ihm zur Antwort gegeben: »Gehe nach Hause, sie ist geheilt!« Sie aber habe ihn auf der Schwelle erwartet, und zwar war sie von ihrem Lager aufgestanden, als die Sonnenuhr des Palastes die dritte Stunde angezeigt habe, das heißt gerade in dem Augenblick, da er eben jenen Jesus um Hilfe gebeten habe.

Gewiß, warfen die Pharisäer ein, gebe es allerlei Verfahren, kräftig wirkende Kräuter! Hier sogar, in Machärus selbst, finde man zuweilen das Baaraskraut, das unverwundbar mache; aber eine Heilung, ohne daß man sehe oder berühre, sei ganz ausgeschlossen, es sei denn, dieser Jesus stehe mit den Dämonen im Bunde.

Die Freunde des Antipas, die Fürsten von Galiläa griffen diese Bemerkung mit den Köpfen nickend auf:

»Natürlich, die Dämonen!«

Jakobus, der zwischen ihrem Tisch und dem der Priester stand, schwieg auf eine zugleich würdevolle und milde Art.

Sie forderten ihn zum Weiterreden auf: »Gib uns Beweise seiner Macht!«

Er beugte die Schultern und sagte mit leiser Stimme, langsam, als fürchte er sich vor seiner eigenen Rede: »Ja, wißt ihr denn nicht, daß er der Messias ist?«

Alle Priester schauten einander an, und Vitellius bat um eine Erklärung dieses Wortes. Sein Dolmetscher stockte eine Minute, bevor er ihm Antwort gab.

So nennen sie einen Befreier, erklärte er, der ihnen den Genuß aller Güter und die Herrschaft über alle Völker bringen werde. Einige behaupteten sogar, man dürfe auf zwei solcher Befreier rechnen. Der erste werde von Gog und Magog, den Dämonen des Nordens, überwunden werden. Der andere werde den Fürsten des Bösen vernichten. Seit Jahrhunderten schon erwarteten sie jeden Augenblick sein Erscheinen.

Nachdem die Priester sich verständigt hatten, ergriff Eleazar das Wort.

Zunächst einmal werde der Messias ein Sohn Davids und nicht der eines Zimmermanns sein. Er werde das Gesetz erfüllen. Dieser Nazarener aber greife das Gesetz an. Noch dazu – und das freilich falle noch stärker ins Gewicht – werde die Wiederkunft des Elias noch vor seinem Erscheinen erfolgen müssen.

Jakobus erwiderte: »Aber Elias ist erschienen!«

»Elias! Elias!« wiederholte die Menge am anderen Ende des Saales.

Alle sahen im Geiste einen Greis unter einem Schwarm von Raben sowie einen Blitz, der den Altar entzündete, und götzendienerische Priester, die in die Fluten geschleudert wurden. Die Frauen auf den Tribünen dachten hingegen an die Witwe von Sarepta.

Bis zur Erschöpfung wiederholte Jakobus, er kenne ihn! Er habe ihn gesehen, und das Volk sogar auch!

»Welches ist sein Name?«

Da rief er mit aller Macht: »Jochanaan!«

Antipas warf sich zurück, als habe er einen Schlag vor die Brust erhalten. Die Sadduzäer hatten sich auf Jakobus gestürzt. Eleazar hielt laute Reden und forderte Gehör.

Als die Ruhe wiederhergestellt war, schlug er den Mantel über die Schulter und stellte weiter Fragen wie ein Richter.

»Da der Prophet gestorben ist ...«

Stimmengewirr unterbrach ihn. Man glaubte, Elias sei nur verschwunden.

Er wies die Menge unwillig zurecht und setzte sein Verhör fort:

»Du meinst also, er sei auferstanden?«

»Warum nicht«, antwortete Jakobus.

Die Sadduzäer zuckten die Achseln. Jonathas riß seine kleinen Augen auf und bemühte sich, wie ein Possenreißer zu lachen. Es gebe ja wirklich nichts Lächerlicheres als den Anspruch des Leibes auf ein ewiges Leben; und um dem Prokonsul zu imponieren, führte er den folgenden Vers eines zeitgenössischen Dichters an: »Nec crescit, nec post mortem durare videtur.« [...]

Plötzlich taten sich die beiden Flügel der goldenen Tribüne auf, und im Glanze der Kerzen, zwischen Sklavinnen und Anemonengewinden, trat, mit einer assyrischen Mitra geschmückt, die durch eine Kinnbinde auf ihrer Stirn festgehalten wurde, Herodias ein. Ihre Haare flossen in Spiralen über einen scharlachfarbenen Peplos hin, der bis zur Ärmelhöhe an den Seiten geschlitzt war. Da zwei steinerne Ungeheuer, die denen aus dem Schatzhaus der Atriden ähnlich waren, sich an beiden Seiten der Tür aufrichteten, glich sie einer von ihren Löwen flankierten Kybele. Von der Höhe der Balustrade her, die sich über Antipas' Haupt befand, rief sie mit einer Opferschale in der Hand: »Lang lebe Cäsar!«

Diese Huldigung wurde von Vitellius, Antipas und den Priestern wiederholt.

Da aber drang aus der Tiefe des Saales ein Gemurmel des Staunens und der Bewunderung. Ein junges Mädchen war soeben eingetreten.

Unter einem bläulichen Schleier, der ihr Haupt bis zur Brust bedeckte, erkannte man den Schwung ihrer Brauen, die Chalcedone, die sie in ihren Ohren trug, die Weiße ihrer Haut. Ein taubengraues Seidentuch, das ihre Schultern bedeckte, wurde um die Hüften herum von einem Gürtel aus kostbarer Goldschmiedearbeit gehalten. Ihre schwarzen Hosen waren mit Alraunen bestickt, und auf eine lässige Art klappte sie mit den kleinen Pantoffeln aus Kolibriflaum.

Oben auf der Estrade angekommen, legte sie ihren Schleier ab. Sie war Herodias, wie diese einst in ihrer Jugend gewesen war. Dann begann sie zu tanzen.

Beim Rhythmus der Flöte und zweier Klappern glitten ihre Füße einer vor dem anderen her. Ihre gerundeten Arme schienen jemand herbeizurufen, der immer wieder entflo. Sie verfolgte ihn, leichter als ein Falter, einer neugierigen Psyche, einer schweifenden Seele gleich, immer bereit zu entfliegen.

Der düstere Ton der Gingras löste den der Klappern ab; Niedergeschlagenheit trat

an die Stelle der Hoffnung. Ihre Haltung drückte Seufzen und ihre ganze Person ein solches Dahinschmachten aus, daß man nicht wußte, ob sie einen Gott beweinte oder unter seinen Zärtlichkeiten verging. Mit halbgeschlossenen Lidern drehte sie sich in den Hüften und wiegte ihren Leib in wogenden Windungen, die ihre Brüste hüpfen ließen. Nur ihr Antlitz blieb unbewegt, ihre Füße hingegen ruhten keinen Augenblick. Vitellius verglich sie mit Mnester, dem Pantomimen. Aulus erbrach sich noch immer. Der Tetrarch verlor sich in Träumereien und dachte an Herodias' nicht mehr. Dann aber glaubte er sie bei den Sadduzäern zu sehen. Die Vision entschwand.

Aber es war keine Vision. Herodias hatte fern von Machärus ihre Tochter in dem Gedanken ausbilden lassen, der Tetrarch könne sich in sie verlieben. Die Idee war gut gewesen. Jetzt war sie dessen gewiß!

Nun stellte die Tanzende die Raserei der Liebe, die Erfüllung finden will, dar. Sie tanzte wie die indischen Priesterinnen, wie die Nubierinnen von den Katarakten des Nils, wie die Bacchantinnen Lydiens. Einer Blume gleich, die der Sturm bewegt, bog sie sich nach allen Seiten zurück. Die Brillanten an ihren Ohren hüpfen auf und ab, das Gewebe auf ihrem Rücken schillerte in allen Tönungen. Von ihren Armen, ihren Füßen, ihren Gewändern sprangen unsichtbare Funken auf, die die Männer entflammten. Eine Harfe sang. Die Menge antwortete mit Beifallsstürmen darauf. Ohne die Knie zu beugen, nur, indem sie die Beine weit auseinanderspreizte, beugte sie sich so tief herab, daß ihr Kinn an den Fußboden rührte. Die an Enthaltbarkeit gewöhnten Nomaden, die in Ausschweifungen erfahrenen Soldaten Roms, die geizigen Zöllner, die alten, durch ihre Streitigkeiten verbitterten Priester blähten die Nasenflügel und bebten vor Begierde.

Schließlich begann sie unaufhaltsam wie ein Hexenkreisel den Tisch des Antipas zu umtanzen. Mit einer Stimme, die von einem Schluchzen der Lust unterbrochen wurde, rief er ihr zu: »Komm! Komm!« Sie kreiste immer noch, die Pauken dröhnten zum Zerspringen, und die Menge schrie. Aber der Tetrarch rief immer noch lauter: »Komm! Komm! Du sollst Kapernaum haben! Die Ebene von Tiberias! Ich schenke dir meine Festungen! Die Hälfte meines Königreichs!«

Sie warf sich auf ihre Hände und lief, mit den Fersen in der Luft, einem großen Skarabäus gleich, über die Estrade; dann hielt sie plötzlich inne.

Ihr Nacken und ihre Wirbel bildeten einen rechten Winkel. Die farbigen Bänder, die ihre Beine umschlangen, waren ihr über die Schultern gefallen und hingen regenbogenfarben bis zum Boden. Ihre Lippen waren gemalt, ihre Brauen sehr schwarz, ihre Augen fast schreckenerregend, und die kleinen Tröpfchen auf ihrer Stirn sahen aus wie ein feuchter Hauch auf weißem Marmor.

Sie sprach nicht, sie blickten einander an. Ein Fingerschnalzen ertönte auf der Tribüne. Sie stieg hinauf und kam wieder zurück. Ein wenig lispelnd und mit kindlicher Miene sprach sie die folgenden Worte:

»Ich will, daß du mir auf einer Schüssel den Kopf gibst ...« Sie hatte den Namen vergessen, fuhr aber gleich darauf lächelnd fort:

»... den Kopf des Jochanaan!«

Der Tetrarch sank gebrochen in sich zusammen.

Er war gebunden durch sein Wort, und das Volk wartete. Aber vielleicht würde der ihm prophezeite Tod, wenn er nun einen anderen traf, den seinen von ihm wenden? Wenn Jochanaan wirklich Elias war, würde er seinem Schicksal zu entgehen vermögen; war er es aber nicht, so hatte dieser Mord keine Bedeutung mehr.

Mannaëi stand neben ihm und begriff, was er wollte.

Vitellius rief ihn zu sich, um ihm das Losungswort anzuvertrauen, denn seine Wachen standen noch immer vor dem Eingang der Grube.

Im Grunde war es eine Erleichterung! In einer Minute würde alles vorüber sein!

Mannaëi indessen arbeitete diesmal nicht so schnell.

Er kehrte verstört zurück.

Seit vierzig Jahren übte er das Amt des Henkers aus. Er war es gewesen, der Aristobul ertränkt, Alexander erdrosselt, Matthias lebendig verbrannt, Sosimus, Pappus, Joseph und Antipater enthauptet hatte; aber Jochanaan wagte er nicht zu töten! Seine Zähne schlugen aufeinander, er bebte am ganzen Leibe.

In der Grube hatte er den großen Engel der Samariter erschaut, wie dieser, über und über mit Augen bedeckt, ein ungeheures rotes und wie mit Flammen gezähntes Schwert geschwungen hatte. Zwei Soldaten, die er als Zeugen mitbrachte, könnten es bestätigen.

Sie hatten nichts gesehen, außer daß ein jüdischer Hauptmann sich auf sie geworfen hatte, der nicht mehr am Leben war.

Die Wut der Herodias entlud sich in einer Flut gemeiner, blutiger Beschimpfungen. Sie zerbrach sich die Fingernägel am Gitterwerk der Tribüne, und die beiden Löwen aus Stein schienen sich in ihre Schulter zu verbeißen und wie sie zu brüllen.

Auch Antipas tat es ihnen nach, und ebenso verlangten die Priester, die Soldaten, die Pharisäer nach Rache, gemeinsam mit den anderen, die empört waren, daß sie auf ihr Vergnügen so lange warten mußten. Mit verhülltem Antlitz verließ Mannaëi den Saal.

Den Gästen wurde die Zeit noch länger als beim ersten Mal. Alles langweilte sich.

Plötzlich hallte ein Geräusch von Schritten in den Gängen wider. Das Unbehagen steigerte sich ins Unerträgliche.

Da erschien der Kopf: Stolz auf den Beifall der Menge, hielt Mannaëi ihn mit ausgestrecktem Arm bei den Haaren.

Nachdem er ihn auf eine Schüssel gelegt hatte, bot er ihn Salome dar.

Mit beschwingten Schritten stieg sie zur Tribüne empor. Nach ein paar Minuten wurde der Kopf von jener Alten zurückgebracht, die der Tetrarch zuerst am Morgen auf dem flachen Dach eines Hauses und dann später im Gemach der Herodias erblickt hatte.

Er lehnte sich zurück, um ihn nicht zu sehen. Vitellius warf einen gleichgültigen Blick darauf.

Mannaëi stieg von der Estrade herab und hielt den Kopf den römischen Hauptleuten hin, darauf auch allen anderen, die an dieser Seite speisten. Sie betrachteten ihn genau.

Die scharfe Klinge des Richtschwertes hatte, von oben nach unten gleitend, die Kinnlade durchgeschlagen. Die Winkel des Mundes waren krampfhaft herabgezogen. Blut, das schon geronnen war, hing im Bart. Die geschlossenen Lider waren so bleich wie Muschelschalen. Die Kandelaber ringsum sandten ihre Strahlen darauf.

Der Kopf gelangte auch zu dem Tisch der Priester. Ein Pharisäer drehte ihn neugierig um, und Mannaëi, der ihn wieder zurechtgerückt hatte, setzte ihn so kräftig vor Aulus ab, daß dieser davon erwachte. Es sah aus, als hätten durch die Öffnung ihrer Wimpern hindurch die toten Augen und die erloschenen Augen einander etwas zu sagen. Darauf bot Mannaëi ihm dem Antipas dar. Dem Tetrarchen liefen Tränen über die Wangen.

Die Fackeln erloschen. Die Gäste brachen auf. In dem Saal blieb nur noch Antipas zurück, der, die Hände an die Schläfen gepreßt, das abgeschlagene Haupt anstarrte, während Phanuel mit ausgebreiteten Armen im großen Mittelschiff der Halle stehend Gebete murmelte.

In dem Augenblick, als die Sonne aufging, kehrten zwei zuvor von Jochanaan ausgesandte Männer mit der lange erhofften Antwort zurück.

Sie vertrauten sie Phanuel an, der darüber in Entzücken geriet. Dann zeigte er ihnen das grauenvolle Ding auf der Schüssel inmitten der Überreste des Festmahls. Einer der Männer sagte zu ihm:

»Tröste dich! Er ist zu den Toten hinabgestiegen, um den Christus zu verkündigen!« Jetzt verstand der Essäer die Worte: »Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen.«

Nachdem sie das Haupt Jochanaans an sich genommen hatten, schlugen alle drei den Weg nach Galiläa ein.

Da es sehr schwer war, trugen sie es abwechselnd.

## Moreaus Salome-Darstellungen

Aus Joris-Karl Huysmans' Roman »Gegen den Strich«

Er hatte seine beiden Meisterwerke erworben, und nächtelang träumte er von dem einen, dem Bildnis der Salome. Gleich dem Hochaltar einer Kathedrale stand unter zahllosen Wölbungen, die wie romanische Pfeiler aus kurzen Säulen aufstiegen, mit polychromem Stein überzogen, in Mosaik gefaßt und mit Lapis und Onyx ausgelegt waren, ein Thron in einem Palast, der einer Basilika in zugleich mohammedanischem und byzantinischem Stil glich.

In der Mitte des Tabernakels, das den Altar überragte, zu dem halbkreisförmige Stufen führten, saß der Tetrarch Herodes, die Tiara auf dem Haupte, mit nebeneinandergestellten Beinen und auf die Knie gelegten Händen.

Sein Gesicht war gelb, pergamenten, von Runzeln durchfurcht, vom Alter zernagt; sein langer Bart wehte wie eine weiße Wolke über den Sternen aus Edelsteinen, die sein goldverbrämtes, enganliegendes Gewand zierten.

Um diese unbewegliche Statue, die gleich einem indischen Gott in hieratischer Haltung erstarrt war, brannten Wohlgerüche und verbreiteten Wolken von Dampf, durch die, wie phosphoreszierende Tieraugen, das Feuer der Edelsteine blitzte, die in die Seitenlehnen des Thrones eingelassen waren; dann stieg der Dampf empor, entrollte sich unter den Arkaden, wo der blaue Rauch sich mit dem Goldstaub der Sonnenstrahlen mischte, die aus der Höhe des Domes herabfielen.

Im perversen Duft der Wohlgerüche, in der überhitzten Atmosphäre dieser Kirche nähert sich Salome, langsam, auf Fußspitzen, zu den Akkorden einer Gitarre, in deren Saiten eine hingekauerte Frau greift: wie befehlend streckt Salome den linken Arm aus, der rechte ist gebeugt und hält in der Höhe ihres Antlitzes eine große Lotosblume.

Mit konzentriertem, feierlichem, fast erhabenem Antlitz beginnt sie den unzüchtigen Tanz, der die abgestumpften Sinne des alten Herodes aufwecken soll: ihre Brüste zittern, und durch die Reibung des Halsschmuckes, der hin und her schwingt, werden die Spitzen steif; auf ihrer matten Haut funkeln die Diamanten; ihre Armبänder, ihre Gürtel und Ringe sprühen Funken; auf ihrem Prunkgewand, das mit Perlen übersät, mit Silber und Gold durchwirkt ist, gerät der kostbare Panzer, dessen Maschen Edelsteine sind, in Brand, Feuerschlangen kreuzen sich, flimmern über dem matten Fleisch und der teerosenfarbenen Haut wie blendende Insekten, deren Flügeldecken mit Karminrot und gelber Morgenröte gesprenkelt, mit schillerndem Stahlblau geblümt, mit Pfauengrün getigert sind.

Ganz verinnerlicht, mit starren Augen, gleich einer Somnambulen, sieht sie weder den zitternden Tetrarchen noch die fürchterliche Herodias, die sie überwacht,

auch nicht den Hermaphroditen oder Eunuchen, der mit dem Säbel in der Faust zu Füßen des Thrones steht, eine schreckliche Gestalt, bis zu den Wangen verschleiert, und deren Kastratenbrust wie ein Kürbis unter seiner orangefarbenen Tunika hängt.

Die Gestalt dieser Salome, die für Künstler und Dichter so verführerisch ist, verfolgte Des Esseintes seit Jahren. Wie oft hatte er in Pierre Variquets alter, von den Theologen der Universität zu Löwen übersetzter Bibel das Evangelium des heiligen Matthäus gelesen, der in naiven und kurzen Sätzen die Enthauptung Johannes des Täufers erzählt; wie oft hatte er über diesen Zeilen geträumt:

»Da aber Herodes seinen Jahrestag beging, da tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen, und das gefiel Herodes wohl.«

»Darum verhiess er ihr mit einem Eide, er wolle ihr geben, was sie fordern werde.«

»Und wie sie zuvor von ihrer Mutter zugerichtet worden war, sprach sie: ›Gib mir her auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers.«

»Und der König ward traurig; doch um des Eides willen und derer, die mit ihm zu Tisch saßen, befahl er's ihr zu geben.«

»Und schickte hin und enthauptete Johannes im Gefängnis.«

»Und sein Haupt ward hergetragen in einer Schüssel und dem Mägdlein gegeben; und sie brachte es ihrer Mutter.«

Aber weder Matthäus noch Markus oder Lukas oder die anderen Evangelisten sprechen von den berausenden Reizen oder der hinreißenden Verderbtheit der Tänzerin. Sie steht verschwommen, geheimnisvoll und schmachtend im fernen Nebel der Jahrhunderte, unfaßlich für die Genauen und Phantasielosen, zugänglich nur den Erschütterten, Verfeinerten, durch die Neurose gleichsam visionär gewordenen Geistern; unzugänglich den Malern des Fleisches, wie Rubens, der eine flämische Schlächtersfrau aus ihr gemacht hat, bleibt sie den Schriftstellern unverständlich, die niemals die beunruhigende Hingerissenheit der Tänzerin und die raffinierte Größe der Mörderin darzustellen vermochten.

Im Werke Gustave Moreaus, das außerhalb aller Gegebenheiten der Bibel konzipiert war, sah Des Esseintes endlich die Verwirklichung jener übermenschlichen und seltsamen Salome, von der er geträumt hatte. Sie war nicht nur die Possenreißerin, die durch eine verderbte Verrenkung ihrer Lenden einem Greis einen brünstigen Schrei der Begierde entreißt, die durch Bewegungen ihrer Brüste und ihres Leibes, durch das Zittern ihrer Schenkel die Energie des Königs bricht und seinen Willen schmilzt – sie wurde gleichsam die symbolische Gottheit der unzerstörbaren Wollust, die Göttin der unsterblichen Hysterie, die verruchte Schönheit, auserwählt unter allen anderen durch den Krampf, der ihr Fleisch starr und ihre Muskeln hart macht, das scheußliche, gleichgültige, unverantwortliche und gefühllose Tier, das gleich der antiken Helena alles vergiftet, was ihr nahe kommt, was sie sieht, was sie berührt.

In dieser Auffassung gehörte sie zu den heidnischen Theogonien des Fernen Ostens; sie hing nicht mehr mit den Traditionen der Bibel zusammen, konnte nicht

mehr mit dem Abbilde Babylons, der königlichen Prostituierten der Apokalypse, verglichen werden, die, gleich ihr, mit Schmuck und Purpur überladen und geschminkt war wie sie, denn jene war nicht durch eine Schicksalskraft, durch höchste Gewalt den reizvollen Verworfenheiten des Lasters in die Arme getrieben worden.

Der Maler schien übrigens ausdrücklich außerhalb der Jahrhunderte bleiben zu wollen; er gab keine Herkunft, kein bestimmtes Land oder Zeitalter an, sondern stellte Salome in diesen ungewöhnlichen Palast, dessen Stil grandios und konfus war, kleidete sie in prunkvolle und schimärische Gewänder, setzte ihr irgendein Diadem in Form eines phönizischen Turms auf das Haupt, gleich dem der Salambo, und gab ihr schließlich das Zepter der Isis, die heilige Blume Ägyptens und Indiens, den großen Lotos, in die Hand.

Des Esseintes suchte nach dem Sinn dieses Emblems. Hatte es jene phallische Bedeutung der ursprünglichen indischen Kulte, verkündete es dem alten Herodes das Opfer einer Jungfräulichkeit, einen Blutaustausch, die ersehnte Unreinheit einer Wunde, gefordert und gewährt unter der Bedingung eines Mordes, oder stellte es die Allegorie der Fruchtbarkeit dar, den indischen Mythos des Lebens, ein Dasein, das eine Frau zwischen ihren Fingern hält, von den zitternden Händen eines Mannes an sich gerissen und zerstampft, den Wahnsinn überfällt und eine fleischliche Lust verwirrt?

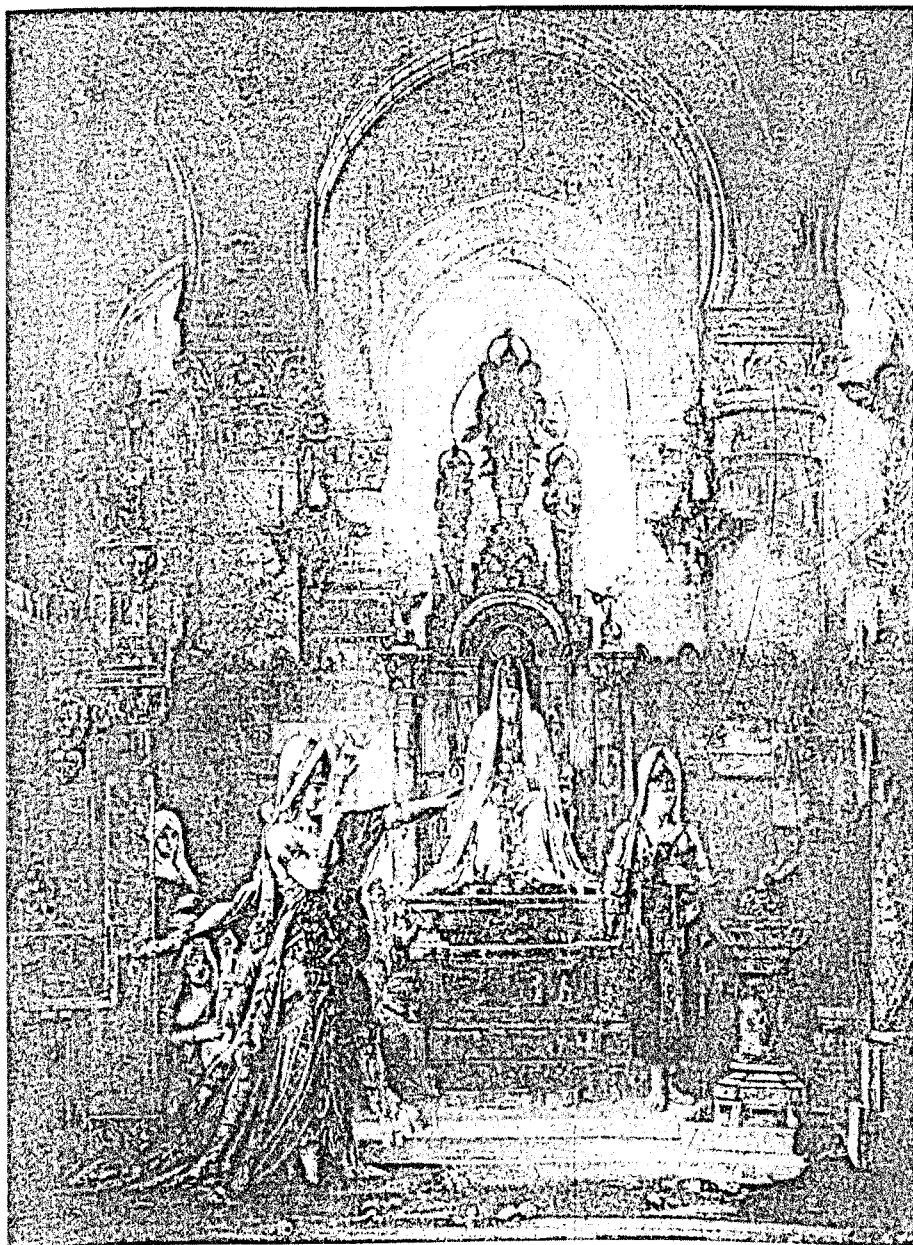
Vielleicht hatte auch der Maler, als er seine rätselhafte Göttin mit dem heiligen Lotos rüstete, an die Tänzerin gedacht, an die sterbliche Frau, an das besudelte Gefäß, die Ursache aller Sünden und aller Verbrechen; vielleicht auch hatte er sich der Riten des alten Ägyptens entsonnen, der Leichenzeremonie, der Einbalsamierung: Scheidekünstler und Priester strecken den Leichnam der Toten auf einer Bank aus Jaspis aus, ziehen ihr mit gebogenen Nadeln durch die Nase das Gehirn, durch einen Einschnitt in die linke Hüfte die Eingeweide heraus; bevor sie ihr Nägel und Zähne vergolden und sie mit Erdharz und Essenzen einreiben, führen sie in die Genitalien die reinigenden keuschen Blätter der göttlichen Blume ein.

Wie dem auch sei, eine unwiderstehliche Faszination ging von dem Bild aus. Aber das *Die Erscheinung* benannte Aquarell war vielleicht noch beunruhigender.

Auf diesem Bilde erhob sich der Palast des Herodes gleich einer Alhambra auf leichten Säulen, die von maurischen Kacheln schimmerten und mit silbernem Beton, mit goldenem Zement aneinandergefügt waren; Arabesken sprühten aus Rauten in Lapislazuli, zogen sich den Kuppeln entlang, auf deren eingelegtem Perlmutter regenbogenfarbige Feuer aufblitzten.

Der Mord war begangen; der Henker stand unbeweglich und stützte seine Hände auf den Griff des langen, blutigen Schwertes.

Das Haupt des Heiligen hatte sich von der Platte, die auf den Fliesen stand, erhoben und starnte bleich, mit blutlosem, offenem Munde geradeaus; vom karminroten Hals tropften blutige Tränen. Ein Mosaik umgab sein Antlitz, von dem eine Aureole ausging, deren schimmernde Strahlen die Säulenhalle erreichten, den fürchterlichen



Gustave Moreau, »Der Tanz der Salome«

Aufstieg des Kopfes beleuchteten, die glasigen Augäpfel erhellten, die gleichsam krampfhaft auf der Tänzerin hafteten.

Mit einer Gebärde des Schreckens stößt Salome die grauenhafte Vision zurück, die sie unbeweglich, auf den Fußspitzen stehend, festnagelt; ihre Augen weiten sich, ihre Hand umklammert konvulsivisch ihren Hals.

Sie ist fast nackt: in der Glut des Tanzes haben die Schleier sich gelöst, sind die Brokate gefallen; sie ist nur in Geschmeide und blitzende Mineralien gekleidet; wie ein Mieder umspannt eine Kette ihre Mitte, und gleich einer köstlichen Agraffe blitzt ein wundervoller Edelstein zwischen ihren Brüsten; ein um die Hüften gelegter Gürtel verbirgt die Schenkel, gegen die ein Riesengehänge aus Rubinen und Smaragden schlägt; und schließlich, auf dem nackt gebliebenen Körper, zwischen Mieder und Gürtel, der Bauch, dessen Nabel einem in milchigem und nagelrosa Onyx geschnittenen Siegel gleicht.

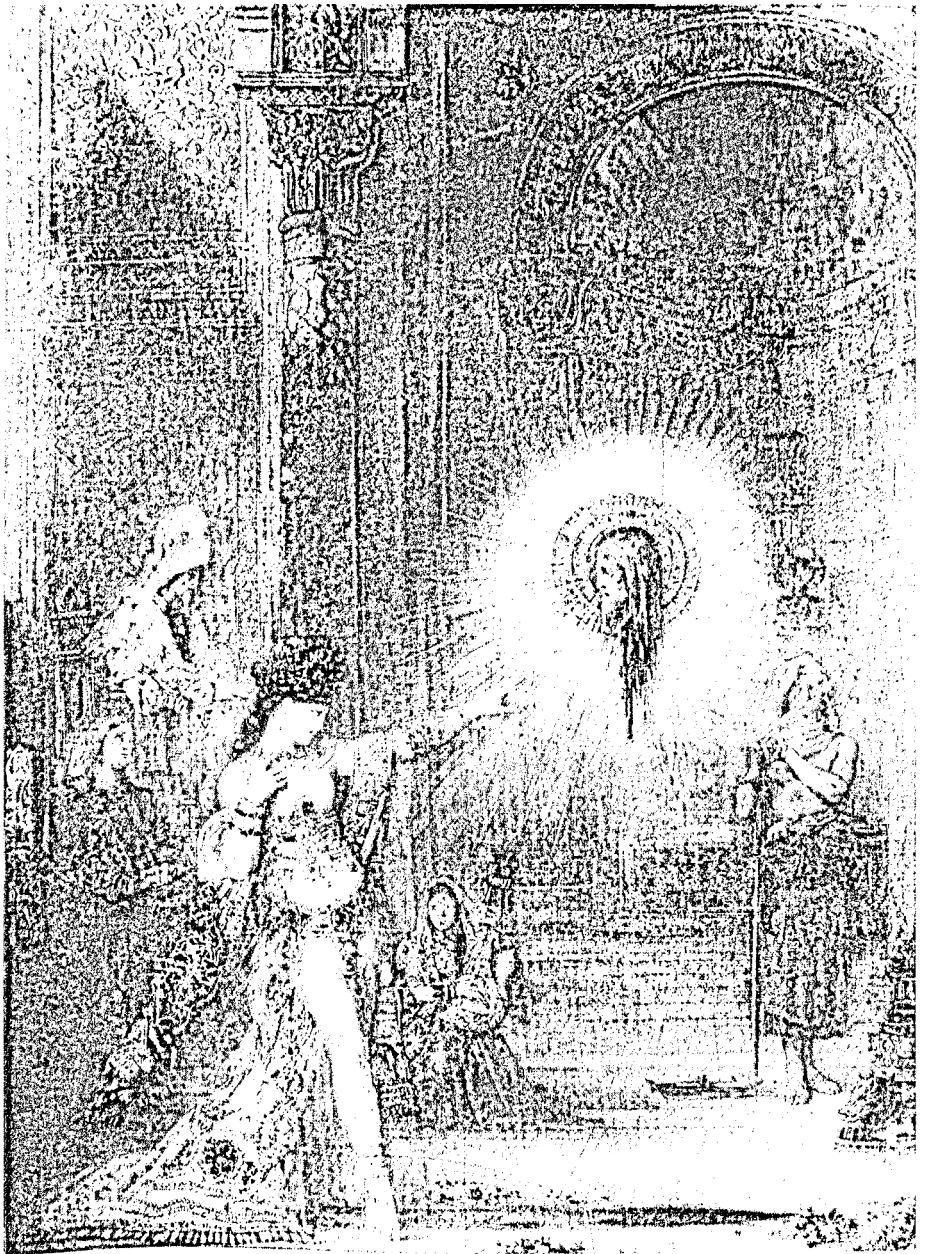
Unter den glühenden Strahlen, die vom Haupte des Täufers ausgehen, entzünden sich die Facetten der Schmuckstücke, die Steine werden lebendig, umreißen den Frauenkörper mit glühenden Strichen; Hals, Beine und Arme treffen feurige Spitzen, die zinnoberrot sind wie Kohlen, violett wie Gasflammen, blau wie brennender Alkohol und weiß wie Sternenlicht.

Der entsetzenerregende Kopf flammt und blutet immer noch, dunklen Purpur auf Bart und Haare tropfend. Nur Salome sieht ihn – ihr finsterner Blick gilt nicht der Herodias, die ihrem endlich befriedigten Haß nachsinnt, nicht dem Tetrarchen, der, leicht vornübergeneigt, mit aufgestützten Händen, keuchend, wie von Sinnen ist vor der Nacktheit dieser Frau, die von Raubtiergeruch umweht, in Balsam gehüllt und von Weihrauch und Myrrhe umduftet ist.

Wie der greise König war auch Des Esseintes zermalmt, vernichtet, von Schwindel ergriffen vor dieser Tänzerin, die weniger majestätisch und stolz, aber verwirrender als die des Ölgemäldes war.

In der gefühllosen Statue ohne Mitleid, im unschuldig-gefährlichen Idol hatte sich die verkörperte Erotik, der Schrecken des Menschen ans Licht gekämpft; die große Lotosblume war verschwunden, die Göttin dahin, ein entsetzenerregender Alp erstickte die Histrionin, die der wirbelnde Tanz in Ekstase gebracht, die Kurtisane, die das Grauen hypnotisiert und versteinert hatte.

Jetzt war sie wirklich Hetäre; sie gehorchte ihrem flammenden, grausamen, weiblichen Temperament, sie war zum Leben erweckt, raffinierter und wilder, abscheulicher und köstlicher; stärker belebte sie die lethargischen Sinne des Mannes, verzauberte, bändigte seinen Willen: eine verführerische Liebesblume, die auf gotteslästerlichem Boden gewachsen und in ruchlosen Treibhäusern gezogen ist.



Gustave Moreau, »Die Erscheinung«

# Die Salome

Gomez Carillo

Genau so sehe ich noch immer Wilde vor mir wie an jenem Abend unserer ersten Begegnung: wieder entzückt mich sein liebenswürdiges Lächeln, das das Gold seiner großen plombierten Zähne sehen läßt, – höre ihn sprechen mit dieser verdeckten und doch hellen Stimme, eintönig, gleichmäßig, wie er so ganz in sich verloren Gedichtstrophen hersagt, Verse zur Verherrlichung der Salambo, Sätze aus Flaubert, rauschend wie edelsteinbesetzte Brokate, Gedichte von Mallarmé, schwer und glänzend wie Geschmeide, und schließlich perverse und ausgelassene Lieder von Jean Lorrain.

Damals beschäftigten sich Wildes Gedanken nur mit dem lüsternen Tanz der Salome.

»Sie kommen von Madrid?« Und nach einer langen Pause: »Allein deswegen möchte ich nach Spanien, um im Prado jene Salome des Tizian zu sehen, vor der Tintoretto ausrief: ›Endlich einmal einer, der zuckendes Fleisch malt!‹ Sie haben diese Salome sicher gesehen ... Sie richtet sich triumphierend auf und hebt auf einer silbernen Schüssel den Kopf des Täufers hoch ... Haben Sie auch die Salome von Stanzioni gesehen und die von Alessandro Veronese? Der Prado hat eine Menge Salomen.«

Es verging kein Tag, ohne daß er mit mir über die Salome sprach. Eine Person, die vorüberging, ließ ihn von jüdischen Prinzessinnen träumen. Stundenlang stand er vor den Auslagen der großen Juweliere und kombinierte sich einen idealen Schmuck, mit dem er den Leib seines Idols behängen wollte. Die üppigsten Stoffe in den Schaufenstern der Magazine schienen ihm kaum gut genug, die betörende Nacktheit der Nichte des Herodes zu umhüllen.

Eines Abends fragte er mich mitten in der Straße plötzlich:

»Glauben Sie nicht, daß sie besser ganz nackt ist?« Er dachte an die Salome.

»Ja,« fuhr er fort, »vollständig nackt. Aber übersät mit Juwelen, es klingelt und klirrt in ihren Haaren, an den Gelenken, den Armen, um den Hals, umschließt die Hüften und macht mit seinen aufblitzenden Reflexen die Unkeuschheit dieses bernsteinernein Fleisches noch unkeuscher ... Denn von einer unwissenden Salome, die ein bloßes Werkzeug ist, will ich nichts wissen, nein, nein, Salome weiß ... Auf dem Bilde des Lionardo zeigen ihre Lippen die schrankenlose Grausamkeit ihres Herzens. Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean ... daß die Perlen auf ihrer Brust aus Liebe sterben, daß der Duft ihrer Jungfräulichkeit die Smaragde erleichen macht und die Rubinen aufflammen, indes selbst der Saphir auf dieser fiebernden Haut die Reinheit seines Glanzes verliert und trübe wird.«

Ein anderes Mal wieder war seine Salome ganz keusch. Ich erinnere mich eines Abends, da Wilde vom Louvre kam und mir von einer sanften Prinzessin sprach, die vor Herodes tanzte wie unter einer göttlichen Eingebung, um endlich die Strafe fordern zu dürfen für den lügnerischen Feind Jehovas.

»Ihr zitternder Leib«, sprach er, »ist hoch und weiß wie eine Lilie; nichts Sinnliches ist in ihrer Schönheit. Von Engeln gewobene Schleier verhüllen ihre Schlankheit, ihr Blondhaar fließt ihr wie flüssiges Gold über den Nacken. Ihre Augen leuchten und glänzen – Sterne des Glaubens und der Hoffnung.« War es das Bild des Bernardo Luini, das ihm an diesem Abend einen solchen Traum strahlender Reinheit eingegeben hatte? Bald aber machten diese hieratischen Visionen wieder sinnlichen Bildern Platz, grausamen Inkarnationen ruchloser Schönheit, mythischen Gesichtern der Allmacht des Weibes. –

Einmal waren wir bei Jean Lorrain. Vor dem Bilde eines abgehauenen Frauenkopfes, eines sehr bleichen Hauptes, rief Wilde aus:

»Aber das ist ja Salome!«

Und sogleich dichtete er eine Prinzessin, die ihrem Geliebten den Kopf des heiligen Johannes bringt, und die auf der Stelle ihren eigenen Kopf hatte schicken lassen, weil sie sich von dem Jüngling verachtet glaubte.

»Ganz genau so ist es«, sagte er leise. »Ein nubisches Evangelium, das Boissière aufgefunden hat, erzählt von einem jungen Philosophen, dem eine jüdische Prinzessin den Kopf eines Apostels zum Geschenk macht. Der Jüngling sagte lächelnd zu ihr: ›Was ich gern möchte, das ist dein eigener Kopf, Geliebte.‹ Da geht sie ganz bleich fort, und am Abend desselben Tages überreicht ein Sklave dem Philosophen auf einer goldenen Schüssel den armen kleinen Kopf der Geliebten. Der Gelehrte sagt: ›Was soll dieses Blut?‹ und liest im Plato weiter. Finden Sie nicht, daß das die Salome ist? ... und diese Maske da, das ist ihr Portrait.« »Schreiben Sie das doch«, sagte jemand. Wilde begann eine Novelle mit dem Titel: *Die zweifache Enthauptung*. Bald darauf zerriß er die Seiten und dachte an ein Gedicht. Auch das schrieb er nicht und wählte das Drama. Das Verlangen, die Sarah Bernhardt zu sehen, verjüngt bis zur Pubertät zurück, nackt vor dem Tetrarchen tanzend, überkam ihn, und nicht in seiner Muttersprache, sondern französisch schrieb er dann seine *Salome*.

Seine Salome – nein: es waren zehn, es waren hundert Salomen, die er sah, entwarf, wieder aufgab. Heute war seine Prinzessin blond und sprach von sich wie die Herodias des Mallarmé –

... Grau'n der Jungfrau lieb ich, will  
Im Schrecken leben, den mein Haar mir macht,  
Um abends auf mein Lager schleichend – Schlange  
Unnahbar – auf der brachen Brust zu fühlen  
Das kalte Rieseln deiner bleichen Klarheit,  
Du, die hinstirbt, du, die vor Keuschheit brennt,  
Du heiße Nacht aus Eis und grausigem Schnee –

den nächsten Tag wieder sagte er mit dem Evangelium: »An dem Geburtstage des Herodes aber tanzte die Tochter der Herodias in der Mitte vor allen Gästen, und es gefiel dem Herodes. Darum verhiess er ihr mit einem Eidschwur, er wolle ihr geben, was immer sie von ihm begehren würde.

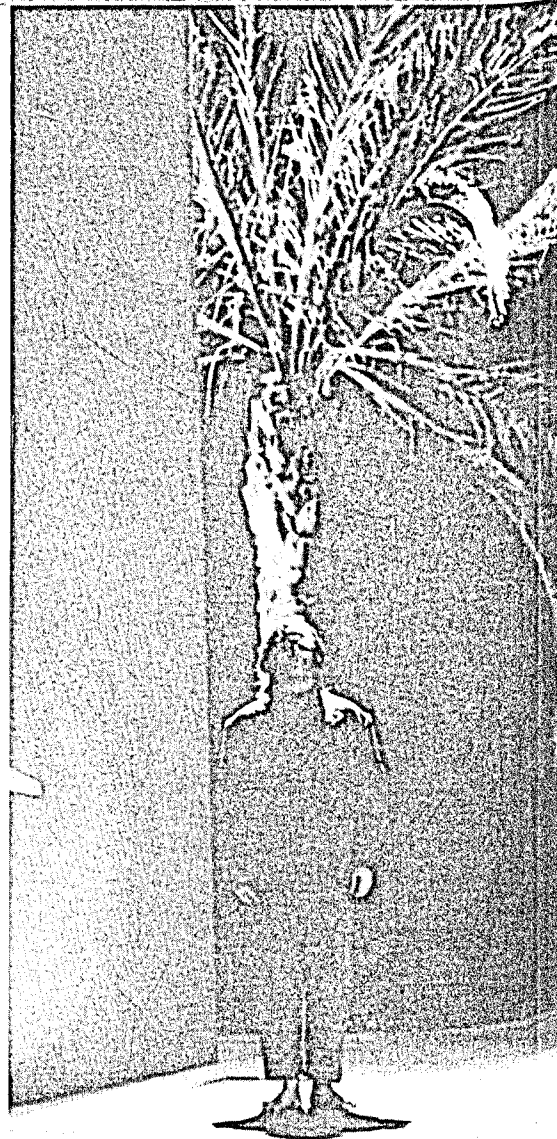
Sie aber sprach, nachdem sie von ihrer Mutter war unterrichtet worden: »Gib mir hier auf dieser silbernen Schüssel das Haupt des Jochanaan, des Täufers.« Und der König ward traurig; allein um des Eidschwures und derer wegen, die mit zu Tische saßen, befahl er es zu geben. Und er sandte hin und ließ den Jochanaan enthaupten im Kerker. Und sein Haupt ward hergebracht auf der Schüssel und dem Mägdlein gegeben, und sie brachte es ihrer Mutter.«

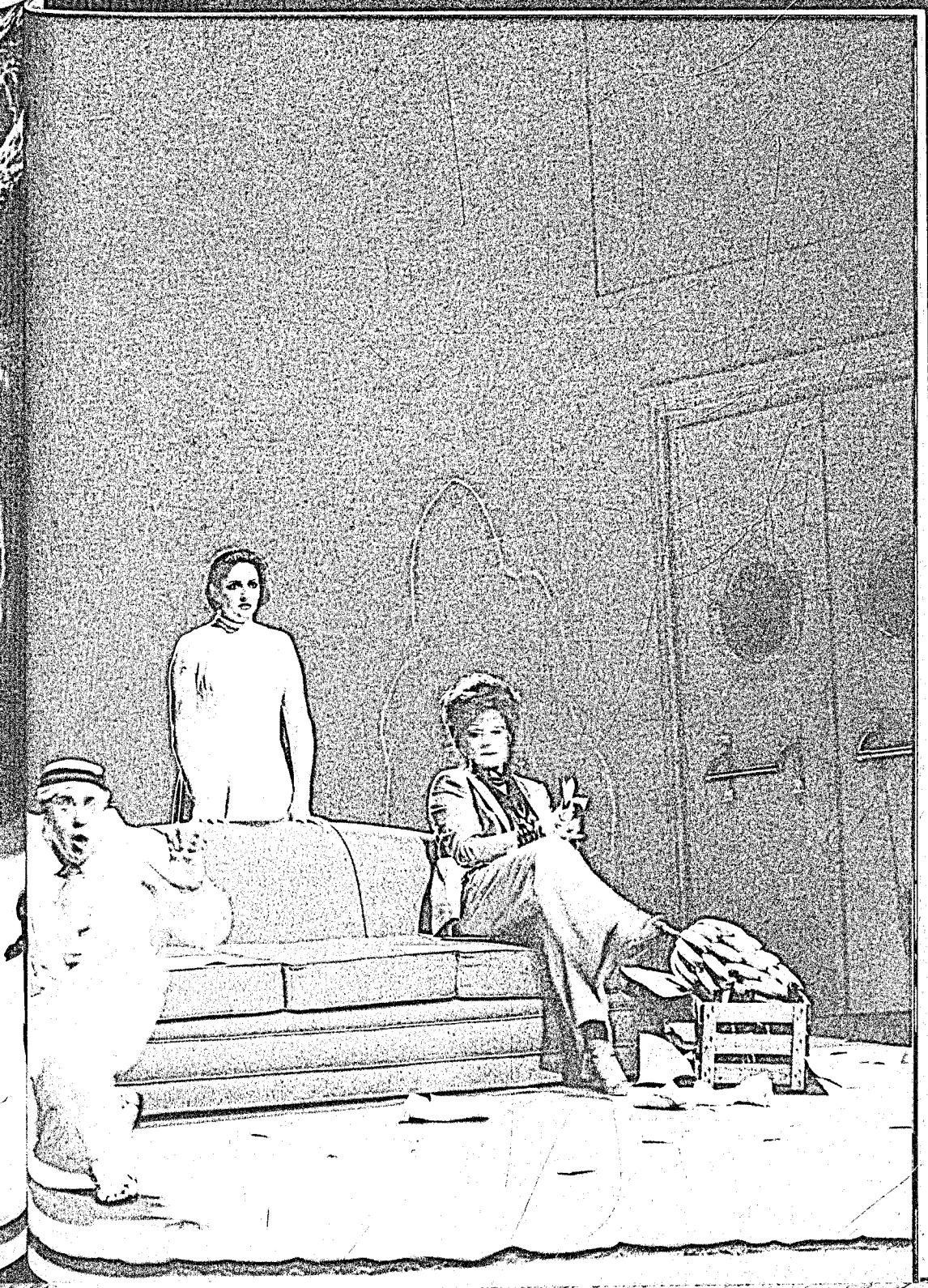
Aber das war Wilde zu farblos; zu trocken, hatte keine Pracht, keine Hintergründe und keine Laster. Besonders keine Laster. Aber der Tochter, die gehorcht, der armen Tochter, die mit dem blutigen Geschenk sich in die Arme der Mutter wirft und ihr es ausliefert, tut not, daß die Jahrhunderte Träume und Gesichte um sie häufen, damit sie der Typus der letzten Leidenschaft wird.

Einmal sagte Wilde: »Ich gleiche dem Des Esseintes.« Und es war so. Wie der Held von *A Rebours* suchte der englische Dichter nach der wirklichen Salome, deren Bild die Zeiten verwischt hatten. Vor dem Gemälde des Rubens mußte er an eine apokalyptische Stallmagd denken, die wiewohl göttliche Salome des Lionardo war zu unkörperlich, zu kalt. Und die andern, die von Dürer, Ghirlandajo, van Thulden, Leclerc genügten ihm schon gar nicht. Die berühmte Salome des Regnault war ihm eine Zigeunerin mit englischem Teint. Nur das Gemälde von Gustave Moreau zog ihm den Schleier von der Seele der legendären Tanzprinzessin seiner Träume. Oft hat er uns die berühmten Sätze von Huysmans wiederholt: »Sie ist fast nackt. In dem Taumel des Tanzes haben sich die Schleier gelöst, sind die Brokate zu Boden gefallen, und nurmehr Juwelen bedecken den Leib. Ein ganz kleines Mieder umschließt die Hüften, zwischen ihren Brüsten glänzt ein kostbares Kleinod wie ein Stern; tiefer schlingt sich eine Granatkette um ihre Lenden, und über dem Schatten ihrer Scham gleißen Smaragde.«

Diese Schilderung schien ihm die bestmögliche. Und fünf Jahre später, in der Gefängniszelle, wiederholte er sich in den Stunden der Schlaflosigkeit, des Fiebers und Hungers mechanisch die Worte: »Zwischen ihren Brüsten glänzt ein Kleinod wie ein Stern.«

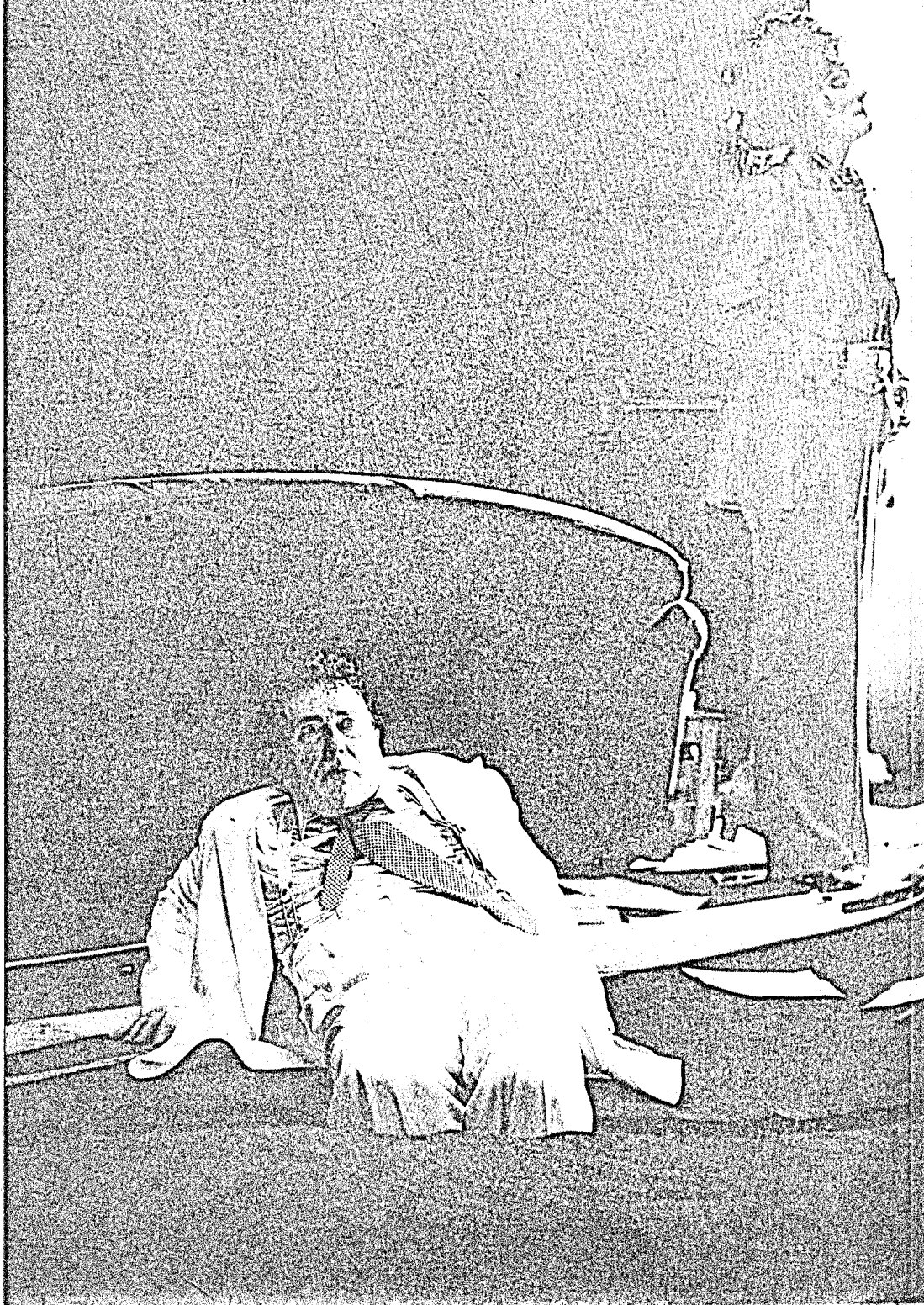
**Salome**  
Probenfotos von Mara Eggert

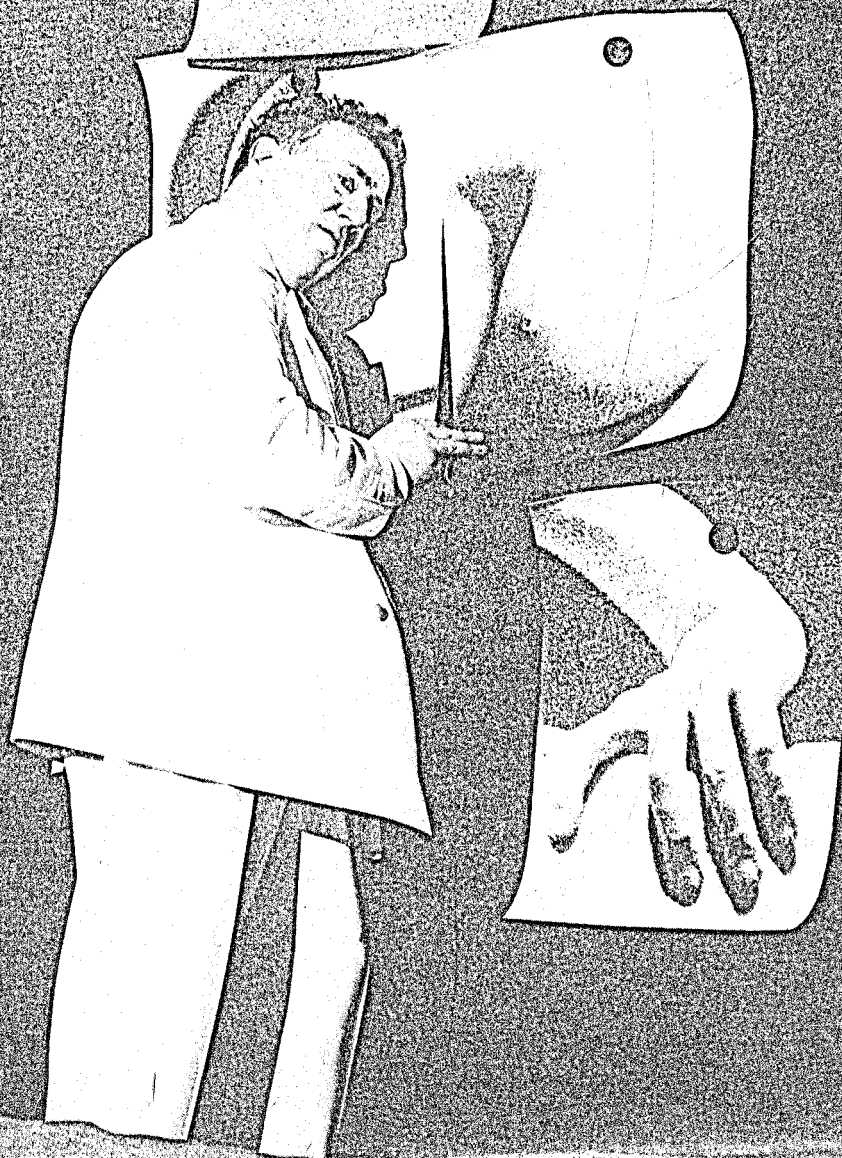






















## NACHWEISE

### Texte

*Handlung*: Peter Ross, für dieses Programmheft – Dietmar Holland, »*Ein einmaliges Experiment an einem besonderen Stoff*« – *Zur Musik der »Salome«*, Originalbeitrag für dieses Programmheft – Wolfgang Krebs, *Zur Dramaturgie von Richard Strauss' »Salome«*, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, hg. von Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991 (gekürzt) – Roland Tenschert, *Richard Strauss' Opernfassung der deutschen Übersetzung von Oscar Wildes »Salome«*, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 1959/60*, hg. von Willi Schuh, Bonn 1960 (gekürzt) – Jürgen Maehder, »*Salome von Oscar Wilde und Richard Strauss – Am Beginn der deutschen »Literaturoper«*«, Originalbeitrag für dieses Programmheft (Der Autor dankt Frau Alice Strauss† für die freundliche Genehmigung zum Abdruck aus Richard Strauss' Handexemplar zu »Salome«) – »*Die unerhörte Schwierigkeit des Werkes*«, *Aus Briefen von Richard Strauss an Ernst von Schuch*, Briefzitate und Anmerkungsapparat mit freundlicher Genehmigung von Dr. Gabriella Hanke, Bern – Helmut Schmidt-Garre, *Salome – Inbild des Fin de siècle*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 128, Heft 7/8, 1967 (gekürzt) – *Johannes der Täufer, Markus 6,17-29*, in: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Privileg. Württemb. Bibelanstalt, Stuttgart 1950 – Gustave Flaubert, *Herodias*, in: *Drei Erzählungen*, Zürich 1966 (Auszüge) – Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, Zürich 1965 – Gomez Carillo, *Die Salome*, in: *Insel-Almanach* auf das Jahr 1906.

### Abbildungen

*Salome*. Tragödie in einem Akt von Oscar Wilde, Übertragung von Hedwig Lachmann, Zeichnungen von Marcus Behmer, Leipzig 1903, Handexemplar von Richard Strauss – *Richard Strauss, Bühnenwerke. Dokumente der Uraufführungen*, hg. von Ernst Roth, London 1954 – Peter Hahlbrock, *Gustave Moreau oder Das Unbehagen in der Natur*, Berlin 1976 – Probenfotos von Mara Eggert.

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1995/96

Richard Strauss

*Salome*

Premiere: 21. Januar 1996

Musikalische Leitung: Gabriele Ferro. Inszenierung: Inga Levant. Bühnenbild: Roni Toren. Kostüme: Brigitte Reiffenstuel. Licht: Franz Peter David. Dramaturgie: Peter Ross

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 1995/96, Heft 26

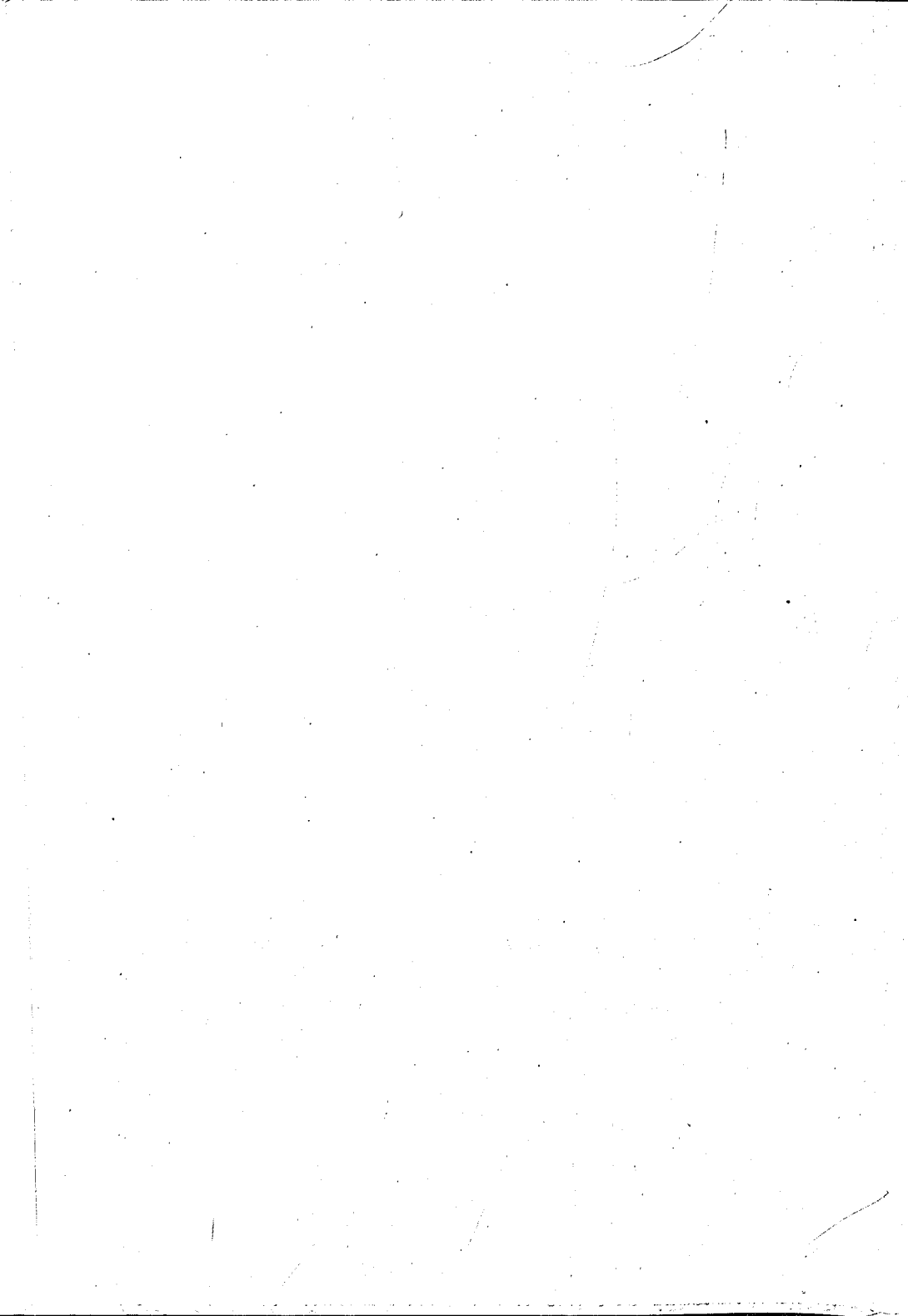
Operndirektor: Klaus Zehelein

Redaktion: Dramaturgie

Verantwortlich für dieses Heft: Peter Ross, Dagmar Fischer

Satz: Schäfer DHM Digital, Stuttgart

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim



**Staatsoper Stuttgart**