

Theater Ulm  
Spielzeit 2009/2010

# SALOME

*Neuinszenierung*

Musikalische Leitung: GMD James Allen Gähres

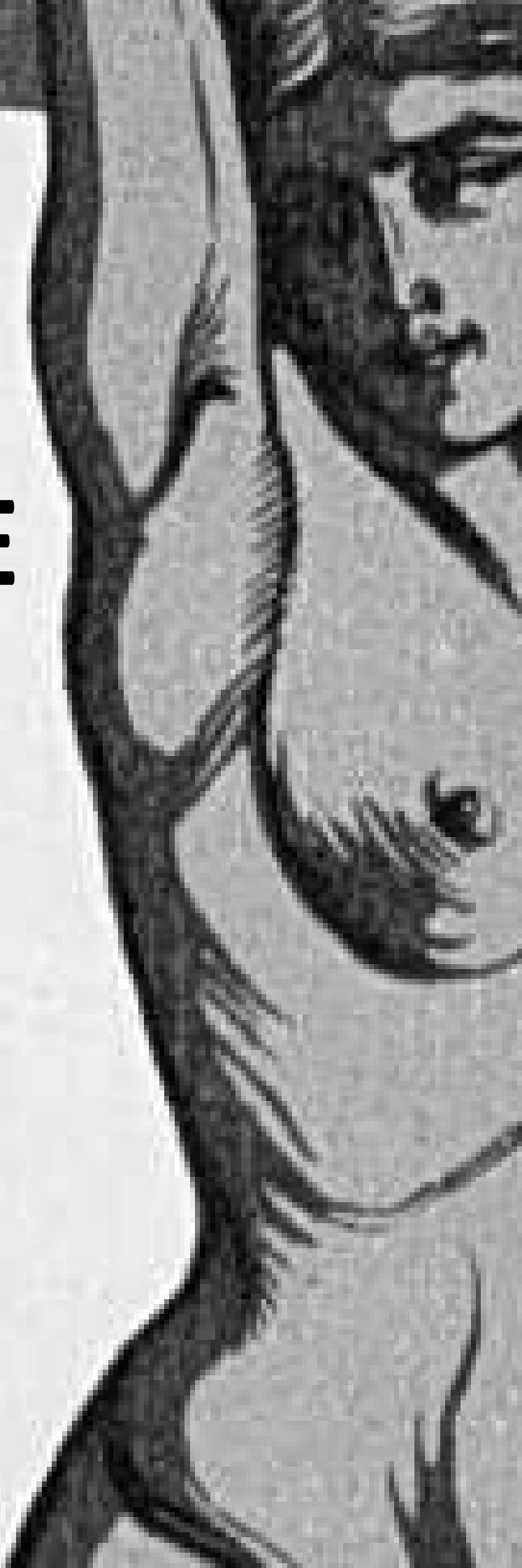
Inszenierung: Matthias Kaiser

Bühne: Detlev Beaujean

Kostüme: Angela C. Schuett

**Materialien**

Bk



## **Inhalt**

---

Theater Ulm, Spielzeit 2009/2010

### **Besetzung**

Oscar Wilde

**Aus der Ballade vom *Zuchthaus zu Reading***

Bibel

**Aus dem Evangelium des Markus: 6, 14-29**

Ulrich Schreiber

**Die Kunst der Oper: Salome**

Richard Strauss

**Salome**

Rainer Kohlmayer

**Aus: Oscar Wildes Einakter „Salome“ und die deutsche Rezeption**

Richard Schaukal

**Herodes und Salome**

Haruki Murakami

**Aus: Mister Aufziehvogel**

Karl Schumann

**Die Jahrhundertwende, auch eine Zeit des Zerfalls, suchte nach Spiegelbildern**

Gustave Flaubert

**Aus der Erzählung „Herodias“**

Spielzeit 2009/2010  
Großes Haus



# SALOME

**Musik-Drama in einem Aufzug**  
nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung  
**Musik von Richard Strauss op.54**  
– mit Übertiteln –

Musikalische Leitung  
Inszenierung  
Bühne  
Kostüme  
Dramaturgie

James Allen Gähres  
Matthias Kaiser  
Detlev Beaujean  
Angela C. Schuett  
Benjamin Künzel

Herodes  
Herodias  
Salome  
Jochanaan  
Narraboth  
Page  
1. Jude  
2. Jude / Sklave  
3. Jude  
4. Jude  
5. Jude  
1. Soldat / 1. Nazarener  
2. Nazarener  
2. Soldat  
Kappadozier

Hans-Günther Dotzauer  
Helena Zubanovich  
Oxana Arkaeva  
Kwang-Keun Lee / Tomasz Kaluzny  
Alexander Schröder  
Gillian Crichton  
Joung-Woon Lee  
Thomas Schön  
Girard Rhoden  
Rochus Bliesener  
Michael Burow-Geier  
Jie Mei  
Rolf Ellersiek  
Dong-Jin Choi,  
Young-Jun Ha

Philharmonisches Orchester der Stadt Ulm

Aufführungsrechte / Material: Fürstner Musikverlag Mainz  
vertreten durch Schott International GmbH&Co. KG, Mainz

**Premiere: 22. April 2010, Großes Haus**

Workshop: 10.04.2010, 17 Uhr und 17.04.2010, 9.45 Uhr

Matinée: 11.04.2010, Foyer

## **OSCAR WILDE**

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

Der eine tötet jung sein Lieb,  
Der andere als Greis.  
Der eine würgt mit der Hand der Lust  
Und der führt goldnen Preis.  
Der Beste greift zum Dolch, weil er

Dann schnell zu töten weiß.

Der liebt zu kurz und der zu lang.  
Der kauft, der bietet an.  
Der tötet mit Tränen, und jener hat's  
Mit kaltem Blut getan.  
Denn jeder tötet, was er liebt,  
Nur stirbt nicht jeder daran.

Aus der Ballade vom  
*Zuchthaus zu Reading*

## **AUS DEM EVANGELIUM DES MARKUS**

### Kapitel 6

14 Und es kam dem König Herodes zu Ohren; denn der Name Jesu war nun bekannt. Und die Leute sprachen: Johannes der Täufer ist von den Toten auferstanden; darum tut er solche Taten.

15 Einige aber sprachen: Er ist Elia; andere aber: Er ist ein Prophet wie einer der Propheten.

16 Als es aber Herodes hörte, sprach er: Es ist Johannes, den ich enthauptet habe, der ist auferstanden.

17 Denn er, Herodes, hatte ausgesandt und Johannes ergriffen und ins Gefängnis geworfen um der Herodias willen, der Frau seines Bruders Philippus; denn er hatte sie geheiratet.

18 Johannes hatte nämlich zu Herodes gesagt: Es ist nicht recht, dass du die Frau deines Bruders hast.

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

20 Denn Herodes fürchtete Johannes, weil er wusste, dass er ein frommer und heiliger Mann war, und hielt ihn in Gewahrsam; und wenn er ihn hörte, wurde er sehr unruhig; doch hörte er ihn gern.

21 Und es kam ein gelegener Tag, als Herodes an seinem Geburtstag ein Festmahl gab für seine Großen und die Obersten und die Vornehmsten von Galiläa.

22 Da trat herein die Tochter der Herodias und tanzte und gefiel Herodes und denen, die mit am Tisch saßen. Da sprach der König zu dem Mädchen: Bitte von mir, was du willst, ich will dir's geben.

23 Und er schwor ihr einen Eid: Was du von mir bittest, will ich dir geben, bis zur Hälfte meines Königreichs.

24 Und sie ging hinaus und fragte ihre Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannes des Täufers.

25 Da ging sie sogleich eilig hinein zum König, bat ihn und sprach: Ich will, dass du mir gibst, jetzt gleich auf einer Schale, das Haupt Johannes des Täufers.

26 Und der König wurde sehr betrübt. Doch wegen des Eides und derer, die mit am Tisch saßen, wollte er sie keine Fehlbitte tun lassen.

27 Und sogleich schickte der König den Henker hin und befahl, das Haupt des Johannes herzubringen. Der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis

28 und trug sein Haupt herbei auf einer Schale und gab's dem Mädchen und das Mädchen gab's seiner Mutter.

29 Und als das seine Jünger hörten, kamen sie und nahmen seinen Leichnam und legten ihn in ein Grab.

Ulrich Schreiber  
**SALOME**

### Männerphantasien

Das war für das zu Ende gehende 19. Jahrhundert der Stoff, an dem sich Männerphantasien von der vernichtenden Frau entzündeten. Von dem reich eingesetzten Lokal- und Geschichtskolorit bei Josephus Flavius machte Gustave Flaubert 1877 in seiner Erzählung HÉRODIAS mit geradezu wissenschaftlicher Sachlichkeit Gebrauch, wobei die Schweißtropfen auf der Stirn der tanzenden Salome und ihre lispelnde Stimme alles andere als erogen wirken. Nach dieser Quelle schrieb Jules Massenet 1881 seine HÉRODIADE und formte Salome – Opfer einer problematischen Mutter-Tochter-Beziehung – zur reinen Heldin einer Grand Opéra um. Wenn sie im Schlussakt mit dem Tenor-Propheten ein Liebesduett singt und sich am Ende selbst an Stelle



der Herodias umbringt, sind alle Perversionen zum schönsten Operschein umgebogen. Eine Wende in der Stoffgeschichte markieren Gustave Moreaus Ölgemälde SALOME TANZT VOR HERODES von 1874 und seine ideengeschichtliche Fortschreibung im Aquarell der ERSCHEINUNG des abgeschlagenen Kopfs des Jochanaan vor der halb nackten Salome. Beide Bilder tauchen 1884 in Joris-Karl Huysmans Roman GEGEN DEN STRICH als Inkarnation der ‚décadence‘ auf. Der Held Jean (!) Des Esseintes hat sie neben einem Manuskript von Mallarmés fragmentarischem Versdrama HÉRODIADE (wo Mutter und Tochter in Personalunion erscheinen) erworben. In den künstlichen Paradiesen seiner Abgeschiedenheit ist ihm Salome eine Göttin der Schönheit, Wollust und Hysterie, die – wie die antike Helena eine königliche Hure der Apokalypse – alles vergiftet, was sie erblickt. Heinrich Heine dagegen hatte 1843 in seinem Versepos ATTA TROLL die – wie oft in der älteren Stoffgeschichte – mit Herodias identische Figur der Tänzerin positiv gedeutet. In einem gespenstischen Aufzug erscheint sie, zusammen mit der heidnischen Göttin Diana und der keltischen Fee Abunde, im Namen von Schönheit und Sinnlichkeit als Gegenfigur zum bürgerlich-prosaischen Alltag. Heine unterschlägt, in Übereinstimmung mit dem schwarz-romantischen Topos der ‚Belle dame sans merci‘, den fatalen Reiz der Femme fatale so wenig wie in seiner LORELEY: „Genau bei Weibern / Weiß man niemals, wo der Engel / Aufhört und der Teufel anfängt“ (Caput XIX). Trotz seiner Ironisierung – er deutet als Erster das Motiv der unerwiderten Liebe der Tänzerin zu Jochanaan an – steht Heines Salome-Herodias für den Protest gegen die seit Kirchenvätern wie Augustinus, Johannes Chrysostomos und Hieronymus üblich gewordene Verteufelung der tanzenden Frau als personifiziertes Laster.

## Mond und Kindfrau

Oscar Wilde variierte mit seiner SALOMÉ Heine, indem er – vielleicht in Abwehr der bei Jules Laforgue im Salomé-Teil der 1886/87 veröffentlichten Prosastücke LEGENDENHAFTE MORALITÄTEN noch deutlicher werdenden Ironisierung des spätromantischen Perversionskultes – eine dramaturgische Leitmotivik des Dämonischen entwickelte. Durch häufige (von Strauss meist gestrichene) Wortwiederholungen prägt sie sich sofort ein, wobei – wie schon für die Titelfiguren in Flauberts SALAMMBÔ und in Mallarmés HÉRODIADÉ – dem Mond entscheidende Bedeutung zukommt. Er erscheint zu Beginn dem Pagen wie eine Frau, die aus dem Grabe aufsteigt und – Strauss hat trotz seiner Striche den Zusammenhang gewahrt und gibt ihm mit einem hohen Violintremolo musikalischen Ausdruck – dahingleitet. Das Wandern des Mondes begleitet den Stückverlauf wie dessen latente Kommentierung (in Bergs WOZZECK steht er blutrot für den Mord). Dem Tetrarchen erscheint er wie eine wahnsinnige Frau auf der Suche nach einem Buhlen, Salome bezieht wie Salammbô und Mallarmés Hérodiade das Mondbild als Metapher für (eine narzisstisch-neurotische) Keuschheit auf sich selbst und projiziert diese sogar auf den Propheten Jochanaan. Die versucht den Ausbruch aus der Dekadenz ihrer Umwelt und hofft im Propheten das rettend Andersartige zu finden. Erst ihre Zurückweisung durch Jochanaan führt unter dem Horizont eines allgemeinen Unheils – Strauss hat das musikalisch durch die Behandlung von Salomes acht Mal erscheinendem Motiv des Kussverlangens minutiös nachvollzogen – zum perversen Umschlag ihrer Gefühle. Als der in sie verliebte junge Syrer Narraboth, der den Mond – bei Strauss gestrichen – mit der kleinen Prinzessin identifiziert und gegen den Befehl des Tetrarchen den Propheten aus dem Kerker vor Salome geführt hat, sich umbringt, spricht der wiederum in diesen Narraboth verliebte Page eine weitere, von Strauss gestrichene Bedeutung des Mondes an: Er sucht nach Toten. Das Gestirn suggeriert mit seiner unaufhaltsamen Umlaufbahn, die assoziativ auf den weiblichen Monatszyklus anspielt, geradezu hypnotisch die Unausweichlichkeit des Todes.

Das in Wildes Drama zentrale Mondmotiv wurde in der Forschung auf die Mythologie zurückbezogen und mit der heidnischen Göttin Kybele in Verbindung gebracht: dem „Symbol für die aggressive, sexuell perverse Frau, deren steriler Sexualtrieb auf die Unterwerfung und Kastration des Manns gerichtet ist“. Salome erscheint unter diesem Horizont nicht als verwerfliches Produkt einer dekadenten jüdischen Gesellschaft, sondern – Frank Wedekind und Alban Berg knüpften mit ihrer Lulu-Figur hier direkt an – als Kindfrau, die aus dem Mythos in die von Männern dominierte aufgeklärte Bürgerlichkeit des späten 19. Jahrhunderts einbricht. Ihr Sexualtrieb ist, vermittelt durch die antikisierende Mondmetapher, vom Kainsmal der Perversität gereinigt und trägt den Tod als Ziel in sich. Darin spiegelt sich Wildes Mythisierung einer später von der britischen Gerichtsbarkeit als kriminell gebrandmarkten Homosexualität. Nachdem Salome den abgeschlagenen Kopf des Jochanaan geküsst hat, ist ihr Leben zu Ende. Niemand begreift das so gut wie der dekadent perverse Tetrarch Herodes im Schlusswort der Tragödie: *Man töte dieses Weib!* So rächt sich eine bigotte Gesellschaft an der von ihr selbst initiierten Zügellosigkeit.

## Literaturoper

Hysterie, Obsessionen und Grausamkeit werden in Oscar Wildes Drama mit poetischer Kindlichkeit – in Aubrey Beardsleys jugendstilistischen Illustrationen der Druckausgabe von 1893 kongenial getroffen – und einer Neigung zur Sprachmelodik vorgetragen, die auch Hedwig Lachmanns deutsche Übersetzung durchscheinen lässt. In der Hinsicht ähnelt Wildes Tragödie Maurice Maeterlincks PELLÉAS ET MÉLISANDE. Aber während Debussy die geheimnisvolle Aura der Vorlage mit seiner Musik verinnerlichte, ließ Strauss, der den Text um fast die Hälfte kürzte, die Psyche der handelnden Figuren in paradoxistischen Klängen geradezu explodieren. Dieser Theatralisierung opferte er neben rankem Figurenwerk bei Wilde alle Momente der Vorgeschichte. Sein Musikdrama zielt schon als Operntext auf totale Vergegenwärtigung. Er markiert gattungsgeschichtlich – komplementär zu den beiden in Prosa von der tradierten Opern-Verssprache sich absondernden Libretti nach Dramen Maeterlincks: Debussys PELLÉAS von 1902 und Paul Dukas' ARIANE ET BARBE- BLEUE von 1907 – eine

genialische Lösung des Libretto-Problems, das die gesamte deutsche Oper im Bannkreis Wagners befrachtet hatte. Ein literarisches Genre, das besonders in Deutschland als provinziell und zweitrangig galt, ließ – nachdem Wagner mit der vorliterarischen Sprache seiner Musikdramen einen deutschen Sonderweg beschritten hatte – plötzlich die Oper an der Weltliteratur teilhaben. Zu diesem historischen Durchbruch trug die bereits in der Vorlage vorhandenen Kondensierung auf die Form der Einaktigkeit entscheidend bei. Während die ebenfalls einaktige FEUERSNOT noch wie eine dramaturgisch schlecht ausbalancierte Abnabelung von Wagners Formmodell wirkt, weist SALOME interne Zwangsläufigkeit auf. Diese ist als Synthese aus Wagnerismus und Verismus in der Beziehung zu bezeichnen, „dass sie die Knappheit der CAVALLERIA RUSTICANA mit dem Mittel der Durchkomposition des Autors des TRISTAN verwirklicht“.

Zu dieser in der Geschichte der deutschen Oper einem Quantensprung gleichenden Synthese gehört mehr noch als die eingehaltene aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung der Einklang – wie von Puccini erstmals 1900 in LA BOHÈME verwirklicht – zwischen Atmosphäre und Inspiration. Er zeigt sich kompositionstechnisch an der thematischen Verdichtung innerhalb der formalen Großblöcke. Von der nach einem Zweiunddreißigstel-Lauf also Salomes Ermordung Posaunen und Tuba dissonant beimischt, baut sich zwischen Anfang und Ende des Musikdramas eine ungeheure Spannung auf. Sie übertrifft Friedrich Kloses ebenfalls einaktig angelegte „dramatische Symphonie“ ILSEBILL von 1902 merklich, ganz zu schweigen von Antoine Mariottes SALOMÉ, die – vor der Strauss'schen komponiert, aber erst 1910 in Lyon uraufgeführt – zu einem durch Romain Rollands Vermittlung gütlich beendeten Streit der Komponisten über die Rechte an der Vertonung von Wildes 1892 in England verbotener Tragödie führte.

### **Kunstlosigkeit des Übergangs**

Strauss, der in seinen symphonischen Dichtungen den Typus der viersätzigen Symphonie in ein einsätziges Gebilde eigener Art verwandelt hatte überträgt die im Sinne von Wagners Formulierung in OPER UND DRAMA weiterentwickelte „Sprachfähigkeit“ des Orchesters erstmals überzeugend auf das Musiktheater. Das Orchester ist mit vier Flöten, vier Klarinetten, zu denen Englischhorn und Es – Klarinette kommen, mit Heckelphon, sechs Hörnern und je vier Trompeten und Posaune nebst zwei Harfen, Celesta und zahlreichem Schlagwerk besetzt. Dieses gewaltige Instrumentarium kann in gespannter Stille implodieren. Wenn Salome mit unregelmäßigem Puls die (unsichtbare) Enthauptung des Propheten (Es ist kein Laut zu vernehmen) erwartet, machen über leichtem Tremolo hohe Winseltöne eines solistischen Kontrabasses ihren Erregungszustand greifbar. Strauss teilte den Text in vier Szenen, deren musikalische Anreicherung eine Steigerungs-dramatik bewirkt: Jede dauert gut doppelt so lang wie die vorangehende, die letzte umspannt mehr als die Hälfte der Oper. Das so geordnete Geschehen läuft ohne Wagners episierende Kunst des Übergangs in schroffer Gegensätzlichkeit der klanglichen Bereiche schlagartig wie in den veristischen Einaktern ab. Die knappen ariosen Dialoge führen zu einer ungewöhnlich hohen Informationsdichte. Aus deren eng geführter Durchkomposition heben sich nur drei expansivere Abschnitte ab: das Judenquintett als einziger Ensemblesatz, Salomes TANZ DER SIEBEN SCHLEIER, der wie in vielen Opern der Zeit als orchestrales Intermezzo dient – hier allerdings mit der Variante, dass die Protagonistin pantomimisch beteiligt bleibt –, und Salomes Schlussgesang mit der Zuspitzung, dass sie das abgeschlagene Haupt des Jochanaan küsst.

Das Judenquintett fungiert dabei als Scherzando – Zwischenspiel. Strauss setzte es für vier kreischende – und in der Beziehung bewusst dem Herodes angenäherte – Tenöre über einem verlorenen Bass. Das diese Pharisäer allzu sehr in ein verbales „Gemauschel“ verfielen, hatte schon Karl Kraus 1903 in der Weihnachtsausgabe seiner „Fackel“ in der Rezension einer Wiener Aufführung von Wildes Tragödie beklagt: Ausdruck eines Unbehagens über eine „spezifische Gruppe von Ost-Yiddisch-Sprechenden, Emporkömmlingen aus den Provinzen des Austro-Ungarischen Kaiserreichs, auf die das Wiener Judentum seine Ängste projizierte“. Strauss ging keineswegs über den deutsch-österreichisch Alltags-Antisemitismus seiner Zeit hinaus, als er sich zusätzlich zu seiner karikierten höchsten Ton des Ensembles auf das Wort *beschnitten* singen zu lassen: „ Das späte 19. Jahrhundert

assoziierte religiös motivierte Beschneidung mit Kastration, erst die Entmannung mache einen Juden zum Juden“. Strauss griff dieses sogar von assimilierten Juden – etwa in Otto Weiningers GESCHLECHT UND CHARAKTER (1903) – gegen das Ost – Judentum mobilisierte Vorurteil genüsslich auf.



### Musikdramaturgie

Die vier Szenen des Musikdramas sind durch bestimmte Tonarten charakterisiert. In der ersten wird cis-moll als Haupttonart der Oper exponiert, symmetrisch kehrt es am Ende von Salomes Schlussgesang wieder – mit Ausweichung nach Cis-Dur. Als harmonische Nebenzentren werden drei für den Ablauf wichtige komplexe eingeführt: bitonal angereichertes d-moll für die theologisch-politisch streitenden Juden, es-moll für den eingekerkerten Jochanaan sowie C- und As-Dur für ein blässliches Personalmotiv und die Vision Christi (*Nach mir wird einer kommen*). In der zweiten Szene wird Salome in A-Dur dem in es-moll aus der Zisterne hörbaren Propheten gegenübergestellt: Der Tritonusabstand suggeriert den schlimmen Ausgang beider Begegnungen. In der dritten Szene findet ihre Auseinandersetzung im Halbtonabstand statt: Salome erscheint nun zu Beginn in der Tonart H-Dur, in der sie gegenüber dem Propheten auch ihr Liebesgeständnis beginnt (mit Ausweitungen nach



Des- bzw. enharmonisch Cis-Dur und E-Dur als Dur-Parallele von cis-moll, sowie gis-moll): *Ich bin verliebt in deinen Leib Jochanaan!* Der Prediger ist in C-Dur gehüllt, bietet dann in As-Dur ihrer Seele Rettung durch Jesus (inzwischen hat sich Naraboth angesichts der Avancen Salomes, von dieser unbemerkt, zu ihrem Motiv des Kussbegehrens erstochen) und verflucht sie mehrfach, wobei er in cis-moll endet: Salomes Tonart.

Erst diese gibt der Zurückgewiesenen die Idee ein, Jochanaan als Toten zu besitzen – wir hören diesen Durchbruch zu ihrer „Großen Idee“ auch in der nächsten Szene während des Dialogs mit dem um sie werbenden Herodes, wenn er sie bittet, sich neben sie zu setzen. Strauss motiviert am Ende der dritten Szene den Ausgang der Oper vor – in Wildes Tragödie geschieht an der Stelle nichts: „Nur im Orchester, während der Prophet in die Zisterne zurückkehrt, blüht das Verlangen Salomes auf und lässt uns ahnen, dass (sie) nun alles daransetzen wird, um ihr Verlangen zu stillen, und dass dieses Verlangen zu Katastrophe führen muss“. Dieser orchestrale Kommentar erfolgt in der Tonartenfolge cis-moll, es-moll, (für den Eingekerkerten) sowie – als akustische Todesschiffre – c-Moll.

Gegenüber dem Durchbruch der „Großen Idee“ wirkt in der vierten Szene der nachkomponierte Schleiertanz Salomes gerade in seiner Verbindung von Walzerton und Orientalismen so konventionell wie (wahrscheinlich gewollt) die Einwürfe des Propheten aus der Zisterne mit ihrer Statik in C- oder As-Dur – nur in seiner Zurückweisung *Niemals, Tochter Babylons* war in der vorangehenden Szene die formelhafte Bergpredigerpose aufgebrochen, hörten wir so etwas wie Individualität: Angst vor der ihn begehrenden Frau. Von der Aura des Predigers, den Strauss im Gegensatz zu Oscar Wilde keineswegs als zwielichtig zeigt, hebt sich das Flimmern der Salome-Klänge noch kontrastreicher ab als von der zweideutig um C-Dur und c-Moll kreisende Ganztonharmonik für Herodes. Selten ist in der Operngeschichte ein dramatischer Zusammenstoß zweier Figuren derart strikt mit musikalischen Mitteln verwirklicht worden. In der Hinsicht hat das von Schönberg wegen seiner zwei im Quartabstand fallenden Quarten gerühmte C-Dur-Motiv Jochanaans seine dramaturgische Bedeutung, da es schon vor der leibhaftigen Erscheinung des Propheten durch die Partitur geistert und Salomes potentielle Faszination durch den Prediger andeutet.

Strauss geht über Wagners Leitmotivtechnik im RING DES NIEBELUNGEN hinaus und betreibt – als sei es TRISTAN UND ISOLDE sein Vorbild gewesen – weniger eine Variation motivischer Formeln als eine Abspaltung von Varianten, die eine Veränderung des musikpsychologischen Kontexts bewirkt. Selbst wenn – im Fall des Narraboth-Motivs – thematisches Material immer in der selben Tonart erscheint, weiß Strauss ihm durch einmaliges Abweichen Ausdruck zu verleihen. Gegen Ende der dritten Szene wächst die Angst des eifersüchtigen Offiziers, Salome könne Jochanaan verführen. Und nur hier hören wir sein Personalmotiv mehrfach transponiert. Wenn es seine Ursprünglich Form zurückgewinnt, bringt Narraboth sich um, während Salome im selben dramatischen Kontext ihr Motiv des Kussverlangens von Des-Dur über D nach Es-Dur schraubt. Dass die motivischen Formeln oft, besonders auffällig in Salomes mehrfachem Kuss- und Kopfverlangen, durch kleine und große Terzen bestimmt sind, versüßt den kompositionstechnischen Anspruch auf Hörer, zumal Harfe, Celesta und Klarinettriller diesen beiden Motiven eine lachende Leichtigkeit verleihen. Der Typus der Kinderfrau wird dadurch höchst eindringlich evoziert.

### **Dionysos und Bürgerlichkeit**

Das berühmteste Teilstück der Oper, Salomes Schlussgesang *Ah! Du wolltest mich deinen Mund nicht küssen lassen* ist so etwas wie eine klangliche Reprise des gesamten vorangehenden Formablaufs. Salomes Kuss auf die Lippen des Jochanaan markiert eine Zweiteilung der durch Einwürfe von Herodias-Herodes unterbrochenen und durch den Tötungsbefehl des Herodes beendeten Großform. Der erste Abschnitt ist dreiteilig um die harmonischen Zentren cis, A, gis, es und c angelegt, der zweite Teil, beginnend mit den Trillern bei Ziffer 355, kann formal als Spiegelung der fünfteiligen (Rondo-) Form der ersten Szene aufgefasst werden. Obwohl Strauss die Solostimme in konventioneller Periodik führt, gelingt ihm ein Autonomienachweis für den Typus Literaturoper in Form einer Tendenzverschiebung seiner Vorlage.

Obwohl Salomes Kuss bei weitem nicht so lange dauert wie der auf fünfzig Takte gestreckte zwischen den Liebenden in Rachmaninows schon 1900 komponierter Dante-Oper FRANCESCA DA RIMINI (Moskau 1906), lässt Strauss ihn im Orchester länger auf der Bühne bis zu Salomes Worten *Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan* währen. Der Kussakkord steigert sich im Moment der Lippenberührung durch die Einführung ihres nun entscheidend variierten Motivs des Kussverlangens, in dem der übliche Terzaufstieg zur Quarte gestreckt wird: „Das ist die Epiphanie des Dionysos. Die Quartenintervallik hält Einzug in das Motiv des trunkenen Taumels“. Da Strauss dem Propheten Jochanaan neben seinem im Quartaufstieg anhebenden blässlichen Personalmotiv auch durch das Christus-Motiv der absteigenden Quarten zugeordnet hatte, findet hier eine Ideologische Umbesetzung statt: Der Gott des Rausches, Dionysos, tritt mit seiner Botschaft von unermesslicher Lebenssteigerung und triumphaler Selbstvernichtung an die Stelle des Menschensohns mit seinem Versprechen auf ewigen Frieden. Strauss, der den Quarten noch im späteren Apollo-Motiv der späten DAPHNE die Charakteristik des Göttlichen zuweist, führt Salome im Sinne von Nietzsches Übermenschenthetik weit über Wild hinaus in den dionysischen Rausch der Selbstentfesselung – vergleichbar Thomas Manns Schriftsteller Aschenbach in der Novelle TOD IN VENEDIG (1912), dessen letales Hinübergleiten in die sexuelle Grenzüberschreitung durch die Traumbegegnung mit dem Gott Dionysos bekräftigt wird.

Strauss musikalisiert das durch den Übergang von cis-moll nach Cis-Dur, wobei er (einen Takt vor Ziffer 361) einen für die Funktionsharmonik kaum erklärbar bitonalen Akkord als Chiffre für das Dionysische einsetzt (der Klavierauszug gibt hier ein falsches Bild): die Kombination eines Gis-Nonakkords mit einem Dominantseptakkord auf A. Thematisch handelt es sich bei dieser harmonischen Normabweichung um die Kombination von Todes- und Kussakkord. Doch dieser Triumph der schwarzen Klangmanie im Namen des heidnischen Gottes tönt nur einen Augenblick, sofort nimmt Strauss den utopischen Ausblick in ein Reich jenseits christlicher Triebökonomie zurück in die Dur-Moll-harmonische Bürgerlichkeit von c-Moll, das sich in perfekter Kadenzierung über die Stufen II –V und I zum Todesurteil für Salome verfestigt. Eine letzte Irritation bleibt: Herodes gibt seinen Befehl *Man töte dieses Weib!* im alternativen Aufstieg zum hohen B oder As. Beide Töne gehören nicht zur Harmonie der orchestralen Kadenzierung, dennoch markieren sie kaum einen produktiven Reflex von Salomes Durchbruch zum anderen Zustand. Eher vermitteln sie „den Eindruck, dass sie ihre Existenz nur einem rein dekorativen Bedürfnis verdanken“. Von der dionysischen Grenzversetzung bleibt allein die einkomponierte Intonationstrübung von Charaktertenören übrig.

Richard Strauss  
**SALOME**

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, mit 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 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 soweit von schönster Literatur zu reinigen, dass es nun ein recht schönes „Libretto“ geworden ist. Und jetzt, nachdem der Tanz und besonders die ganze Schlusszene in Musik getaucht ist, ist es kein Kunststück zu erklären, das Stück „schrie nach Musik“. Jawohl, aber sehen muss man es!

Ich hatte schon lange an den Orient- und Judenopern auszusetzen, dass ihnen wirklich östliches Kolorit und glühende Sonne fehlt. Das Bedürfnis gab mir wirklich exotische Harmonik ein, die besonders in fremdartigen Kadenzen schillerte, wie Changeant-Seide. Der Wunsch nach schärfster Personencharakteristik brachte mich auf die Bitonalität, da mir für die Gegensätze Herodes-Nazarener eine bloß rhythmische Charakterisierung, wie sie Mozart in genialster Weise anwendet, nicht stark genug erschien. Man kann es als ein einmaliges Experiment an einem besonderen Stoff gelten lassen, aber zur Nachahmung nicht empfehlen. – Nachdem der prächtige Schuch den Mut hatte, „Salome“ ebenfalls zur Aufführung anzunehmen, begannen die Schwierigkeiten auf der ersten Leseprobe am Klavier, zu der alle Solisten versammelt waren, um dem Dirigenten ihre Partien *zurückzugeben*, alle bis auf den Tschechen Burian, der, zuletzt befragt, antwortete: „Ich kann es schon auswendig.“ Bravo! – Nun schämten sich die anderen doch, und die Probenarbeit begann tatsächlich. Auf den Arrangierproben streikte die hochdramatische Frau Wittich, der man wegen der anstrengenden Partie und wegen des dicken Orchesters die 16jährige Prinzessin mit der Isoldenstimme – so etwas schreibt man halt nicht, Herr Strauss: entweder-oder – anvertraut hatte, ab und zu mit dem entrüsteten Protest einer sächsischen Bürgermeistersgattin: „Das tue ich nicht, ich bin eine anständige Frau“, und brachte den auf „Perversität und Ruchlosigkeit“ eingestellten Regisseur Wirk zur Verzweiflung! Und doch hatte Frau Wittich, die figürlich natürlich für die Rolle nicht geeignet war, eigentlich Recht (zwar in anderer Beziehung), denn was in späteren Aufführungen exotische Tingeltangeleusen mit Schlangensbewegungen, Jochanaans Kopf in der Luft herumschwenkend, sich geleistet haben, überstieg oft jedes Maß von Anstand und Geschmack! Wer einmal im Orient war und die Dezenz der dortigen Frauen beobachtet hat, wird begreifen, dass Salome als keusche Jungfrau, als orientalische Prinzessin nur mit einfachster, vornehmster Gestik gespielt werden darf, soll sie nicht in ihrem Scheitern an dem ihr entgegentretenden Wunder einer großartigen Welt statt Mitleid nur Schauer und Entsetzen erregen. (Hier sei bemerkt, dass das hohe B des Kontrabasses bei der Ermordung des Täufers nicht Schmerzensschrei des Delinquenten sind, sondern stöhnende Seufzer aus der Brust der ungeduldig wartenden Salome. Die ominöse Stelle erregte in der Generalprobe solchen Schrecken, dass Graf Seebach, der einen Heiterkeitserfolg befürchtete, mich bewog, den Kontrabass durch ein ausgehaltenes B des Englisch Horns etwas zu kaschieren). Überhaupt muss sich, im Gegensatz zu der allzu aufgeregten Musik, das Spiel der Darsteller auf *größte Einfachheit* beschränken, besonders Herodes muss sich vor dem herumrennenden Neurastheniker darauf besinnen, dass er, als östlicher Parvenu, seinen römischen Gästen gegenüber bei allen momentanen erotischen Entgleisungen sich stets bemüht, in Nachahmung des größeren Cäsar in Rom Haltung und Würde zu bewahren. Toben *auf* und *vor* der Bühne zugleich – ist zuviel! Das Orchester allein genügt dafür! – Mein guter Vater, als ich ihm ein paar Monate vor seinem Tode einiges auf dem Klavier vortrommelte, stöhnte verzweifelt: „Gott, diese nervöse Musik! Das ist ja gerade, als wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbelten.“ Er hatte nicht ganz unrecht. – Cosima Wagner, der ich in Berlin auf ihren dringenden Wunsch (trotzdem ich ihr abgeraten hatte) auch einzelnes vorspielen musste, bemerkte

nach der Schlusszene: „Das ist der Wahnsinn! Sie sind für das Exotische, Siegfried für das Populäre!“  
Bum! –

Es war in Dresden der dort übliche Premierenerfolg, aber die kopfschüttelnden Auguren nachher im Bellevue-Hotel waren sich einig, dass das Stück vielleicht an ein paar ganz großen Theatern gegeben, aber bald verschwinden würde. Nach drei Wochen war es, glaube ich, an zehn Theatern angenommen und hatte in Breslau mit 70 Mann Orchester einen sensationellen Erfolg! Nun begannen Presseblödsinn, Widerstände des Klerus – in der Wiener Staatsoper erste Aufführung Oktober 1918, nach heikler Korrespondenz mit Erzbischof Piffl –, der Puritaner in New York, wo das Werk nach der Premiere auf das Betreiben eines Herrn Morgan abgesetzt werden musste. Der Kaiser von Deutschland gestattete die Aufführung erst, als Exzellenz Hülsen den Einfall hatte, am Schluss durch das Erscheinen des Morgensternes das Kommen der Heiligen Drei Könige anzudeuten! Wilhelm II. sagte zu seinem Intendanten einmal: „Es tut mir leid, dass Strauss diese ‚Salome‘ komponiert hat, ich habe ihn sonst sehr gern, aber er wird sich *damit furchtbar schaden*.“ Von diesem Schaden konnte ich mir die Garmischer Villa bauen! Bei dieser Gelegenheit sei dankbar des tapferen Berliner Verlegers Adolph Fürstner gedacht, der den Mut hatte, das Werk zu drucken, worum ihn anfänglich andere Kollegen (z.B. Hugo Bock) nicht im geringsten beneideten. Der kluge und gütige Jude hatte sich damit aber auch den „Rosenkavalier“ erobert. Ehre seinem Andenken!

Ein italienischer Impresario, dem Fürstners Forderungen zu hoch waren und der keine gedruckte Partitur auftreiben konnte, hatte von einem kleinen Kapellmeister nach dem Klavierauszug (!) eine neue Partitur instrumentieren lassen und wollte das Werk so in Holland, das damals, glaube ich, noch nicht zur Berner Union gehörte, ohne unsere Zustimmung aufführen lassen. Fürstner, als er dies erfuhr, verhandelte mit dem findigen Herrn und erreichte schließlich, dass dieser sich bereit erklärte, seine neue Partitur uns auszuliefern und das Werk nach meiner Partitur aufzuführen, wenn ich mich gewinnen ließe, die Vorstellung in Amsterdam selbst zu dirigieren. Ich glaubte, „mein Werk retten zu müssen“ („O ich Esel“, wie es in „Ariadne“ heißt), und nahm an. Was mir dann in Amsterdam bevorstand, spottet allerdings jeder Beschreibung! Eine armselige italienische Truppe, deren Fähigkeiten kaum über eine sechstklassige „Troubadour“-Aufführung hinausgingen, die kaum ihre Rollen konnten, ein Bierorchester, das mindestens zwanzig Proben gebraucht hätte, um halbwegs hörbar zu werden, hatte ich für *eine* Generalprobe zur Verfügung! Es war grauenhaft. Und ich konnte nicht zurücktreten, ohne eine Riesensumme Schadenersatz zu riskieren. Also musste es durchgestanden werden. Unter Scham und Ärger brachte ich den Abend zu Ende. Und, o Wunder: am Schluss sagte mir mein alter Freund Justizrat Fritz Sieger, mein Förderer im Frankfurter Museum seit der f-moll-Sinfonie, der zufällig der Vorstellung beigewohnt hatte: es sei eine *recht gute* Aufführung gewesen und hätte ihm außerordentlich gefallen. Scheint die persönliche Suggestion durch meinen Taktstock so groß gewesen zu sein, dass selbst ein Kenner die Mängel der Aufführung übersehen hatte, oder ist das Werk überhaupt nicht umzubringen? Ich glaube wohl das letztere, denn als ich vor zwei Jahren das Stück in Innsbruck mit zweifachen Bläsern (Orchester 56 Mann) und allerdings recht guter Solistenbesetzung – eine vortreffliche Schwedin Sönderquist – sah, musste ich zugeben, dass es auch in dieser Beschränkung seine Wirkung nicht verfehlt hatte. Die Moral von der Geschichte: wie viel Partiturzeilen hätte ich mir von Anfang an sparen können, hätte ich eine Partitur geschrieben, wie der geschickte kleine italienische Kapellmeister, der für Stagiones in Ferrara und Piacenza instrumentiert hatte. Aber diese „l’art pour l’art“-Künstler, die nicht „Mysterien nationalen Seelenlebens“ („Münchener Neueste Nachrichten“ vom 9. Februar 1942) komponieren, sind eben unbelehrbar. Das Geheimnis einer 40zeiligen Partiturseite ist eben doch größer als das Geheimnis eines „romantischen“ Geldbeutels.

Rainer Kohlmayer

## OSCAR WILDES EINAKTER "SALOME" UND DIE DEUTSCHE REZEPTION

(Auszug)

Der Weg von Wildes *Salome* vom französischen Original ins Englische, über Beardsleys Zeichnungen, Lachmanns Übersetzung, Reinhardts Inszenierung bzw. Eysoldts Spiel zeigt einen Prozess zunehmender Radikalisierung und Brutalisierung der Figur der Salome, die dabei aus dem Kontext der antik-christlichen Thematik herausgelöst und immer deutlicher zur Ikone eruptiver Sexualität gemacht wird. Diese Entwicklung erreicht in der Oper von Richard Strauss ihren Höhepunkt. Diese wurde am 9. Dezember 1905 in Dresden mit sensationellem Erfolg (39 Vorhänge) uraufgeführt und gehört seither zum Repertoire der großen Opernhäuser der Welt. Strauss wollte sich ursprünglich von dem Wiener Musikkritiker Anton Lindner, der ja die Lachmannsche Übersetzung der *Salome* im Jahre 1900 herausgegeben hatte, ein Libretto schreiben lassen. Am 30. April 1902 fand jedoch in Paris die viel beachtete Uraufführung von Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* statt, die insofern ein Novum darstellte, als Debussy Maeterlincks Prosatext ohne Zwischenschaltung eines Librettisten in Musik umgesetzt hatte. Der Erfolg dieser ersten 'Literaturoper' im modernen Sinn veranlasste Strauss vermutlich dazu, nun ebenfalls auf das übliche Libretto zu verzichten und Lachmanns Text unmittelbar zu vertonen, in der irrigen Annahme allerdings, Wildes französisches Original sei "von Frau Lachmann wörtlich übersetzt" worden, wie er am 5. Juli 1905 seinem Verleger schrieb. Strauss kürzte den Text zwar um fast die Hälfte, hielt sich aber in der melodischen und rhythmischen Phrasierung genau an seine Vorlage, getreu dem von Wagner übernommenen Prinzip, dass die Melodie aus dem Wort entstehen müsse. Die von Lachmann bzw. ihrer englischen Vorlage dem Text eingeschriebenen Dynamisierungen und sonstigen Änderungen bildeten somit zwangsläufig ein Steuerungsprogramm, das die kompositorische Kreation mitprägte. So wird Lachmanns Eröffnungssatz mit der starken Anfangsbetonung des Wortes "schön" von Strauss rhythmisch genau analog vertont: "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!". Die Übersetzerin war wortwörtlich der englischen Vorlage gefolgt, während das französische Original den Hauptakzent ans Ende gesetzt hatte: "Comme la princesse Salomé est belle ce soir!". Dass auch die Akzentuierung der Stammsilben der einzelnen Wörter respektiert werden musste, war für Strauss selbstverständlich. So schrieb er anlässlich der *Salome*-Vertonung an Romain Rolland: Im 4/4 ist jedes erste und dritte Viertel fast stets notwendig ein Accent, dem nur die Wurzelsilbe jedes Wortes anvertraut werden kann. Seit Wagner natürlich! Vorher nahm man es nicht so genau, wenn nur die Melodie schön war. Die dynamisierende übersetzerische Inszenierung, die Lachmanns Text implizit eingeschrieben und in ihrer psychodramatischen Interpretation von 1905 explizit ausformuliert ist, wurde von Strauss musikalisch differenziert und gesteigert und in die monumentale Klangwelt eines Hundert-Mann-Orchesters transformiert, das vor allem die "mental underworld", das Unterbewusste der Hauptfiguren suggestiv evozierte, wobei allerdings Jochanaan, den Strauss verabscheute, ohne Unterbewusstsein auskommen musste. Alfred Kerrs Spott, dass Jochanaan bei Strauss "fast ein Kreuzritter mit Marschmotiv, ein Gottesmann in B-Dur, ein deutscher Jochanaan, im Kern ein blonder Prophet" geworden sei, muss zum Teil an Hedwig Lachmann weitergereicht werden, die die musikalische Heiligsprechung Jochanaans übersetzerisch vorbereitet hatte. Strauss rückte durch seine Textauffassungen, musikalischen Kommentierungen und sinfonischen Einlagen Salomes Wildheit, den Femme-fatale-Aspekt noch weitaus stärker in den Mittelpunkt als Lachmann. So schnurrt etwa Salomes erster 'kindlicher' Monolog auf wenige Sekunden Rezitativ zusammen, während die Pause vor ihrer ersten Begegnung mit Jochanaan oder gar Salomes Frustration und das Entstehen von Rachedgedanken nach Jochanaans Fluch musikalisch ungeheuer eindrucksvoll ausgemalt werden. Ein halbes Jahr vor der Dresdner Uraufführung machte sich Strauss daran, eine französische Fassung seiner Oper herzustellen. Dabei wollte er aber nicht etwa eine Übersetzung seines Librettos anfertigen lassen, sondern einfach Lachmanns Text durch das Wildesche Original wieder ersetzen, in der naiven Annahme, die "wörtliche" Übersetzung Hedwig Lachmanns sei eine quantité négligeable, die in seiner musikalischen Interpretation keine eigenen Spuren hinterlassen hätte. Sein diesbezüglicher Briefwechsel mit Romain Rolland entbehrt nicht der Komik; so wenn Strauss in Debussys postwagnerischer *Pelléas*-Partitur, die Rolland ihm als Eselsbrücke zur Erlernung



der französischen Phrasierungstechnik empfohlen hatte, das Fehlen der Übereinstimmung von Wortakzent und musikalischem Akzent tadelt und hierin die "Unnatur der Kothurntragödie des 18.ten Jahrhunderts" zu entdecken glaubt, wofür er dann seinerseits von Rolland gerügt wird: "Vous êtes trop orgueilleux en ce moment, en Allemagne. Vous croyez tout comprendre, et vous ne vous donnez aucune peine pour comprendre. Tant pis pour vous, si vous ne nous comprenez pas!". Strauss sollte Nietzsche lesen, der habe etwas vom Französischen verstanden. Strauss war lernbereit und ließ sich von Romain Rolland über die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Akzentuierung und Phrasierung belehren. Nach drei Monaten harter Arbeit hatte er die gesamte Phrasierung der Gesangslinien mit Wildes französischem Text in Einklang gebracht, wobei Romain Rolland die Partitur für ihn durchkorrigierte. Die kompositorischen Änderungen, die zum Beispiel nötig waren, um Sätze wie "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!" zurückzu-

verwandeln in "Comme la princesse Salomé est belle ce soir!", waren beträchtlich. Strauss' französische 'Originalfassung' konnte sich jedoch nicht behaupten. 1909 ließ er daher eine Rückübersetzung des Lachmannschen Textes ins Französische herstellen. International tätige Sänger mussten folglich nur den französischen Text, nicht aber auch noch die Gesangslinie jeweils neu erlernen. Erst 1989/1990 wurde Strauss-Rollands französische Fassung in Frankreich wieder ausgegraben und an der *Opéra de Lyon* aufgeführt. Die jüngste französische Inszenierung an der *Opéra de Paris-Bastille* im Frühjahr 1994 verwendete aber wieder Lachmanns deutschen Text. Insgesamt wird man sagen dürfen, dass Hedwig Lachmann bei der expressionistischen Zuspitzung der *Salome*-Rezeption in Deutschland eine entscheidende Vermittlerrolle zukam.

Richard Schaukal

### HERODES UND SALOME

In tagverborgener, marmorkühler Halle lehnt  
Herodes der König, im schweren, goldenen Throne.  
Bekränzt mit weißen Rosen und brennendem Sommermohne  
Naht Salome nackt, und Herodes gähnt.

Und sie tanzt mit spangengeschmückten, schlanken Knöcheln,  
Und sie kreuzt wie schämig über dem Busen die Arme,  
Und es fleht der salben- duftende, jugendwarme  
Leib nach ihres Königs liebe begehrendem Röcheln ...

Langsam hebt er sich auf den schmalen, lehne gestützten Händen,  
Langsam hebt sich unter den roten Lippen der schwarze Bart ...  
... Und wie sie das glühende Antlitz im glänzenden Haare wahr,  
Fühlt sie, wie schon seine brünstigen Blicke sie schänden

1897

Haruki Murakami

**MR. AUFZIEHVOGEL**

( Auszug )

Noch vom Sofa aus ließ er seinen Blick wortlos über meinen Körper gleiten. Von Kopf bis Fuß. Das geschah fast immer wenn ich zu einem Freier ins Zimmer trat. Die meisten Männer betrachteten mich abschätzend. (...) Es ist als würden sie eine Ware begutachten. Aber dieser Mann sah mich auf andere Weise an. Er schien durch mein Fleisch hindurchzusehn, auf etwas jenseits davon. Sein Blick bereitete mir Unbehagen, als wäre ich halb durchsichtig. (...) Er hielt diese Augen die ganze Zeit auf mich gerichtet.

1997

Karl Schumann

**DIE JAHRHUNDERTWENDE, AUCH EINE ZEIT  
DES ZERFALLS, SUCHTE NACH SPIEGEL-  
BILDERN**

Salome und Elektra sind Stoffe von schillernder Abnormität. Interessantes verlangt, rasch abgehandelt zu werden, ehe sein Reiz abstumpft. Salome und Elektra wurden Musikdramen in einem Aufzug.

Beide Einakter sind „mit Haut und Haaren“ in Musik gesetzte Schauspiele. Beide begeben sich in Zerfallszeiten, Salome am Schnittpunkt zwischen untergehender heidnischer und aufgehender christlicher Welt, Elektra am Ende mykenischen Phase des Griechentums. Die Jahrhundertwende, auch eine Zeit des Zerfalls, suchte nach Spiegelbildern.

Salome nach langem Hin und Her am 9. Dezember 1905 in der Dresdener Hofoper unter Ernst von Schuch uraufgeführt, erregte die Gemüter wie kein anderer Strauss Opus. Schon der Text war anrühlich, basierte er doch auf einer französische niedergeschriebenen Bühnendichtung des 1900 nach Skandalprozess und Zuchthaushaft gestorbenen Eng-

länders Oscar Wilde. Vor Wilde schlug der brave Mann das Kreuz. Der Knabenverführer galt als Inbegriff amoralischen Ästhetentums und zynischer Morbidität. Die Liaison mit dem lasterhaften Dichter eines lasterhaften Sujets bedeutete für Strauss ein Vabanquespiel im Zeichen der „freien Kunst“; die Zensur in Wien und London hat ihm dies auch deutlich zu verstehen gegeben, und Kaiser Wilhelm II. orakelte , Strauss werde sich vom Schaden der Salome nie erholen. Das biblische Mäntelchen um die Prinzessin vom Judäa wollte nicht viel besagen. Jeder durchschaute, dass es um den Eros ging, der hier nicht mehr als hehre, erlösende Minne ins Rampenlicht trat, sondern als zerstörerische Gewalt tobte, als tödliche Caprice „dekadenter“ Naturen. Der Orient, in dem sich die exzessive Handlung begibt, hatte das herkömmliche, putzige Kolorit weit hinter sich gelassen und flimmerte und flirrte in wahrhaft unerhörten Orchesterfarben als ein verwünschter Schauplatz von Ungeheuerlichkeiten.



Strauss fasste, nach seinen Worten, „glühende Sonne“ in eine „wirklich exotische Harmonik, die besonders in fremdartigen Kadenzen schillerte wie Changeant-Seide“. Strauss hatte den Orient bereist, nun beschrieb er die Fremde mit Kompetenz und Bravour. „Schärfste Personencharakteristik“ setzte diesen Realismus im Psychologischen fort. Wagners Prinzip, Begriffe, Gegenstände und Bewusstseinsinhalte auf eine dramatische motivische Formel zu bringen, wird benutzt zu einer klinisch genauen Analyse von Nervenzuständen. An die Stelle des Menschen als Ideenträger tritt der Mensch als interessanter Fall. Die moderne Psychologie, diese langlebige Errungenschaft der Jahrhundertwende, hat die Opernbühne vollends erreicht. Die prägnante Musik folgt dem Schauspiel aufs Wort. Es gibt kein „Libretto“ mehr; Dichtung wird musikalisch koloriert, verdeutlicht und gesteigert. Die Emanzipation des Textes hat sich vollzogen. Die Literaturoper ist Wirklichkeit geworden.

Gustave Flaubert.

### **AUS DER ERZÄHLUNG „HERODIAS“**

Jetzt aber erhob sich im Hintergrunde des Saales ein Gesumm der Überraschung und Bewunderung. Ein junges Mädchen war eben eingetreten. Unter dem bläulichen Schleier, der ihr Brust und Kopf verhüllte, erkannte man die geschwungenen Augenbrauen, die Opale in ihren Ohren, die weiße ihrer Haut. Ein viereckiges Stück Seide, von der Farbe eines Taubenhalses, deckte ihr die Schultern und wurde an den Lenden durch einen goldgeschmiedeten Gürtel gehalten. Ihre schwarzen Beinkleider waren mit Mandragoren besät, und nachlässig ließ sie die kleinen Pantoffeln aus Kolibriadaunen gegen die Fliesen klappern.

Oben auf der Freitreppe schlug sie den Schleier zurück. Es war Herodias, wie sie einst in ihrer Jugend ausgesehen hatte. Dann begann sie zu tanzen.

Ihre Füße schritten taktmäßig nach dem Rhythmus der Flöte und zweier Klappern einer vor dem anderen her. Ihre runden Arme schienen jemanden zu rufen, der immer wieder entfloh. Sie aber verfolgte ihn leichter als ein Schmetterling, wie eine neugierige Psyche, wie eine irrende Seele und schien im Begriffe aufzuflattern.

Die schaurigen Töne der Gingen traten an die Stelle der Klappern. Niedergeschlagenheit war der Hoffnung gefolgt. Jetzt drückten ihre Stellungen Seufzer aus und ihr ganzer Leib eine solche Mattheit, dass man nicht wusste, ob sie um einen Gott weinte oder in seiner Liebkosung verging. Mit halbgeschlossenen Augen drehte sie ihren Leib, wiegte sich in wellenförmigen Bewegungen hin und her, ließ ihre beiden Brüste erzittern; ihr Gesicht aber blieb unbeweglich, und ihre Füße hielten nicht inne im Tanzen.

Vitellius erinnerte sie an Mnester, den Pantomimen. Aulus spie noch immer aus. Der Tetrarch verlor sich in einem Traum und dachte nicht mehr an Herodias. Er glaubte sie bei den Sadduzäern zu sehen. Die Erscheinung verschwand.

Es war keine Erscheinung. fern von Machärus hatte sie ihre Tochter Salome aufziehen lassen, damit der Tetrarch in Liebe zu ihr entbrenne; das war ein guter Gedanke gewesen. Jetzt war sie dessen sicher

Dann stellte sie den Aufruhr des Liebesverlangens dar, das Stillung begehrt. Sie tanzte wie die Priesterinnen Indiens, wie die Nuberinnen an den Wasserfällen, wie die Bacchantinnen in Lydien. Sie warf sich nach allen Seiten, gleich einer Blume, die der Sturm schüttelt. Die Edelsteine hüpfen in ihren Ohren, der Stoff an ihrem Rücken schillerte; von den Armen, den Füßen und den Kleidern herab sprühten unsichtbare Funken, welche die Männer in Flammen setzten. Eine Harfe sang. Die Menge antwortete durch Beifallsklatschen.

Ohne die Knie zu beugen spreizte sie die Beine und neigte sich so tief, dass ihre Stirn den Boden berührte. Und die Nomaden, die Enthaltbarkeit gewöhnt waren, die römischen Soldaten, erfahren in Ausschweifungen, die geizigen Zöllner, die alten Priester, vom Streit erhitzt – alle weiteten ihre Nasenflügel und zitterten vor Verlangen.



Jetzt wirbelte sie um den Tisch des Antipas, toll wie ein Hexenkreisel; und mit einer Stimme, die wollüstiges Schluchzen erstickte, sagte er zu ihr: „Komm! Komm!“ Immer noch drehte sie sich weiter; die Pauken klangen zum Zerspringen, die Menge heulte.

Aber der Tetrarch rief noch lauter: „Komm! Komm! Kapernaum sollst du haben. Die Ebene Tiberias! Meine Festungen! Die Hälfte meines Königreichs!“

Sie warf sich auf die Hände, die Hacken im Genick, und lief so über die Estrade wie ein großer Skarabäuskäfer. Plötzlich hielt sie inne.

Ihr Nacken und ihr Rückgrat bildeten einen rechten Winkel. Die bunten Stoffe, die ihre Beine einhüllten, fielen ihr über die Schultern und umschlossen wie Regenbogen ihre Gestalt, eine Elle weit vom Boden. Ihre Lippen waren geschminkt, sehr dunkel ihre Augenbrauen, und fast furchtbar drohten ihre Augen; die Tröpfchen auf ihrer Stirn erschienen wie Nebel über weißem Marmor.

Sie sprach nicht. Sie sahen sich an.

Auf der Tribüne schnippte jemand mit den Fingern. Sie stieg hinauf und erschien sogleich wieder; und stammelnd sprach sie mit kindlichem Blick die Worte:

„Ich will, dass du mir auf einer Schüssel reichst das Haupt...“ Sie hatte den Namen vergessen; nun aber fing sie lächelnd wieder an:

„Das Haupt des Jochanaan!“

Der Tetrarch sank wie vernichtet zusammen.

Er war durch sein Wort gebunden, und das Volk wartete. Aber würde wohl der geweissagte Tod, auf eines anderen Haupt geleitet, sein eigenes Schicksal abwenden? Wenn Jochanaan wirklich der Prophet Elia war, konnte er sich seinem Schicksal entziehen; wenn er es nicht war, so war der Mord nicht von Bedeutung.

Mannäi stand neben ihm und verstand seine Absicht.

Vitellius rief ihn zurück, um ihm das Losungswort kundzugeben, da die Schildwachen die Grube bewachten.

Das war die Erlösung. In einem Augenblick war alles vorbei!

Aber Mannäi war durchaus nicht rasch mit seiner Arbeit. Verstört kam er wieder.

Seit vierzig Jahren übte er das Henkersamt aus. Er hatte Aristobulus ertränkt, Alexander erwürgt, Mattathias lebendig verbrannt, Zosimus, Pappus, Joseph und Antipater enthauptet; und jetzt wagte er es nicht, Jochanaan zu töten. Seine Zähne schlugen aufeinander, sein ganzer Leib zitterte.

Vor der Grube war ihm der große Engel der Samaritaner erschienen, über und über mit Augen bedeckt, ein furchtbares Schwert schwingend, das blutigrot war und gezackt wie eine Flamme. Zwei Soldaten, die er mitbrachte, konnten Zeugnis davon ablegen.

Die aber hatten nichts gesehen, außer einem jüdischen Hauptmann, der sich auf sie stürzte; jetzt lebte er nicht mehr.

Die Wut der Herodias entlud sich in einem Sturm von gemeinen, blutrünstigen Schmähworten. Sie zerbrach sich die Nägel am Gitter der Tribüne, und die beiden steinernen Löwen, so schien es, bissen ihr in die Schulter und brüllten wie sie.

Antipas tat desgleichen; und Priester, Soldaten und Pharisäer, alle schrieten nach Rache; die übrigen waren entrüstet, dass man ihre Lust verzögerte.

Mannäi verhüllte sich das Antlitz und ging davon.

Die Gäste fanden den Zeitraum noch länger als das erste Mal. Man wurde ungeduldig.

Plötzlich hallte ein Schritt in den Gängen wider. Die Spannung wurde unerträglich.

Da war das Haupt; – Mannäi hielt es an den Haaren vor sich. Am Ende seines ausgestreckten Arms, stolz über den Beifall, den er erntete.

Er legte es auf eine Schüssel und bot es Salome dar.

Rasch stieg sie auf die Galerie; einige Augenblicke später wurde das Haupt von jener alten Frau zurückgebracht, die der Tetrarch frühmorgens erst auf dem Dach eines Hauses und später im Zimmer der Herodias gesehen hatte.

Er wich zurück, um es nicht ansehen zu müssen. Vitellius warf einen gleichgültigen Blick darauf.

Mannäi stieg die Stufen herunter und zeigte es den römischen Hauptleuten; dann wies er es allen, die auf dieser Seite saßen.