



Richard Strauss

SALOME

INHALT

BESETZUNG	4
HANDLUNG	7
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	8
DAS PRINZIP SALOME	12
Regisseur Evgeny Titov im Gespräch über eine Urknalltheorie der Liebe	
GLÜCKSRAUSCH MIT DISSONANZEN	18
Ein Gespräch mit Generalmusikdirektor James Gaffigan über Richard Strauss' Brillanz und Salomes Ekstasen	
»NUR TÖTET JEDER, WAS ER LIEBT«	24
Berlin 1902, Oscar Wilde und der ausgebliebene Skandal: Drei Perspektiven auf <i>Salome</i> von Wolfgang Behrens	
The Plot	34
In a nutshell	35
L'intrigue	36
L'essentiel	37
Konu	38
Özet bilgi	39
IMPRESSUM	42



SALOME

Richard Strauss

Musikdrama in einem Aufzug [1905]

Libretto vom Komponisten

nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung

in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann

Uraufführung am 9. Dezember 1905

am Königlichen Opernhaus Dresden

BESETZUNG

CHARAKTERE

Herodes

Herodias

Salome

Jochanaan

Narraboth

Ein Page der Herodias

5 Juden

2 Nazarener

2 Soldaten

Ein Kappadokier

Ein Sklave

ORCHESTER

3 Flöten, 3. auch Piccolo

2 Oboen

Englischhorn

Es-Klarinette

2 B-Klarinetten

Bass-Klarinette

3 Fagotte, 3. auch Kontrafagott

4 Hörner

3 Trompeten

3 Posaunen

2 Harfen

Tuba

Pauken

Schlagzeug

Celesta

Streicher





HANDLUNG

Die Prinzessin Salome ist schön – das wissen fast alle am Hof des Tetrarchen Herodes. Während Herodes und seine Ehefrau Herodias im Inneren des Palastes ein Fest feiern, schwärmt der syrische Hauptmann Narraboth auf der Terrasse immerzu von der Prinzessin. Doch der Page von Salomes Mutter Herodias warnt ihn eindringlich: Schreckliches könne geschehen, wenn er sie zu viel anschaue.

Plötzlich ertönt aus der Zisterne eine Stimme. Der Gefangene, so berichtet ein Soldat, sei ein Prophet. Kurz darauf tritt Salome auf – befremdet von den Blicken, die ihr Herodes zuwirft und gelangweilt von den Gesprächen auf dem Fest. Als erneut Weissagungen des Propheten zu hören sind, erfährt Salome seinen Namen: Es ist Jochanaan. Fasziniert von seiner Stimme will sie ihn sogleich sehen, doch Narraboth widersetzt sich ihrem Wunsch, da er Herodes geschworen hat, Jochanaan nicht herauszulassen. Doch Salome weiß ihre Verführungskünste einzusetzen und bekommt, was sie verlangt. Kaum erblickt sie den Gefangenen, ist Salome augenblicklich von Jochanaan besessen – von seiner Stimme, seiner Haut, seinem Leib, seinem Haar und seinem Mund. Doch der Gefangene weist sie zurück, verflucht sie und kehrt in die Zisterne zurück.

Herodes sucht Salome und findet sie auf der Terrasse. Als er in Blut tritt, bemerkt er, dass sich Narraboth das Leben genommen hat. Dieses kurze Intermezzo hindert ihn jedoch nicht, seine Aufmerksamkeit wieder auf Salome zu richten. Seine Frau Herodias kann die lüsternen Blicke, die Herodes ihrer Tochter zuwirft, kaum ertragen. Wenig später ist Jochanaans Stimme abermals zu hören, woraufhin unter den Juden und Nazarenern ein religiöser Streit entbrennt. Schließlich wendet sich Herodes erneut an Salome. Sie soll für ihn tanzen. Im Gegenzug wolle er ihr alles geben, was sie begehre. Das Versprechen wird durch einen Eid besiegelt.

Nach dem Tanz der Prinzessin möchte Herodes zu seinem Wort stehen und fragt Salome nach ihrem Wunsch. Sie will den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel! Schockiert über die grausame Antwort seiner Stieftochter fleht Herodes Salome an: Alles wolle er ihr geben, nur nicht den Kopf des Jochanaan. Doch Salome ist entschlossen, nichts begehrt sie mehr. Das Urteil ist gefällt, Jochanaan wird enthauptet und Salome stürzt sich in wilder Ekstase auf ihr Geschenk. Endlich kann sie Jochanaans Mund küssen. Entsetzt über seine wahnsinnig gewordene Stieftochter befiehlt Herodes: »Man töte dieses Weib!«

DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- Am 15. November 1902 besuchte Richard Strauss die Berliner Premiere von Oscar Wildes Schauspiel *Salome* in Max Reinhardts Kleinem Theater. Strauss war begeistert und fasste sogleich den Entschluss, aus dem Schauspiel eine Oper zu komponieren. Das Wilde'sche Drama (1891) in der Übersetzung von Hedwig Lachmann (1900) bildete die Grundlage für das Libretto der Oper.
- Nach einer Serie sinfonischer Tondichtungen, in denen sich Strauss vor allem den Mythen der Männlichkeit zugewandt hatte, widmete er sich in *Salome* nun einer Frauenfigur, die als berühmt-berüchtigte *femme fatale* galt. Damit traf er den Nerv der Zeit. *Salome* war um die Jahrhundertwende ein gefragter Stoff, dem sich neben Oscar Wilde Maler wie Gustave Moreau, Henri Regnault, Lovis Corinth und Max Slevogt oder auch Jules Massenet mit der Oper *Hérodiade* (1881) widmeten.
- Musikalisch trifft Strauss den Ton der Zeit. Durch die bewusste Überschreitung tonaler Grenzen macht der Komponist die seelischen Abgründe der Figuren hörbar, während die üppige spätromantische Klangwelt – besonders im »Tanz der sieben Schleier« – Salomes Sinnlichkeit zum Ausdruck bringt.
- *Salome* war eine Skandaloper, zumindest, wenn es nach Kaiser Wilhelm II. ging. Für ein versöhnlicheres Finale schlug er vor, den Stern von Bethlehem erscheinen zu lassen – möglicherweise um auf die Geburt Jesu zu verweisen und die Prophezeiungen Jochanaans zu erfüllen. Ahnenforschung gehörte somit aber offenbar nicht zu seinen Kernkompetenzen. Als Jesus geboren wurde, herrschte Herodes der Große. In *Salome* ist allerdings von Herodes Antipas die Rede, dem Sohn von Herodes dem Großen.
- In der Inszenierung von Evgeny Titov wird Salome zur Projektionsfläche der außenstehenden (nicht zuletzt männlichen) Betrachter. Die verkommene Gesellschaft sieht in Salome das Objekt der Begierde. Titov zeigt dabei Salome auf dem Weg zum eigenen Ich.
- *Salome* greift als »dunkle Schwester« die Ästhetik Evgeny Titovs vergangener Inszenierung von *Œdipe* an der Komischen Oper Berlin auf. Bühnenbildner Rufus Didwiszus hat ein geschlossenes und beengtes Messingzimmer gestaltet, wodurch der Fokus auf die Entwicklung der Charaktere geschärft wird.
- Salome wünscht sich als Belohnung für ihren Tanz nichts sehnlicher als den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel. Als wäre das nicht schon grausam genug, sind in der Inszenierung von Evgeny Titov gleich 147 abgeschlagene Köpfe zu sehen.

Da aber Herodes seinen Jahrestag beging, da tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen. Das gefiel Herodes wohl. Darum verhieß er ihr mit einem Eide, er wollte ihr geben, was sie fordern würde. Und wie sie zuvor von ihrer Mutter angestiftet 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.





DAS PRINZIP SALOME

Regisseur Evgeny Titov
im Gespräch über eine
Urknalltheorie der Liebe

Ich fange gleich mal mit der schwierigsten Frage an. Du hast einmal gesagt, dass man ein Stück oder eine Oper, um sie im Kern zu treffen, in einem Satz zusammenfassen können müsse. Also: Worum geht es in *Salome*?

Evgeny Titov O ja, das habe ich mal gesagt. Na gut. Also: »Man kann sich nur in der Liebe wirklich kennenlernen.« Oder: »Man kann sein wirkliches Ich nur in einer abgründigen Liebe kennenlernen.« So könnte der Satz lauten. Vielleicht muss es eine wahnsinnige Liebe sein; es gibt bestimmt äußerlich harmonische Arten der Liebe, bei denen man nicht zum wirklichen Ich vorstößt. Aber die wahre Liebe aktiviert einen so, dass man sich selbst kennenlernen kann. Der Satz könnte auch heißen: »Man weiß, was man ist, nur mit dem Anderen.« Man weiß nie selber, was man selber ist. Man braucht den Anderen. Die Liebe macht, dass man zu einem Gesicht kommt, zu seinem wahren Gesicht. Am Ende der Oper kommt Salome zu ihrem Gesicht. Sie weiß jetzt, wer sie ist.

Aber wie kommt da der Tod mit ins Spiel? In der Oper singt Salome in ihrem Schlussgesang: »Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes«.

Weil der Tod das größte Geheimnis von allen ist. Wir können ihn nicht erleben. Wir wissen nicht, wie es ist, tot zu sein. Beim Übergang vom Leben zum Nicht-Leben ist man auf einmal weg, und das ist ein unergründliches Geheimnis. Aber wir wissen, wie es ist, verliebt zu sein. Doch Salome sagt hier, dass das Geheimnis der Liebe noch größer ist. Liebe kann wie ein Jahr im Tod sein. Und obwohl Liebe ein so offensichtlicher Prozess ist, den wir ständig erleben, können wir ihn trotzdem nicht begreifen, weil er noch krasser ist als der Tod. Das Geheimnis der Liebe ist noch größer als das größte Geheimnis.

Aber ist es denn tatsächlich Liebe, die Salome gegenüber Jochanaan empfindet? Es ist ja eine Liebe, die – sagen wir: sehr weit geht.

Wenn sie ihn nicht lieben würde, wäre diese Oper nicht geschrieben worden. Es ist sicherlich keine Liebe in einem gebräuchlichen kleinen Sinne. Salome spürt intuitiv, dass dieser Mensch derjenige für sie sein wird, durch den sie zum Ausdruck kommen kann, durch den sie zeigen kann, was sie ist. Nach dreißig Sekunden weiß sie: »Ich bin verliebt.«

»... in deinen Leib.«

Ja, natürlich: »Ich bin verliebt in deinen Leib«, aber es geht ihr dabei nicht einfach nur um Sex. Sie ist sofort in alles verliebt, in alles, Haare, Zähne, Socken, was weiß ich. Sie hört die Stimme von Jochanaan und weiß, dass da etwas ganz Besonderes ist. Bis jetzt weiß sie nicht, was sie sucht, und dieser Mensch wird ihr sagen, was sie ist. Und dann spürt sie plötzlich die Welt und das Nichts, den kleinsten Staub und alle Sterne zusammen, alles gleichzeitig, alles in einem Moment. Das sagt diese Musik: »Ich habe deinen Mund geküsst, ich habe ihn geküsst, deinen Mund« usw. Da passiert diese Explosion, dieser Urknall, durch den Welten entstehen. Und was war vor dem Urknall? Nichts. Die Liebe ist wie der Urknall: Es entsteht alles aus dem Nichts. Klar, vielleicht hat man davor auch schon 40 Jahre gelebt und gegessen und geschlafen und gedacht, man habe Emotionen. Aber das Gefühl nach der Liebe ist – bumm!

Das entfernt sich durchaus von einer geläufigen Interpretation der Salome als einer *femme fatale*, die Macht über die Männer ausübt, mit ihnen spielt, mit Narraboth und Herodes, und am Ende dann auch mit Jochanaan.

Damit habe ich nichts zu tun. Klar, man kann auch sagen, Salome ist eine alte Frau oder sie ist eine Zwölfjährige, sie ist eine *femme fatale* oder eine Lolita. Das hängt vom Wunsch der anderen ab, dies oder jenes in ihr zu sehen.

Aber was ist denn Salome für dich, bevor sie sich selbst entdeckt?

Sie ist eine Suchende, eine Ungeformte, eine wahnsinnig Wollende, die eine unfassbare Kraft und den riesigen Wunsch hat, etwas zu entdecken, aber sie weiß nicht, wohin mit dieser Kraft. Für mich ist das nicht psychologisch, ich porträtiere kein junges Mädchen. Ich sehe in ihr eher eine Substanz oder ein Prinzip. Für etwas, was in uns ist, wenn man jung ist. Man sagt: »Ich will dies, ich will das«, aber man weiß nicht, wohin damit, das Bedürfnis ist noch nicht formuliert. Es sind Impulse, es sind Wünsche, es sind Reaktionen. Deswegen ist sie so launisch. Sie ist noch vor der Formung, sie ist eine Art Materie, ein Pool von Eindrücken und Emotionen.

Die anderen Figuren im Stück sehen aber etwas in ihr.

Wir sehen immer alle in allem etwas. Wir sind alle Projektionsflächen für die anderen. Ich möchte aber erst einmal diese Art der Wahrnehmung, der Bedeutungsaufladung von Salome wegnehmen – man wird sie natürlich trotzdem interpretieren. Man wird sich zum Beispiel fragen: Ist sie hübsch oder nicht? Doch das ist eine Wahrnehmung, die in den anderen stattfindet, nicht in Salome. Denn wir sind nie das, was wir sind, außer, wenn wir uns selber kennenlernen; wenn man in seinen Abgrund guckt. Dann bekommt man einen Spiegel vorgehalten, und das ist es, was Salome passiert.

Warum ist es ausgerechnet Jochanaan, der sie zu ihrer Selbstentdeckung finden lässt? Könnte es nicht auch Narraboth sein, immerhin ein Syrer, der auch außerhalb der dekadenten Hofgesellschaft von Herodes steht?

Zum einen muss es nicht wirklich mit irgendwelchen Qualitäten zu tun haben, dass etwas Bestimmtes ausgelöst wird. Ich kann etwa einem Sänger wochenlang eine Situation erklären, und er versteht sie nicht. Dann sagt sein Mitbewohner etwas zu ihm, und plötzlich versteht er alles. Das liegt aber nicht daran, dass der Mitbewohner es besser erklärt hat. Es ist ein Effekt von Sammlung, ein Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt. So ein Tropfen könnte auch Jochanaan für Salome sein. Zum anderen aber ist es auch so, dass nur unterschiedliche Elemente zu großen Explosionen führen. Wasser und Wasser knallt nicht. Je größer der Kontrast, umso größer ist die Explosion, umso größer die Katastrophe, die kommt. Und Jochanaan stellt als großer Verweigerer und Nein-Sager schon ein sehr konträres Element zu Salome dar.

Hast du denn eine Erklärung dafür, warum Jochanaan nicht mitexplodiert?

Weiß man das? Vielleicht explodiert er auch. Man weiß doch nicht, was sie bei ihm auslöst. Vielleicht ist er einer, der sein ganzes Leben gegen Versuchung und Verführung kämpft, weil gerade er am gefährdetsten ist. Ich glaube jedenfalls nicht, dass er kalt ist. Aber auch, wenn es so wäre ... Wir lieben nicht nur, weil man zurückgeliebt wird. Für sie spielt das keine Rolle. Sie ist am Ende nicht enttäuscht, sie ist sogar glücklich. Keine andere Frau wird Jochanaan berühren. Kein anderer Mensch wird ihn küssen, er gehört nur ihr. Er ist ihr ultimates und absolutes Eigentum. »Ich habe dich ganz. Ich habe dich für mich genommen. Ich habe dir dein Leben genommen. Du gehörst mir.« Eine Frau wie Herodias mit ihren drei oder zwanzig oder wie vielen Ehemännern wird so etwas nie erleben. Für Salome jedenfalls wird es nicht besser als jetzt und hier, am Ende dieser Oper. Sie wird nie größere Gefühle haben als jetzt, es ist der schönste Moment. Und danach wird sie tot sein. Dieses Gefühl wird also nie untergehen, es wird nie zur Enttäuschung. Es wird sich nicht am nächsten Dienstag ein bisschen weniger anfühlen, es wird immer auf dieser ultimativen Höhe bleiben. Und dann Black. Es ist das Letzte, was das Gehirn speichert. Wie genial, wie groß ist das denn? Im

letzten Moment bekommt Salome sich selbst, sie bekommt ihr Ich. Sie weiß, was sie ist. Sie weiß, wozu man lebt. Und der Grund, warum wir leben, ist, auch das zu erleben, was sie erlebt.

Du inszenierst das zweite Mal an der Komischen Oper Berlin. Das erste Mal hast du George Enescus *Œdipe* auf die Bühne gebracht, ebenfalls mit einem Bühnenbild von Rufus Didwizus. Gibt es für dich einen Zusammenhang zwischen beiden Werken, *Salome* und *Œdipe*?

Ja, bei *Œdipe* war die Bühne in Silber, und bei *Salome* ist sie in Gold. Nein, es sind natürlich die Stoffe, die in beiden Fällen das Größte und Spannendste verhandeln, nämlich die existenziellsten Fragen des menschlichen Daseins. In *Œdipe* lautete die Frage: Wer ist dein größter Feind? Und die Antwort war: Das bist du selber. Es gibt kein Schicksal. Du bist dein Schicksal. Bei *Salome* geht es nicht um Schicksal, sie ist in anderer Hinsicht existentiell. Es gibt viele Opern, die sich mit Familienproblemen beschäftigen, mit bürgerlichem Wahnsinn, mit der Frage, wer mit wem geschlafen hat, wer wen entdeckt, umgebracht, verloren, vergessen oder nicht anerkannt hat. Das sind im Grunde Boulevardgeschichten. Ich aber liebe die Opern mit den großen existenziellen Fragen. Und wenn ich eine dritte Oper an der Komischen Oper Berlin machen sollte, wird auch sie genauso groß und existentiell sein.







GLÜCKSRAUSCH MIT DISSONANZEN

Ein Gespräch mit Generalmusik- direktor James Gaffigan über Richard Strauss' Brillanz und Salomes Ekstasen

Ich möchte dich am Anfang mit ein paar Zitaten konfrontieren. Zuerst mit einem von Strauss' Komponistenkollegen Max Reger: »Übrigens hab' ich Salome von Strauss mir letzthin genau angesehen! Dieses Werk ist der musikalische Bankrott von Strauss; es soll ja berauschend, nervenzerrüttend klingen – also Farbe, nichts als Farbe –, die musikalischen Qualitäten sind unter aller Kanone; es ist da nicht ein Motiv, nicht ein Gedanke, der was taugte; das Hauptliebesmotiv ist entsetzlich in seiner Banalität; NB. eine notengetreue Reminiszenz des ›er küsste sie‹ aus ›Tom der Reimer‹ von Loewe! [Carl Loewes Ballade ›Tom der Reimer‹ war bis tief ins 20. Jahrhundert hinein ungemein populär.] Du siehst also daraus die musikalische ›Höhe‹ dieser neuesten Sensation!« Bist du einverstanden?

James Gaffigan lacht Vielleicht hat Reger ja in einer Hinsicht sogar recht, aber in jeder anderen Hinsicht liegt er einfach völlig falsch. Worin er recht hat, ist, dass es in *Salome* sehr simple Motive gibt, und manche von ihnen erinnern an bestimmte Lieder, an einfache Weisen oder andere einfache Dinge, die zu unserer musikalischen Umgangssprache aus der Vergangenheit gehören und zu denen wir einen Bezug haben. Daher kommen uns einige kleine Motivzellen in *Salome* so bekannt vor. Allerdings – und das ist das, was Reger nicht sehen will – setzt Strauss diese Motive in sehr komplexe orchestrale Texturen. Nicht zuletzt das macht doch die Brillanz des Strauss'schen Komponierens aus: einfache sangbare Motive, die sich in sehr komplexen harmonischen Dimensionen bewegen. Ich bin mir sicher, dass Strauss genau wusste, was er tat, als er diese simplen Leitmotive erfand, welche von Wut und Irrsinn über Liebe bis hin zum Tod ja alles darzustellen vermögen, und welche auch die Charaktere der Figuren definieren. Es gibt ja auch einen guten Grund dafür, dass diese Oper so oft aufgeführt wird. Denn sie führt uns wie kein anderes jemals geschriebenes Werk in ein vorher unentdecktes Universum aus Klang und Farbe, in dem wir aber eben auch etwas Vertrautes vorfinden. *Salome* ist eine fremdartige Landschaft mit sehr einfachen musikalischen Gesten.

Der Strauss-Biograph Ernst Krause schrieb in Bezug auf *Salome* von »auf weite Strecken Musik gewordener Hysterie«. Der legendäre Pianist Glenn Gould wiederum sagte mal von Strauss' Musik, ihr wohne eine »ständige überschüssige Ekstase« inne. Wo würdest du dich da einordnen auf der Skala von »Hysterie« bis Ekstase?

Ich halte »Hysterie« und Ekstase für zwei ziemlich gute Wörter, um Strauss' *Salome*-Musik zu beschreiben. Ein Wort, das fehlt, ist Irrsinn. Diese Musik erreicht meiner Ansicht nach den höchsten Level an »Hysterie« und Ekstase, und wenn sie überhaupt je übertroffen wurde, dann vielleicht von einem Komponisten wie Alexander Skrjabin in seinen großen Orchesterpoemen. Wobei Skrjabin es möglicherweise auch übertreibt im Vergleich mit der sozusagen besser begründeten, irdischeren »Hysterie« und Ekstase in *Salome*. Jedenfalls geht die Art und Weise, wie Strauss in einigen Passagen Sehnsucht und Verlangen darstellt, weit über etwa die Musik Puccinis hinaus, und wohl sogar über die Richard Wagners. Im Grunde kann sich ja niemand wirklich mit Salomes Verlangen und Begierde verbinden, das ist Verlangen und Begierde wie aus einer anderen Welt. Ich zumindest kenne keinen Menschen, der in Salomes Situation fordern würde, was sie fordert. Also ja: Strauss erschließt neue Dimensionen von Ekstase, »Hysterie« und Irrsinn.

Anlässlich der Erstaufführung an der Met im Jahr 1907 schrieb der New Yorker Musikkritiker Richard Aldrich: »Die Partitur der *Salome* ist ohne Frage die mit Abstand schwierigste, die je geschrieben wurde, die komplexeste, die zudem die höchsten Anforderungen an jeden einzelnen Musiker stellt.« Wie würdest du das heute sehen? In welcher Hinsicht ist *Salome* ein schwieriges Stück?

Salome ist tatsächlich noch immer eines der schwierigsten Stücke, die man spielen kann. Wahrscheinlich würden die allermeisten Orchestermusiker:innen zustimmen, dass *Salome* und *Elektra* zu den herausforderndsten Orchesterpartituren gehören, schwieriger noch als zum Beispiel *Wozzeck* oder *Lulu* von Alban Berg. Auf der anderen Seite lässt es sich kaum bestreiten, dass es extrem befriedigend ist, sich mit dieser Musik zu beschäftigen. Und leider würde etwa bei *Lulu* dieses Votum nicht so einhellig ausfallen. Weil *Salome* auch handwerklich so unglaublich gut gemacht ist und weil sie sich ihr revolutionäres Potential in vielerlei Hinsicht bewahrt hat, bleibt diese Partitur eine immerwährende Herausforderung, die aber zu hundert Prozent lohnt. Wenn man den Anweisungen von Strauss folgt – und es sind peinlich genau notierte und akribische Anweisungen –, wenn man also die Teile dieses komplizierten Puzzles zusammensetzt, dann wird die Partitur auf eine Weise lebendig wie ein Gemälde von Monet, bei dem man in der Nähe nur wirre Pinselstriche sieht, aus der Entfernung aber wird das Bild

so scharf wie eine Fotografie – oder noch schärfer. Wenn gute Sänger:innen auf der Bühne stehen und gute Musiker:innen im Orchestergraben sind, dann springt diese Musik auf eine geradezu wundersame Weise von der Notenseite in die klangliche Realität. Insofern: Die Musik ist schwierig, ja. Aber eben auch äußerst dankbar.

Strauss benutzt in *Salome* wie Richard Wagner ausgiebig Leit-motive. Siehst du in der Art, wie er diese Leitmotive nutzt, eher Gemeinsamkeiten oder eher Unterschiede zu Wagner?

Es gibt sicherlich viele Gemeinsamkeiten. Insgesamt neigen die Leitmotive Wagners vielleicht dazu, elaborierter zu sein oder längere Themen zu bilden. Bei Strauss hingegen überwiegen – übrigens ähnlich wie bei Beethoven – Motive *en miniature*, Keimzellen, Motive oder rhythmische Figuren aus vier oder fünf Tönen. Und mit diesen kurzen Keimzellen legt Strauss im Unterbewusstsein der Hörer:innen eine Saat an, die sich dann ähnlich dem Denkprozess eines Individuums entfaltet. Auch wenn die Hörer:innen keine Musiker:innen sind, erkennen sie dadurch in den einzelnen Szenen plötzlich Vertrautes, sie erinnern sich an etwas zurück oder ahnen etwas voraus.

Der Regisseur Evgeny Titov hat einmal gesagt, dass *Salome* in der Schlusszene glücklich sei. Wie empfindest du diese Musik? Ist es glückliche Musik?

Ich würde Evgeny Titov da schon zustimmen: Salome ist wahnhaft glücklich, überglücklich gewissermaßen. Das Unglaubliche in der Musik an dieser Stelle sind auf der einen Seite die Dur-Akkorde, die mit Salomes Glückszustand assoziiert werden können, auf der anderen Seite aber die vielen Dissonanzen, die diese Dur-Akkorde überlagern. Während Salome also in den letzten Momenten der Oper absolute Seligkeit genießt, repräsentieren die Dissonanzen gewissermaßen die Menschen, die dieser Szene zusehen und ihre grausame Realität begreifen. Und das ist wirklich erschreckend: Es klingt wie ein Moment überwältigenden Triumphs, der in einen Lichthof von Dissonanzen eingehüllt ist. Als Zuhörer weiß man nicht, ob man sich mit der Musik Salomes Glücksrausch überlassen oder, ebenfalls mit der Musik, gegen ihn ankämpfen soll. Das erinnert mich an Romane, in denen man mit einer Figur mitfühlt, von der man weiß, dass sie alles andere als eine gute Person ist. Man ist hin- und hergerissen, man fühlt mit und weiß zugleich nicht, ob man eigentlich mitfühlen darf. Mit *Salome* begibt man sich auf genau so eine Reise. Ob man auf sie gehen will, ist eine andere Sache. Aber wer sie antritt, wird keinesfalls kalt gelassen.









»NUR TÖTET JEDER, WAS ER LIEBT«

Berlin 1902, Oscar Wilde und der ausgebliebene Skandal: Drei Perspektiven auf *Salome*

von Wolfgang Behrens

I. HEIMSPIEL SALOME

Nur 350 Meter entfernt vom Stammhaus der Komischen Oper Berlin, das damals noch Metropol-Theater hieß, ereignete sich am 15. November 1902 Großes. Ein Jahr zuvor hatte die Kabarettgruppe »Schall und Rauch« ein neues Domizil bezogen, einen leerstehenden Saal im ehemaligen Hotel Imperial an der Ecke Unter den Linden / Friedrichstraße. Die Truppe, die sich aus einigen abtrünnigen Schauspielern des Deutschen Theaters um Max Reinhardt herum gebildet hatte, nannte ihre neue Heimstatt Kleines Theater und begann, neben Parodien und kleinen literarischen Revuen auch ernsthafte Stücke, vor allem Einakter, auf die Bühne zu bringen. An jenem November-samstag hatte man sich etwas Besonderes vorgenommen: Gleich zwei Werke von Oscar Wilde sollten zur Berliner Erstaufführung gelangen, und dem einen davon eilte auch noch ein höchst anstößiger Ruf voraus. Denn neben der Komödie *Bunbury* kam auch Wildes Einakter *Salome* auf die Bühne – und der war in Preußen, anders übrigens als in anderen Teilen des Deutschen Reichs, von der Zensur verboten (1903 sollte dieses Verbot aufgehoben werden). Zu grässlich schien den Geschmackshütern wohl das, was Wildes Stück so alles aufbot: inzestuöse Beziehungen, einen dekadent-lüsternen Herrscher und ein abgeschlagenes Prophetenhaupt, das mit Küssen bedeckt wird. Um sich trotzdem an die Inszenierung der *Salome* heranwagen zu können, musste sich das Ensemble um Max Reinhardt eines Tricks bedienen: Die Aufführung wurde als eine Privatveranstaltung getarnt (was allerdings niemanden daran hinderte, öffentlich über sie zu berichten).

Das Dargebotene verfehlte seine Wirkung auf das Publikum nicht. Alfred Kerr, der in Berlin den Rang eines Kritikerpapstes einnahm, berichtete in der Zeitung *Der Tag*:

»Salome hat eine starke Erschütterung ... mehr der Nerven als der Seelen erzeugt. Aber wo liegt die Grenze? (...) Und als die Schüssel dastand, plötzlich aus dem Dunkel des Kellerlochs emporgehoben; als der blutende Stumpf des Halses sichtbar war und die dunklen Haare und das wächserne Antlitz; als Salome die Schüssel mit dem Haupte nahm und an ihren Schoß drängte und sich zuletzt krümmte zu einem Kuss auf die toten Lippen: da, Leser, fand ich nichts von der niederen, komischen Welt des Panoptikums, sondern eben das, was hier sein sollte: den abgeschlagenen Kopf Johannis des Täufers auf einer Schüssel, ich fuhr zusammen (...). Alles in allem: es war ein Stück Kunst.«

Mit drastischen Bildern wurde an dem Abend offensichtlich nicht gespart, der Körper der Hauptdarstellerin Gertrud Eysoldt, die gerade auf dem Weg war, ein Superstar zu werden, wurde offensiv präsentiert, mit nackten Füßen und von Tüchern eng umschlungen, und die anrühige Fama des Stücks wurde durch das schockierende Heranziehen des blutigen Kopfes zum Schoß der Eysoldt hin auf die Spitze getrieben. Man kann sich vorstellen, dass das Publikum am Ende der Vorstellung – sagen wir: Gesprächsbedarf hatte.

Zumal die Zuschauerschaft erlesen war: Der Dichter Stefan George war mit seinem ihn anhimmelnden Kreis aus Schülern und Jüngern gekommen, die Maler Walter Leistikow und Lovis Corinth gaben sich die Ehre, der Pianist und Komponist Eugen d'Albert fand ebenso seinen Weg ins Kleine Theater wie sogar der Hofoperndirektor Richard Strauss höchstpersönlich. Letzterer dürfte hier einen so bedeutenden Eindruck empfangen haben, dass sich sein Plan, Oscar Wildes Einakter zu vertonen, an diesem Abend gebildet oder zumindest sehr verfestigt haben könnte. Später erinnerte er sich anekdotisch (und Anekdoten ist eigentlich fast immer zu misstrauen): »Ich war in Berlin in Max Reinhardts ›Kleinem Theater‹, um Gertrud Eysoldt in Wildes *Salome* zu sehen. Nach der Vorstellung traf ich [den Cellisten] Heinrich Grünfeld, der mir sagte: ›Strauss, das wäre doch ein Opernstoff für Sie.‹ Ich konnte erwidern: ›Bin bereits beim Komponieren.‹«

Strauss wird da wohl ein wenig geflunkert haben. Tatsächlich hatte ihm zwar der Lyriker Anton Lindner bereits im Jahr 1900 proaktiv angeboten, aus Wildes Drama ein Opernlibretto zu formen – und Strauss hatte auch Interesse gezeigt. Bis zu einer konkreten Zusammenarbeit ist dieses frühe Projekt freilich nicht gediehen, und auf Grund der Skizzenbücher darf davon ausgegangen werden, dass Strauss nicht vor 1903 mit der Komposition begann. An jenem 15. November 1902 war er somit noch nicht »beim Komponieren«, stattdessen wird er sich wohl am Abend eine Droschke nach Charlottenburg genommen haben, wo der Berliner Hofoperndirektor in der Knesebeckstraße 34 sein Zuhause gefunden hatte – also nur einen

Kilometer vom Standort des heutigen Schillertheaters entfernt. Hier in der Knesebeckstraße dürfte er dann im Folgejahr auch die Arbeit an *Salome* aufgenommen haben. *Salome* in der Komischen Oper Berlin @Schillertheater – das fühlt sich also irgendwie wie ein Heimspiel an.

II. OSCAR WILDES GEHEIMNIS DER LIEBE

Der Autor der *Salome*, Oscar Wilde, war zum Zeitpunkt der Berliner Aufführung im Kleinen Theater bereits drei Jahre tot – den weltweiten Siegeszug, den Richard Strauss' Oper nach ihrer Dresdner Uraufführung 1905 antreten sollte, konnte er also nicht mehr erleben. Wilde hatte 1895 den Vater eines seiner Geliebten wegen Verleumdung verklagt und verlor den Prozess; umgekehrt verklagte nun jener Vater Wilde wegen homosexuellen Umgangs mit männlichen Prostituierten. Wilde wurde zu zwei Jahren Zuchthaus und Zwangsarbeit verurteilt – eine Zeit, die ihn physisch und psychisch zugrunde richtete. Im Jahr 1900 starb Wilde verarmt und gebrochen in Paris.

Wilde war zum Zeitpunkt seiner Gerichtsverfahren längst eine höchst skandalträchtige Figur – als »Witzbold und geselliger Nachtfalter« (um den irischen Schriftsteller Colm Tóibín zu zitieren) hatte er sich in den 1880er Jahren einen durchaus sinistren Ruf verschafft, war dann aber sowohl durch seine Prosa als auch seine Dramen zu internationalem Ansehen gelangt. Sein Stück *Salomé* hatte der vielfach Begabte 1891 in Paris auf Französisch geschrieben, explizit für die berühmte Schauspielerin Sarah Bernhardt. Schnell geriet dieses Werk bei den Zensoren vieler Länder auf den Index, in England fand es keinen Verleger, und auch in Paris konnte es erst 1894 (wie von Wilde erhofft mit Sarah Bernhardt) zur Uraufführung gelangen. Das Sujet hatte Wilde nicht einfach aus der Luft gegriffen: Der Salome-Stoff war regelrecht in Mode, spätestens seitdem der symbolistische Maler Gustave Moreau 1876 sein gewaltiges Gemälde *Salomé dansant devant Hérode* (»Salome tanzt vor Herodes«) fertigstellte, an dem er nicht weniger als sieben Jahre gearbeitet hatte. Doch Oscar Wilde hatte tief in diesen Stoff hineingespürt und Schichten freigelegt, die an gesellschaftliche Verabredungen rührten. Ein zentraler Satz des Stückes lautet: »Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes.« Die Art und Weise, wie Oscar Wilde hier die Natur einer Liebe schildert, musste Anstoß erregen. Wilde zeigt in seiner Titelfigur eine Liebende, die den sozial eingehegten Raum der gewissermaßen ordentlichen Liebe aufsprengt. Ihre Liebe zum Propheten Jochanaan ist im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Käfig gelassen, sie präsentiert sich groß und ohne Maß und kann dadurch böse, asozial und entsetzlich werden. Aber es bleibt Liebe – und nicht zuletzt darin liegt Wildes Größe, dass er dieser Totalität und Maßlosigkeit der Liebe (und damit auch ihren dunkelsten Seiten) zu einer Sprache verhalf.

Auch in anderen Werken birgt Oscar Wildes Blick auf das Geheimnis der Liebe, in dem das Geheimnis des Todes immer gegenwärtig ist, Verstörungspotential. In der Märchenerzählung *Die Nachtigall und die Rose* etwa soll ein Student einen Liebesbeweis in Form einer roten Rose erbringen.

Seltsam genug, es sind keine roten Rosen verfügbar – aber eine Nachtigall verspricht dem Studenten zu helfen, indem sie mit ihrem Herzblut eine Rose rot färbt. »Und so drückte die Nachtigall sich fester gegen den Dorn, und der Dorn berührte ihr Herz, und ein heftiger Schmerz durchzuckte sie. Bitter, bitter war der Schmerz, und wilder, wilder wurde das Lied, denn sie sang nun von der Liebe, die der Tod verklärt, von der Liebe, die auch im Grabe nicht stirbt.« Der Student wird – eine zynische Pointe Wildes – die Rose schließlich achtlos wegwerfen. Doch die eigentlich Liebende ist hier ohnehin die Nachtigall, die sich im Liebesakt mit der Rose vollkommen hingibt und darüber ihr Leben verliert.

Aus dem Zuchthaus heraus hat Oscar Wilde später einen langen, zutiefst erschütternden Brief an seinen Geliebten Lord Alfred Douglas, den Sohn seines Anklägers, geschrieben. Auch in diesem Text, unter dem Titel *De profundis* (»Aus der Tiefe«) veröffentlicht, stehen gewichtige Sätze über die Liebe. »Liebe kann lesen, was auf dem entferntesten Stern steht«, ist einer davon. Oder: »Auf keiner Welt irgendwo gibt es ein Gefängnis, in das sich die Liebe nicht Einlass verschaffen kann. Wenn Du das nicht verstanden hast, hast Du überhaupt nichts von der Liebe verstanden.« Nicht zuletzt aber spricht Wilde hier auch über die Kraft und die Forderung der Liebe, sich selbst und den anderen in ihr rückhaltlos kennenzulernen (ein Motiv, das auch in Evgeny Titovs Inszenierung der *Salome* zum Tragen kommt): »Was immer Du über Dich zu sagen hast, sag es ohne Furcht. Schreib nicht, was Du nicht meinst – das ist alles. [...] Bedenke auch, dass ich Dich erst noch kennenlernen muss. Vielleicht müssen wir einander erst noch kennenlernen.« Die beiden kannten sich zu diesem Zeitpunkt bereits viele Jahre.

Am schockierendsten aber – und thematisch ungemein eng mit der *Salomé* verbunden – ist eine Zeile aus der ebenfalls im Gefängnis verfassten *Ballade*, meist als *Ballade aus dem Zuchthaus zu Reading* bezeichnet: »Yet each man kills the thing he loves«. Die ganze Strophe lautet auf Deutsch:

Nur tötet jeder, was er liebt
 Damit das jeder hört!
 Der macht's mit einem bittren Blick,
 Sie schmeichelt und betört.
 Der Feige macht's mit einem Kuss,
 Wer Mut hat, nimmt ein Schwert!

Das Geheimnis der Liebe und das Geheimnis des Todes blieben für Oscar Wilde bis zuletzt nahe Verwandte. So nah, dass auch diese Verwandtschaft wiederum in den Gedichtzeilen der *Ballade* im Gewand des Geheimnisses daherkommt.

III. DER SKANDAL, DER NIE EINER WURDE

Anders, als man es erwarten sollte, ist Richard Strauss' *Salome* zwar potentiell skandalös, aber nie ein tatsächlicher Skandal geworden. Selbst im durchaus puritanischen New York konnte die Erstaufführung an der Metropolitan Opera 1907 weitgehend störungsfrei ablaufen, nur die Befindlichkeiten einiger Finanziers des Opernhauses sorgten für die spätere Absetzung. Immerhin wurden in Wilmington (Delaware) im selben Jahr der Theaterdirektor, der Regisseur und die Salome-Sängerin anlässlich einer Aufführung wegen ungebührlichen Benehmens vorübergehend verhaftet, aber auch hier ist nichts von einem publikumsgetriebenen Skandal während der eigentlichen Vorstellungen bekannt.

Trotzdem war es von Strauss' Seite ein Wagnis, sich dieser Vorlage anzunehmen. Kaiser Wilhelm II., in dessen Diensten er als Berliner Hofoperndirektor stand, empfand die *Salome* als unappetitlich und kommentierte lakonisch: »Tut mir leid, ich habe ihn sonst ganz gern, aber damit wird er sich schaden.« (Im Lakonie-Wettstreit obsiegte letztlich Strauss, der später sagte: »Von diesem Schaden konnte ich mir die Garmischer Villa bauen!«) Durch die Ablehnung Wilhelms II. kam Berlin als Uraufführungsort nicht in Betracht. Auch Gustav Mahlers Bemühungen, die Oper in Wien zur Premiere zu bringen, scheiterten vorerst an der Zensur. Möglicherweise sind auf diese Weise zwei Uraufführungsskandale verhindert worden – am tatsächlichen Uraufführungsort Dresden geriet *Salome* dann jedoch zum Triumph. »Am Schlusse der Vorstellung brach das Publikum in enthusiastische Beifallsbezeugungen aus, die wohl eine Viertelstunde lang anhielten«, berichtete die Presse.

Strauss hätte die Möglichkeit gehabt, den Stoff abzumildern – so wie viele Opern des 18. und 19. Jahrhunderts die ihnen zugrunde liegenden Geschichten ins melodramatisch Eindeutige entschärften und im schlimmsten Fall sogar Happy-End-artige Wendungen einfügten. (In Jules Massenets *Hérodiade* etwa, einer weiteren, 1881 in Brüssel uraufgeführten *Salome*-Oper, wird Salome absurderweise sogar von Jean, also Johannes dem Täufer, zurückgeliebt). Doch Strauss vertonte tatsächlich Oscar Wildes öffentlich so kritisch beäugten Originaltext – in der Übersetzung von Hedwig Lachmann, die auch der Berliner Aufführung von 1902 zugrunde lag. Er kürzte den Text zwar um die Hälfte, schwächte dabei aber nichts ab. Die gestrichenen Partien stammen zum größten Teil aus den Partien des Herodes und der Herodias, nicht zuletzt philosophische Exkurse fielen Strauss' Rotstift zum Opfer. An nicht unbedeutenden Stellen erhielt der Text durch das Redigat des Komponisten sogar noch dramaturgische Zuspitzungen. Wenn es etwa im *Salome*-Libretto heißt: »Es ist seltsam, dass der Mann meiner Mutter mich so ansieht«, unterschlägt Strauss zwei weitere Sätze Wildes: »Ich weiß nicht, was es heißen soll. In Wahrheit – ich weiß es nur zu gut.« Strauss verschiebt mit solchen kleinen Änderungen den Charakter der Salome ein wenig in

Richtung einer naiven Unbefangenheit – die den tödlichen Weg, den sie schließlich gehen wird, nur noch weiter erscheinen lässt.

Dass der Skandal letztlich ausblieb, hängt wohl auch mit der scheinheiligen bürgerlichen Verfasstheit der Zeit zusammen. Diejenigen Opernbesucher (und die männliche Form dürfte hier die angemessene sein), die ihre Operngläser auf die Salome-Darstellerinnen scharfstellten, konnten sich zugleich über und an Salome erregen. Das orientalische Setting, das durch den biblischen Rahmen der Geschichte vorgegeben war, ermöglichte eine bequeme Distanzierung. Im Schutze dieser Distanzierung konnten sich die Zuschauer ganz ähnlich verhalten wie Herodes oder andere Figuren innerhalb des Stücks: Sie konnten Salome zu einer Projektionsfläche für alles Mögliche machen, für ihr Begehren, für ihren Abscheu, auch für ihr Frauenbild, für das schnell der Begriff *femme fatale* gefunden war. Was davon in der Figur der Salome tatsächlich angelegt ist und was erst im Auge der Betrachter entsteht, ist eine der wesentlichen Fragen, die die Inszenierung von Evgeny Titov an der Komischen Oper Berlin zu stellen versucht.

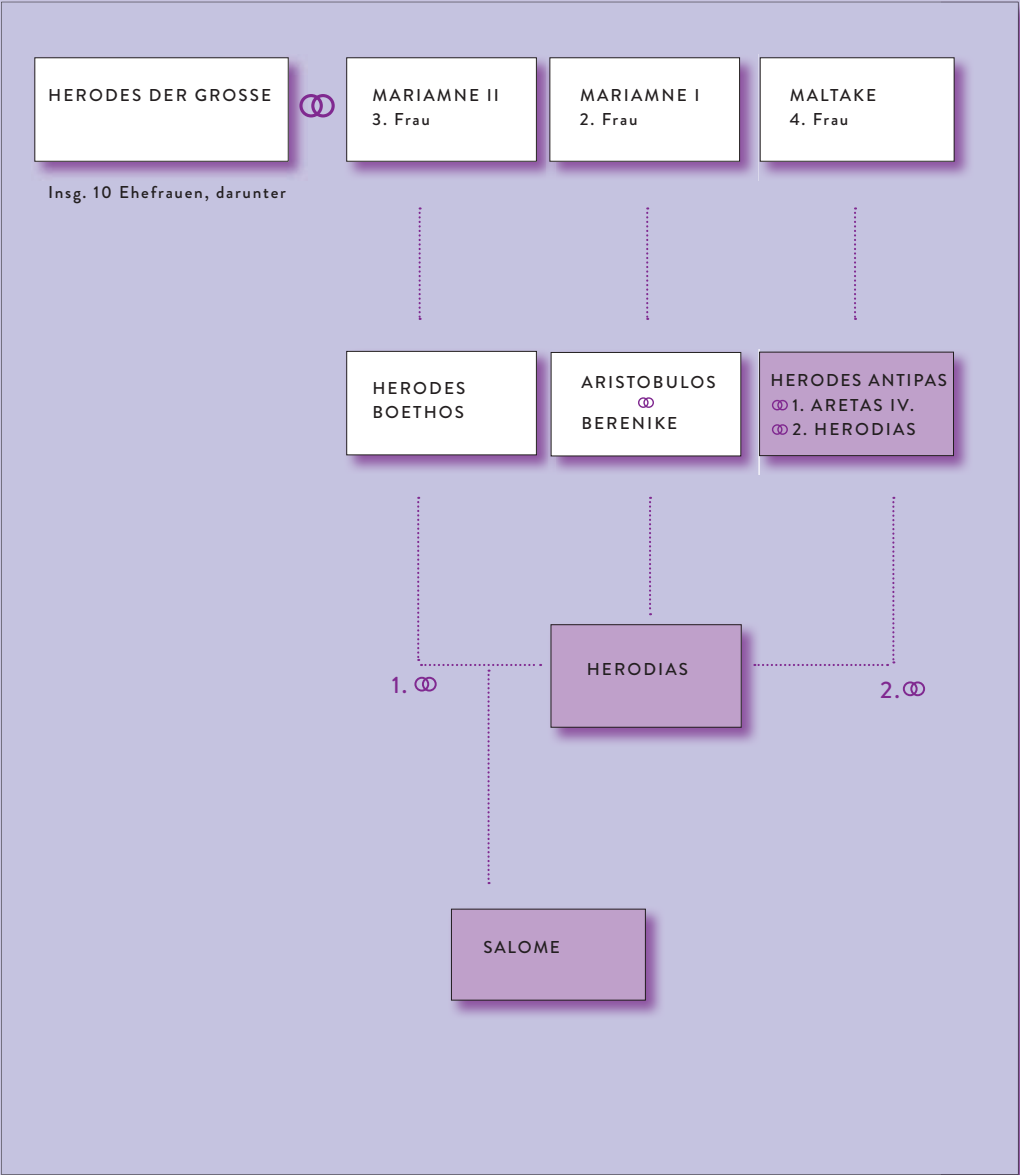
In Berlin, wo die *Salome* immerhin zum größten Teil komponiert wurde, konnte die Oper übrigens Ende 1906 trotz der Bedenken des Kaisers doch noch aufgeführt werden – ihr erstes Heimspiel sozusagen. Den moralischen Vorbehalten Wilhelms II. begegnete der damalige Intendant der königlichen Bühnen in Berlin Georg von Hülsen mit einem Taschenspielertrick. Er versprach dem Kaiser, dass (auf dessen eigene Anregung hin) der Stern von Bethlehem ins Bühnenbild integriert werde – um im Sündenpfehl des Herrschers Herodes Antipas die christliche Anmutung zu wahren. Der historische Anachronismus scheint nicht weiter gestört zu haben – der Stern zu Bethlehem leuchtete bei Jesu Geburt, also etwa dreißig Jahre früher, zu Zeiten von Herodes dem Großen, des Vaters von Herodes Antipas. Es gibt eben viele Wege, sich um den eigentlichen Kern eines Stückes herumzudrücken.







SALOMES INZESTUÖSER STAMMBAUM





THE PLOT

Princess Salome is beautiful – as virtually everyone at the court of the Tetrarch Herod knows. While Herod and his wife Herodias are inside the palace at a feast, on the terrace the Syrian captain Narraboth can't stop rhapsodising about the princess. The page of Salome's mother Herodias warns him in no uncertain terms that something terrible may happen if he looks at her too much.

Suddenly a voice is heard from the cistern. A soldier says that the prisoner is a prophet. Shortly afterwards, Salome enters – disturbed by the way Herod has been staring at her and bored by the conversation at the banquet. When the prophet calls out again, Salome learns his name: Jokanaan. Fascinated by his voice, she declares she wants to see him, but Narraboth doesn't comply with her wishes because he has sworn to Herod not to let Jokanaan out. Yet Salome deploys her arts of seduction, and gets what she wants. From the moment she sees the prisoner, she becomes instantly obsessed – by his voice, his skin, his body, his hair and his mouth. But Jokanaan rejects her, curses her, and returns to his cistern.

Herod comes looking for Salome and finds her on the terrace. He steps in blood and discovers that Narraboth has killed himself. This intermezzo doesn't distract his attention from Salome for long. His wife Herodias finds it hard to bear Herod gazing lustfully at her daughter. Some time later, Jokanaan's voice is heard again, setting off a religious dispute among the Jews and Nazarenes. At long last, Herod can turn his attention to Salome once more. He asks her to dance for him: in return she can have anything she desires. He swears an oath on what he has promised.

After Salome's dance, Herod wishes to be as good as his word and asks the princess what she wants. She demands the head of Jokanaan on a silver dish! Shocked by his stepdaughter's gruesome wish, Herod begs her: he will give Salome anything, just not Jokanaan's head. But Salome is adamant; she desires nothing more. The order is given, Jokanaan is beheaded, and Salome throws herself upon her reward ecstatically. Finally she can kiss Jokanaan's mouth. Horrified by his stepdaughter's deranged state, Herod commands: »Kill that woman!«

IN A NUTSHELL

- Richard Strauss was in the audience for the Berlin premiere of Oscar Wilde's play *Salome* at Max Reinhardt's Kleines Theater on 15 November 1902. Inspired by what he saw, the composer immediately resolved to turn the drama into an opera. Wilde's play (1891) in a translation by Hedwig Lachmann (1900) formed the basis of the opera's libretto.
- After a series of symphonic poems which had mainly depicted myths of masculinity, Strauss now turned to a female figure, one moreover who was a celebrated – or notorious – *femme fatale*. With the opera *Salome*, he struck a chord with his contemporaries. *Salome* was a hot topic at the turn of the century, figuring not just in Oscar Wilde but also in the work of painters like Gustave Moreau, Henri Regnault, Lovis Corinth and Max Slevogt, and in Jules Massenet's opera *Hérodiade* (1881).
- Richard Strauss struck a chord in terms of musical style as well. By venturing beyond the bounds of tonality, the composer makes the very depths of the characters' souls audible, while the lush, late Romantic sound world – in particular the »Dance of the Seven Veils« – vividly conveys *Salome*'s sensuality.
- *Salome* was a scandalous opera, at least in the eyes of German Emperor Wilhelm II. To make a more consolatory ending, he suggested having the star of Bethlehem appear – possibly to reference the birth of Jesus and show the fulfilment of Jokanaan's prophecies. Genealogy was evidently not his strong point, however. Jesus was born in the reign of Herod the Great, whereas the figure in the opera is Herod Antipas, Herod the Great's son.
- In the production by Evgeny Titov, *Salome* becomes a screen for the projections of various (not least male) onlookers. The debauched society she moves in sees her as an object of desire. *Salome* is shown in the process of discovering her own identity.
- *Salome*, like a »dark sister«, continues the aesthetic of Titov's recent production of *Œdipe* at the Komische Oper Berlin. Stage designer Rufus Didwizsus has constructed an enclosed, confining, brass-lined space which sharpens the focus on the characters' development.
- As a reward for her dance, *Salome* desires nothing more ardently than the head of Jokanaan on a silver dish. As if that wasn't horrific enough, no fewer than 147 severed heads are on view in Evgeny Titov's production.

L'INTRIGUE

Comme la princesse Salomé est belle ! Presque tous le savent à la Cour du Tétrarque Hérode. Pendant qu'Hérode et son épouse Hérodiad célèbrent une fête à l'intérieur du palais, sur la terrasse, Narraboth, un officier syrien, rêve éperdument de la princesse. Mais le page d'Hérodiad, la mère de Salomé, l'avertit avec insistance : il va arriver un malheur s'il persiste à la regarder de la sorte.

Une voix s'élève soudain d'une citerne. Le prisonnier, aux dires d'un des soldats, est un prophète. Peu de temps après apparaît Salomé, les rumeurs de la fête l'ennuient, elle est irritée par les regards que lui lance Hérode. Lorsque se font entendre d'autres prédictions du prophète, Salomé apprend son nom : c'est Iokanaan. Fascinée par sa voix, Salomé veut aussitôt le voir, mais Narraboth, ayant juré à Hérode de ne pas le libérer, s'oppose à son désir. Salomé cependant sait user de ses charmes et obtient ce qu'elle demande. À peine a-t-elle entrevu le prisonnier qu'elle est possédée par Iokanaan – par sa voix, sa peau, son corps, ses cheveux et sa bouche. Le prisonnier cependant la rejette, la maudit et retourne à son citerne.

Hérode cherche Salomé et la trouve sur la terrasse. Lorsqu'il pose le pied sur du sang, il se rend compte que Narraboth s'est suicidé. Ce bref intermède ne l'empêche cependant pas de s'intéresser de nouveau à Salomé. Son épouse Hérodiad supporte à grand peine les regards concupiscentiels qu'Hérode lance à sa fille. Peu de temps après, la voix d'Iokanaan s'élève encore et encore, ce qui déclenche un débat théologique entre Juifs et Nazaréens. Finalement, Hérode s'adresse de nouveau à Salomé : elle doit danser pour lui, il lui donnera en revanche tout ce qu'elle désire. La promesse est scellée par un serment.

Après la Danse de la princesse, Hérode, voulant tenir sa promesse, demande à Salomé ce qu'elle souhaite. Salomé veut la tête de Iokanaan, présentée sur un plateau d'argent ! Choqué par la cruelle réponse de sa belle-fille, Hérode supplie Salomé : il veut bien lui donner tout ce qu'elle veut, mais pas la tête de Iokanaan. Salomé cependant est déterminée, elle ne désire rien de plus. Le jugement est prononcé, Iokanaan est décapité et Salomé se jette sur son cadeau dans une furieuse extase. Elle peut enfin baiser la bouche de Iokanaan. Horrifié par sa belle-fille en proie à une telle folie, Hérode ordonne : »Tuez cette femme !«

L'ESSENTIEL

- Le 15 novembre 1902 Richard Strauss voit au Kleines Theater de Max Reinhardt la première berlinoise de *Salomé*, la pièce de théâtre d'Oscar Wilde. Strauss est enthousiaste et prend aussitôt la décision de composer un opéra à partir de cette œuvre. Le drame de Wilde (1891) dans la traduction d'Hedwig Lachmann (1900) servira de base au livret de l'opéra.
- Après une série de poèmes symphoniques dans lesquels Strauss s'adonne avant tout aux mythes de la masculinité, il se consacre dans *Salomé* à un personnage féminin dont la sulfureuse réputation de *femme fatale* ne fait pas de doute. Il touche par là l'esprit de l'époque. *Salomé* était au tournant du siècle un sujet très demandé, auquel se consacrèrent en plus d'Oscar Wilde des peintres comme Gustave Moreau, Henri Regnault, Lovis Corinth et Max Slevogt mais aussi Jules Massenet avec son opéra *Hérodiade* (1881).
- Sur le plan musical, Strauss s'inscrit aussi dans l'esprit de l'époque. En dépassant consciemment les limites tonales, le compositeur met en lumière les abîmes de l'âme des personnages, alors que l'exubérance de l'univers sonore du romantisme tardif – en particulier dans la «Danse des sept voiles» – exprime la sensualité de Salomé.
- L'opéra *Salomé* fit scandale, au moins du point de vue de l'empereur Guillaume II. Pour parvenir à une finale plus conciliante, il proposa de faire apparaître l'étoile de Bethléem –pour éventuellement faire référence à la naissance de Jésus et à l'accomplissement des prophéties d'Iokanaan. La recherche généalogique ne faisait sans doute pas partie de ses compétences de base. A la naissance de Jésus régnait Hérode le Grand. Or il est question dans *Salomé* d'Hérode Antipas, le fils d'Hérode le Grand.
- Dans la mise en scène d'Evgeny Titov, *Salomé* est la surface de projection des observateurs extérieurs (masculins). La société dépravée voit en *Salomé* l'objet du désir. Titov montre par là une *Salomé* sur le chemin de son propre moi.
- *Salomé* reprend en tant que «sœur de l'ombre» l'esthétique d'*Œdipe* qu'Evgeny Titov a également mis en scène à la Komische Oper Berlin. Le scénographe Rufus Didwizsus a conçu un espace en laiton, fermé et étroit, mettant ainsi l'accent sur l'évolution des personnages.
- *Salomé* ne désire rien de plus pressant en récompense de sa danse que la tête d'Iokanaan sur un plateau d'argent. Comme si ce n'était pas en soi assez cruel, Evgeny Titov donne à voir sur scène 147 têtes coupées.

KONU

Prenses Salome çok güzel bir kadındır – tetraşisi sisteminin hükümdarı Herodes'in sarayındaki hemen herkes bunu bilir. Herodes ve eşi Herodias sarayın içinde bir ziyafet verirken, Suriyeli Yüzbaşı Narraboth terasta prensesin güzelliğinden övgüyle bahsedip durur. Ancak Salome'nin annesi Herodias'ın uşağı onu kesin bir dille uyarır ve Prenses'e çok fazla bakarsa başına korkunç şeyler gelebileceğini söyler.

Birdenbire sarnıçtan bir ses duyulur. Bir asker, sarnıçtaki tutsağın bir peygamber olduğunu söyler. Kısa süre sonra Salome ortaya çıkar. Herodes'in ona attığı bakışlardan rahatsız olmuş ve şölenin sohbetlerinden fena halde sıkılmıştır. Peygamberin kehanetleri yeniden duyulunca Salome onun adını öğrenir: Adı Yohanan'dır. Onun sesinden büyülenen Salome kendisini hemen görmek ister, ancak Narraboth, Herodes'e Yohanan'ı dışarı çıkarmayacağına yemin ettiği için onun isteğine karşı çıkar. Ama Salome, baştan çıkarma yeteneklerini kullanmayı bilir ve istediğini elde eder. Mahkûmu görür görmez Salome, anında Yohanan'a kapılır; sesine, tenine, vücuduna, saçlarına ve dudaklarına tutulmuştur. Ancak mahkûm onu reddeder, lanetler ve sarnıçına geri döner.

Herodes, Salome'yi arar ve onu terasta bulur. Ayaklarıyla bir kan birikintisine girdiğini görünce Narraboth'un intihar ettiğini anlar. Ancak bu kısa süreli şaşkınlık, onun dikkatini tekrar Salome'ye çevirmesine engel olmaz. Karısı Herodias, Herodes'in kızına attığı şehvetli bakışlara daha fazla tahammül edemez. Kısa bir süre sonra Yohanan'ın sesi tekrar duyulur ve Yahudiler ile Nazarenler arasında dini bir ihtilaf çıkar. Sonunda Herodes tekrar Salome'ye döner. Onun için dans etmesini ister. Karşılığında ona istediği her şeyi vereceğini söyler. Bu sözü bir yeminle mühürler.

Prensesin dansından sonra Herodes sözünü tutmak ister ve Salome'ye ne istediğini sorar. O, Yohanan'ın kafasının gümüş bir tepside kendisine sunulmasını ister! Üvey kızının acımasız cevabıyla şoke olan Herodes, Salome'ye yalvarır: Ona her şeyi vereceğini, ama Yohanan'ın kafasını veremeyeceğini söyler. Ancak Salome kararlıdır, başka hiçbir şey istememektedir. Karar verilir, Yohanan'ın kafası kesilir ve Salome çılgınca bir coşkuyla hediyesine atılır. Sonunda Yohanan'ın dudaklarını öpme imkanına kavuşmuştur. Delirmiş üvey kızından dehşete düşen Herodes, »Bu kadını öldürün!« diye emreder.

ÖZET BİLGİ

- 15 Kasım 1902'de Richard Strauss, Max Reinhardt'ın Küçük Tiyatrosu'nda Oscar Wilde'ın *Salome* adlı oyununun Berlin prömiyerine katıldı. Strauss oyundan çok etkilenerek, hemen bu oyunu bir operaya uyarlamaya karar verdi. Wilde'ın 1891 'de yazdığı ve Hedwig Lachmann'ın 1900 'de çevirisini yaptığı bu oyun, operanın librettosunun temellerini oluşturdu
- Strauss, erkeklik mitlerine odaklandığı bir dizi senfonik şiirsel uyarlamanın ardından *Salome*'de, ünlü ve kötü şöhretli bir *femme fatale* olarak bilinen bir kadın karakterine odaklandı. Böylece, zamanın ruhunu yakaladı. *Salome*, yüzyılın başında sadece Oscar Wilde'ın gündeminde değildi. Onun dışında Gustave Moreau, Henri Regnault, Lovis Corinth ve Max Slevogt gibi ressamılar ile Jules Massenet'nin *Hérodiade* (1881) operasında da ele aldığı, çok rağbet gören bir konuydu.
- Strauss, müziksel açıdan zamanın ruhunu yakalamıştır. Bilinçli bir şekilde tınların sınırlarını aşarak, besteci karakterlerin ruhsal derinliklerini duyulabilir kılar ve geç romantik dönemin zengin ses dünyası, özellikle »Yedi Peçe Dansı« başta olmak üzere Salome'nin duygusallığını ifade eder.
- *Salome*, özellikle İmparator II. Wilhelm'e göre skandal bir operaydı. Daha uzlaşmacı bir final için, Bethlehem yıldızının görünmesini önerdi; muhtemelen bunu, İsa'nın doğumuna atıfta bulunmak ve Yohanan'ın kehanetlerini yerine getirmek için yaptı. Ancak açıkça görüldüğü üzere, soyağacı konusunda araştırma yapmak onun uzmanlık alanına girmiyordu. Zira İsa doğduğunda, Büyük Herodes hüküm sürüyordu. Ancak *Salome*'de adı geçen hükümdar, Büyük Herodes'in oğlu Herodes Antipas'tır.
- Evgeny Titov'un sahneye koyduğu prodüksiyonda Salome, dışarıdan bakan (erkek) izleyicilerin yansıma alanı haline gelir. Yozlaşmış toplum, Salome'yi şehvet nesnesi olarak görür. Titov, Salome'yi kendi benliğine giden yolda gösterir.
- *Salome*, Evgeny Titov'un Komische Oper Berlin'de daha önce sahneye koyduğu *Ædipe*'nin estetiğinin izinden giden bir nevi »karanlık kız kardeş« olarak ele alınır. Sahne tasarımcısı Rufus Didwizsus, pirinçten yapılmış kapalı ve dar bir pirinç oda tasarlamıştır ve böylece izleyicinin karakterlerin gösterdiği gelişime odaklanmasını sağlar.
- Salome, sergilediği dansa karşılık ödül olarak Yohanan'ın kafasının gümüş bir tepside kendisine sunulmasından başka bir şey istememektedir. Sanki bu istek tek başına yeterince acımasız değilmiş gibi, Evgeny Titov'un sahneye koyduğu prodüksiyonda 147 kesik kafa gösterilmektedir.





IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin
@Schillertheater
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz
Generalmusikdirektor
Redaktion
Fotos
Layoutkonzept
Grafik
Druck

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking
James Gaffigan
Wolfgang Behrens, Theresa Rose
Jan Windszus
www.STUDIO.jetzt Berlin
Hanka Biebl
Druckhaus Sportflieger

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild
Kostüme
Choreografie
Dramaturgie
Licht

Premiere am 22. November 2025
James Gaffigan
Evgeny Titov
Rufus Didwizus
Esther Bialas
Martina Borroni
Wolfgang Behrens
Sebastian Alphons

Quellen

Die Gespräche mit Evgeny Titov und James Gaffigan führte Wolfgang Behrens. Der Artikel von Wolfgang Behrens ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Die Handlung und Das Wichtigste in Kürze stammen von Theresa Rose. Übersetzungen von Giles Shephard (Englisch), Anne-Marie Geyer (Französisch), Mehmet Çallı (Türkisch)

Bilder

Umschlag: Nicole Chevalier
S. 5: Günter Papendell
S. 6: Matthias Wohlbrecht, Karolina Gumos
S. 10–11: Nicole Chevalier
S. 16–17: Matthias Wohlbrecht, Karolina Gumos, Nicole Chevalier, Komparserie
S. 21: Agustín Gómez, Günter Papendell
S. 22–23: Matthias Wohlbrecht, Tänzer:innen
S. 30–31: Philipp Meierhöfer, Andrew Harris
S. 33: Nicole Chevalier, Günter Papendell
S. 40–41: Nicole Chevalier

(Fotos von der Klavierhauptprobe am 13. Nov 2025)



Fünf Euro sparen



... mit der Berliner Sparkasse

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.

[berliner-sparkasse.de/
opernrabbatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabbatt)



Berliner
Sparkasse

