



Salome
von
Richard
Strauss
Staats-theater
Mainz



SALOME
von Richard Strauss (1864–1949)

Musikdrama in einem Aufzug nach Oscar Wildes
gleichnamiger Dichtung (1905)

In deutscher Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung ... Hermann Bäumer

Inszenierung ... Alexander Nerlich

Bühne ... Wolfgang Menardi

Kostüme ... Zana Bosnjak

Choreografie ... Jasmin Wretemark-Hauck

Licht ... Frederik Wollek

Dramaturgie ... Christin Hagemann

Herodes ... Alexander Spemann

Herodias ... Niina Keitel

Salome ... Daniela Köhler

Jochanaan ... Derrick Ballard

Narraboth ... Myungin Lee

Ein Page der Herodias ... Verena Tönjes

1. Jude ... Mark Watson Williams

2. Jude ... Scott Ingham

3. Jude ... Agustín Sánchez Arellano

4. Jude ... Patrick Hörner

5. Jude, Cappadocier ... Gregor Loebel

1. Nazarener ... Stephan Bootz

2. Nazarener ... Won Choi

1. Soldat ... Seok-Gill Choi

2. Soldat ... Doğuş Güney

Ein Sklave ... Collin André Schöning

Salome (Tänzerin) ... Danique de Bont

Salome (Kind) ... Ina Meyer*

*Statisterie des Staatstheater Mainz
Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Aufführungsdauer: ca. 1 Stunde 45 Minuten – keine Pause

Aufführungsmaterial: Mit freundlicher Genehmigung
vom Verlag FÜRSTNER, Mainz

Abendspielleitung und Regieassistenten ... Maximilian Eisenacher

Studienleitung ... Michael Millard, Fiona Macleod

Musikalische Assistenten ... Miyeon Eom, Samuel Hogarth,

Fiona Macleod, Christian Maggio

Bühnenbildassistenten ... Irina Aleksandrovna Kraft

Kostümassistenten ... Marielle Sokoll

Inspizienz ... Wolfram Tetzner

Soufflage ... Iris Conradi

Leitung der Statisterie ... Elly Nabel

Übertitelungsinspizienz ... Nele Schmitt

Technischer Leiter ... Dominik Maria Scheiermann

Produktions- und Werkstättenleiter ... Bertil Brakemeier

Produktionsleitung und Konstruktion ... David Amend

Stellvertretender Werkstättenleiter ... Niels Sonnemann

Bühneneinrichtung ... Fabian Konrad

Leiter der Bühnentechnik ... Andreas Hoffmann

Leiter der Beleuchtung ... Ulrich Schneider, Frank Stähr

Leiter der Tontechnik ... Andreas Stiller

Tontechnik ... Peter Münch, Enis Potoku

Leiterin der Requisite ... Silke Niehammer

Requisite ... Fred Haderk, Stefanie Kaiser

Leiter der Dekorationswerkstatt ... Timm Rückeshäuser

Leiter der Schreinerei ... Markus Pluntke

Leiter der Schlosserei ... Erich Bohr

Leiter des Malsaals ... Thomas Weick

Kostümdirektorin ... Ute Noack

Assistentin der Kostümdirektorin ... Antonia Hilchenbach

Damengewandmeisterinnen ... Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft

Herrengewandmeister ... Thomas Kremer, Falk Neubert

Modistin ... Petra Kohl

Fundusverwaltung ... Ingrid Lupescu, Cora Volz

Chefmaskenbildner ... Guido Paefgen

*Maskenbildner*innen* ... Jasmin Braun, Sabine Feldhofer, Thomas
Hilckmann, Yvonne Hoffmann, Lara Köhler, Maria Meise, Linda Schär

Premiere am 2. Juni 2023

Großes Haus



VORGESCHICHTE

Herodes wollte Herodias, die Gattin seines Bruders, zur Frau nehmen. Aus diesem Grund ließ er seinen Bruder einkerkern. Als sich nach zwölf Jahren in Gefangenschaft kein natürlicher Tod einstellte, erteilte Herodes den Befehl, seinen Bruder erdrosseln zu lassen.

Herodias brachte ihre Tochter Salome mit in die neue Verbindung. Diese wird von ihrem Stiefvater begehrt.

An demselben Ort, wie einst der Vater Salomes, wird nun Jochanaan gefangen gehalten.

HANDLUNG DES MUSIKDRAMAS

Während eines Banketts flieht Salome auf die Terrasse, wo sie auf die Verlautbarungen des gefangenen Jochanaans aufmerksam wird. Herodes fürchtet ihn. Er hält ihn für einen heiligen Mann, weshalb er ihn Jochanaans religiösen Gegnern nicht ausliefert.

Salome nötigt den Hauptmann Narraboth, gegen den Befehl Herodes' zu handeln und ihr den Gefangenen vorzuführen. Der Hauptmann, von Salome in Bann gezogen, gibt nach und lässt Jochanaan bringen.

Salome ist fasziniert von Jochanaan. Er bezichtigt ihre Mutter Herodias der Unzucht und berichtet vom Sohn Gottes, der kommen und eine Zeitenwende auslösen wird.

Salome versucht, sich dem geheimnisvollen Mann anzunähern, seine Gedanken zu studieren.

Er jedoch verhält sich ablehnend und verflucht sie schließlich. Als die Situation außer Kontrolle gerät und Narraboth die Tragweite seiner Handlung realisiert, begeht er Selbstmord.

Auf der Suche nach seiner Stieftochter verlässt Herodes das Bankett – in seinem Gefolge sind seine Gäste, zum Teil religiöse Gegner Jochanaans, die in einer sich entflammenden Diskussion die Herausgabe des Gefangenen fordern. Herodes verweigert die Auslieferung. Stattdessen wendet er sich Salome zu und drängt sie, für ihn zu tanzen. Per Eid schwört er, ihr alles zu geben, was sie verlange, wenn sie für ihn tanze. Sie willigt ein und tanzt.

Nach dem Tanz äußert Salome nun ihre Forderung: den Kopf des Jochanaan. Ihre Mutter unterstützt sie. Herodes, geplagt von düsteren Ahnungen, bietet seiner Stieftochter erfolglos alle nur erdenklichen Reichtümer anstelle des Kopfes an.

Schließlich erteilt er den Befehl, Salome das zu geben, was sie verlangt.

In einer Silberschüssel wird ihr der Kopf des Jochanaan gebracht. Sie ergeht sich daran.

Voller Furcht und Abscheu erteilt Herodes seinen letzten Befehl: „Man töte dieses Weib!“



BILDER DES AUSBRUCHS
Regisseur Alexander Nerlich
im Gespräch mit Produktions-
dramaturgin Christin Hagemann

Salome wird in der Inszenierungsgeschichte des Werks oft als Inbegriff der Femme fatale oder als verwöhnte Prinzessin dargestellt. Wie interpretierst du die Figur Salome?

Ich kann mir nicht vorstellen, dass man ein Konstrukt wie das der Femme fatale heute noch 1:1 auf die Bühne bringen kann. Zur Entstehungszeit der Oper hatten dämonische Frauenfiguren in der Kunst aber Hochkonjunktur, verführerische Nachtgestalten, Nymphen und Erdgeister, deren triebhafte Bösartigkeit Männer ins Verderben reißt. Die Angst vor einer selbstbestimmten weiblichen Sexualität, vor Emanzipationsbestrebungen in allen gesellschaftlichen Feldern, gepaart mit anderen gesellschaftlichen Umbrüchen, die das bürgerliche Selbstverständnis zu bedrohen schienen – diese und viele andere Faktoren haben sicher zum Phantasma der Femme fatale beigetragen, und es steht außer Frage, dass auch Richard Strauss' Salome in diese Schablone passt, aber: das ist nur die Oberfläche, ist nur das Klischee, nur die Tünche. Die Tünche, mit der man überstreichen will, was nicht zu kaschieren ist und auch in diesem wunderbar komplexen Musikdrama immer wieder durchbricht – die Gewalt, die die Hauptfigur erfahren hat.

Du sprichst Salomes Vergangenheit und damit auch die Vergangenheit der ganzen Familie an.

Zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Werk ist uns ein Widerspruch aufgefallen: Richard Strauss hat bei der Kürzung von Oscar Wildes Drama sämtliche Passagen gestrichen, die Salomes Vorgeschichte betreffen, wodurch es viel schwerer wird, Empathie mit ihr zu haben. Auf der anderen Seite gibt er ihr in der dritten Szene, wenn sie dem Propheten Jochanaan begegnet, so viel Begeisterung, Neugier und schöpferische Kraft, so viel Dringlichkeit und schmerzhaft Ambivalenz, dass alle Figurenklischees verpuffen.

Wie Elektra oder Hamlet ist Salome nämlich eine Figur, deren Vater von seinem rivalisierenden Bruder oder nahen männlichen Verwandten entthront und ermordet wurde; ihr Onkel Herodes hat ihren Vater Philippus umgebracht. Herodias wurde gezwungen, an der Seite Herodes' Königin zu bleiben. In unserer Interpretation hat auch sie Gewalt durch Herodes erfahren. Es ist unklar, wie viel Salome vom Schicksal ihres leiblichen Vaters weiß, doch ist es wohl kein Zufall, dass sie auf ihrer Suche nach Halt und Sinn ausgerechnet in die Nähe der Zisterne gerät, in der Herodes ihren Vater eingekerkert hat und ermorden ließ. Salome lebt seitdem in einer Welt, in der sie fortwährend zum Objekt gemacht wird; sie ist Spielball des Machtstrebens und der Konflikte ihrer Eltern, die als

solche niemals in Erscheinung treten, und sie ist den sexuellen Avancen ihres Onkels ausgeliefert. Der Welt des schönen Scheins, des Hofes, des Wohlstands, steht eine Welt von Einsamkeit, Sehnsucht nach Geborgenheit und Angst gegenüber. Salome muss mit sich selbst zurechtkommen, eine traumatisierte junge Frau, die durch den Verlust ihres Vaters, durch die Isolation und die sexuellen Grenzverletzungen ihres Onkels in eine komplexe seelische Lage geraten ist. Sie ist in Not, und sie ist sehr allein. Sie weiß nicht, wie sie die Welt um sich herum begreifen und ordnen kann. Sie ist durcheinander, zerrissen zwischen Extremen und weiß nicht, welche der Gefühle und Wünsche, die sie hat, ihre eigenen sind – darüber ist sie angstvoll und beunruhigt. Sie sehnt sich nach Kühle, nach Weiß und Silber, nach Reinheit und Schutz vor dem männlichen Begehren, das allseits auf sie gerichtet ist. Sie identifiziert sich mit dem keuschen Mond und ist auf der Suche nach einem besseren Ort, nach Trost und Ruhe. Doch ist sie keineswegs nur scheu und zurückgezogen, dunkel, nach innen gewandt. Teile von ihr sind auch neugierig, offen, verspielt, andere machtbewusst, hart, wieder andere poetisch-schöpferisch. Diese junge Frau, auf die alle Blicke gerichtet sind, weiß aber nicht, wohin mit sich, fühlt sich nicht eins mit sich, fühlt sich nicht gesehen und droht zu zerfallen. Über sie wird passenderweise gesprochen, als sei sie ein

„Wesen“ und kein Mensch; anderen Figuren erscheint sie eher wie ein Raubtier, eine Medusa, eine Taube, eine Zauberin, ein seltsames Phänomen, eine Gefahr und einiges mehr – so viele Projektionen auf eine Figur, die nicht weiß, wer sie ist bzw. Teile von sich verloren oder abgespalten hat.

Wie stellt man eine solch in sich komplexe Figur dar?

Um dieser „multiplen“ Salome gerecht werden zu können, stellen wir unserer singenden Salome noch zwei weitere Salomes zur Seite, die immer wieder auftauchen und auf der Bühne agieren, mal mit ihr, mal unabhängig von ihr: das sogenannte Monster und ein geisterhaftes Mädchen. Diese können für abgespaltene Teile ihrer Persönlichkeit stehen, für feindliche, gefürchtete, fremde oder vergessene Teile ihrer selbst – aber auch für die geheimen Wünsche und Projektionen ihrer Umwelt, denen sie ausgesetzt ist. Eine Triade also, passend zu den drei Phasen des Mondes, die im Stück erwähnt werden, wie auch zu den drei entscheidenden Farben: weiß, rot und schwarz.

Als Kontrapunkt zu der verstrickten Familiengeschichte wird der Prophet Jochanaan gesetzt. Was bedeutet er für Salome?

Salome hört eine Stimme. Die Stimme des Propheten Jochanaan erklingt aus seinem Verlies und berührt Salome tief, weil sie etwas in sich birgt, das es in Salomes

Welt nicht gibt: Ruhe, innere Stärke, Harmonie, Glaubwürdigkeit, Konsequenz. Sie hört diese Stimme und auch die „geheimnisvolle Musik“, die sie mit sich bringt; da sind tonale Zusammenhänge, „reine“ Harmonien, Kadenz, zwingende musikalische und gedankliche Wendungen also. Da ist jemand trotz Gefangenschaft ganz bei sich. Das fasziniert sie und erschreckt sie auch, und sie will mehr, möchte eintauchen, mehr hören, mehr erfahren von dieser Stimme. Salome identifiziert sich mit ihr, denn diese Stimme greift ihre Eltern an, entwertet sie, vor allem ihre Mutter Herodias. Und Salome übt, sie lernt diese Musik, sie setzt sich den Klängen aus, imitiert sie, zuerst noch fragend,

dann immer entschiedener. Vor den Augen der Soldaten und Narraboths vollzieht sie den Fluch des Jochanaan nach, die „schrecklichen Dinge“, die er über ihre Mutter sagt, und produziert dabei dieselbe unerbittliche Kadenz, die Jochanaan vorher gesungen hat. Obwohl sie ihn noch nie gesehen hat, möchte sie von ihm lernen, seine klare Wut in sich aufnehmen – die Kraft der Revolte. Was sie da hört, scheint eine Leerstelle zu füllen – die des toten Vaters vielleicht; wie ein fernes unerreichbares Ideal, das Wünsche nach Wiedergutmachung und Rache in ihr weckt, aber auch Selbstbestimmung, Stärke des Geistes und spirituelle Tiefe verspricht. Für uns ist Salome eine Suchende, die mit



seelischer Not, Leere und Verlust zu kämpfen hat, hier aber plötzlich einen Weg für sich sieht, einen Ausweg, eine neue, reine, weiße Welt, in der sie sich neu entwerfen und sich als Handelnde erleben kann, und nicht mehr als Objekt. Mit der Haltung einer Lernenden tritt sie Jochanaan nun auch gegenüber, sie macht sich seine ablehnende Haltung zu eigen, seine Zurückweisung ihrer Person und ihrer Lebenswelt ist sogar „Musik in ihren Ohren“, sie erlebt etwas vollkommen Neues: sie selbst kann handeln, kann entdecken und berühren, ohne erotisch bedrängt zu werden. Sie kann selbst begehren anstatt begehrt zu werden, sie kann beschreiben anstatt selbst beschrieben zu werden. „Sag mir, was ich tun soll“ – in diesem Wunsch nach Orientierung, Mentorenschaft und geistiger Verbindung klingt fast schon die Sehnsucht nach dem Vater mit, die keineswegs erfüllt wird – doch Salome ist nicht zu bremsen. Sie erlebt eine Art schöpferischen, ja poetischen Rausch und entdeckt die Kraft des Wortes für sich. In drei Hymnen (die jeweils mit einer „Jochanaan-Kadenz“ enden) beschwört sie in poetischen Bildern ihre Liebe zu Jochanaan, zu seinem weißen, unberührten Körper, seinem dunklen Haar und seinem roten Mund; und es ist offensichtlich, dass es sich dabei nicht um Verführungsrhetorik handelt. Die Bilder sind assoziativ, kommen teilweise aus der Welt ihrer Kindheit und umkreisen die von ihr

bewunderten, zutiefst ersehnten, scheinbaren Eigenschaften Jochanaans: Opferbereitschaft, Selbstsicherheit/Geborgenheit, kämpferische Entschlossenheit. Es ist eine Ekstase des Wortes, die den berühmten Kusswunsch hervorbringt, eine sinnliche Anziehung zur Person des Propheten, die eher schöpferisch und selbstbefreiend ist als eindeutig sexuell werbend. Salome sucht spirituelle Tiefe auf sinnliche, poetische Weise.

Wie reagiert Jochanaan auf Salome?

Dreimal taucht sie ein in diesen poetischen Rausch der Sprache, und dreimal wird sie brutal zurückgewiesen. Das Schlimmste dabei: Der Prophet hört gar nicht zu, sondern macht sie (wieder einmal) zum Objekt. Er erklärt Salome zum Abbild ihrer sündigen Mutter und unterstellt ihr, ihn bloß verführen zu wollen. Es ist, als versuche Salome, sich ihre Begeisterung und poetische Inspiration zu verbieten, sie sich geradezu aus dem Kopf zu schlagen, um sich selbst zu retten, aber es gelingt ihr nicht – sie muss weitermachen, so stark ist die Anziehung zu Jochanaan; und so kann sie trotz Zurückweisung und Erniedrigung die Hoffnung zunächst nicht aufgeben: die Hoffnung auf Heilung, auf Verschmelzung, auf Befreiung und auf die Begegnung mit etwas Höherem, mit dem ersehnten Ideal – nicht umsonst weist das musikalische Motiv des „Kussverlangens“ Parallelen zu Jochanaans „Messias-Motiv“ auf.

Salome erlebt eine Offenbarung, wird jedoch abgewiesen und beschämt; sie versucht, ihre Gefühle auszudrücken, wird aber wieder einmal *nicht gesehen*. Wir bemühen uns, in der Szene Bilder zu finden, die zeigen, dass Salome sich neu entwirft, sie setzt auch tänzerische Mittel ein, verschmilzt sich und Jochanaan zu fast utopischen Skulpturen, erprobt auf sinnliche Weise das Neue, doch er zieht sie herunter und wertet sie ab, nach seinen üblichen Maßstäben. Für uns hat Salome eine transgressive Kraft, sie ist eine Überlebende von Gewalt, die beschließt, sich neu zu (er)finden. Zuerst tut sie das auf die beschriebene Weise, dann erschafft sie andere Bilder. Bilder des Ausbruchs und der Überschreitung, immer auf der Suche nach einer höheren Wahrheit in einer Welt, die ihr unsagbar verkommen erscheint.

In welcher räumlichen Welt befinden wir uns mit der Mainzer Salome?

Der Raum, den Wolfgang Mernardi für das Stück geschaffen hat, ist wie ein schwarzer Tunnel ins Innere. Unwirtlich, kalt, aseptisch, spiegelnd. Ein Tunnel, an dessen Ende man wieder nur sich selbst begegnet. Es ist ein Raum, der nach der Logik von Träumen funktioniert, gebaut aus Versatzstücken von Erinnerungen, ein Schacht, in den kein Tageslicht fällt, und aus dem man nicht entkommt, weil er aus einem selbst heraus entstanden ist. Als Fixpunkt gibt es ein herrschaftliches Haus in der Mitte, fast ein

Geisterhaus oder ein Puppenhaus – hier lebt eine abgeschottete Gesellschaft nach ihren eigenen Regeln, fernab der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Ein Laufsteg weist auf Zurschaustellung und Selbstdarstellung hin, der Raum kann aber auch verdunkeln und verdecken. Mal gibt er sein blutrotes Inneres preis, mal verbirgt er es wieder, er führt ein Eigenleben, kreist unerbittlich um sich selbst, wie ein Albtraum. Auch die Zeit scheint an diesem Ort aufgelöst; hier durchdringen sich Erinnerung und Gegenwart, Angstvision und Wunschfantasie. Uns erschien es wichtig, dem Stück keinen realen Ort überzustülpen, sondern zu schauen, was herauskommt, wenn wir unsere Fragen und Befunde zusammentun; die Umsetzung auf der Bühne ist also ein Konglomerat von Fragen und Vermutungen, die wir in der Auseinandersetzung mit der Oper angehäuft haben. Eine Art Spiegelung des Stückes von innen, eine stückimmanente Arbeit, die die Kamera über die Details wandern lässt, ohne eine eindeutige Erklärung für das große Ganze zu haben. Das wäre bei diesem fast mythischen Stoff auch eigenartig – aber natürlich, es gibt den großen Leitgedanken: Empathie für Salome zu wecken und die Figur in ihrer schöpferischen Kraft und Sinnsuche zu zeigen, trotz aller Schrecken der Vergangenheit.

HERODES: Ja, teure und wertige Herodias,
Ihr seid mein Weib, und zuerst wart Ihr das
Weib meines Bruders.

HERODIAS: Ihr habt mich seinen Armen entrissen.

HERODES: In der Tat, ich war der Stärkere ...
doch sprechen wir nicht davon. Ich will nicht
davon sprechen. Deswegen hat der Prophet
entsetzliche Worte geredet. Deswegen wird
vielleicht ein Unglück geschehen. Sprechen
wir nicht davon ...

Oscar Wilde, *Salome*





ZUR GENESE EINES MEISTERWERKS

Es ist eines der berühmtesten Werke der Opernliteratur: Richard Strauss' *Salome*. Mit seinem dritten Werk der Gattung Oper, nach *Guntram* und *Feuersnot*, erreichte der Komponist, auch auf diesem musikalischen Feld, neben etwa seinen sinfonischen Dichtungen, den Durchbruch.

Mit *Salome* wählte Strauss keinen unbekanntes Stoff. Vielmehr war es ein Stoff, der seit mehreren Jahren durch die Tragödie aus der Feder Oscar Wildes für großes Aufsehen sorgte und seinen Niederschlag in Theater, Literatur, Malelei, Musik und mannigfaltigen hitzigen Diskussionen fand.

Sicherlich war sich Strauss der Brisanz des Stoffes bewusst und nutzte den skandalträchtigen Ruf, den Wildes *Salome* umgab. Denn trotz der geführten Debatten um das Stück, oder gerade deswegen, zog es das Publikum magisch an.

Die Tragödie, Sinnbild für die Strömung der *Décadence*, hat ihre Wurzeln in einer kurzen biblischen Passage, die sowohl im Evangelium nach Markus als auch im Evangelium nach Matthäus zu finden ist. In beiden Varianten ist es jeweils Herodias, die ihre Tochter damit beauftragt, nach dem Tanz für Herodes den Kopf des Johannes zu fordern. Der Grund hierfür liegt in der Kritik, die Johannes der Täufer über die ehebrecherische Verbindung von Herodes und Herodias geäußert hatte.

Salome, in den Evangelien lediglich als Tochter der Herodias benannt, wurde erst später, durch die Erschließung der historischen Persönlichkeiten, beim Namen genannt. Ein interessanter Punkt, den Oscar Wilde in den Fokus rückt, ist, dass es nicht Salome ist, die aus eigenem Antrieb den Kopf des Johannes begehrt, sondern auf Anweisung ihrer Mutter handelt. Jenen Fakt unterzieht der Autor einer maßgeblichen Veränderung. So ist es in seiner Tragödie nicht etwa Herodias, die den Kopf des Jochanaan fordert. Bei Wilde ist es einzig und allein ihre Tochter, die sich emanzipiert, die auf offener Bühne in Opposition zu ihrem Stiefvater Herodes tritt, die ihn in seiner Position als Herrscher und auch als Mann in Frage stellt und öffentlich vorführt. Auch lässt die Bibel eine interessante Leerstelle offen: Es wird nicht benannt, was mit dem Bruder Herodes' geschah, nachdem man ihm die Frau genommen hatte. Hier setzt der Autor eindrucksvoll das Motiv des Brudermordes ein. Und es ist kein gnädiger, schneller Tod, den Herodes seinem Bruder bei Oscar Wilde vergönnt. In einer kurzen Sequenz, nahezu beiläufig, ergibt sich ein Gespräch zwischen dem Cappadocier, zu Gast am Hofe Herodes', und dem 2. Soldaten, das uns über die Gräueltat unterrichtet. Der Cappadocier merkt an, dass eine Zisterne ein eigenartiges Gefängnis sei und sicherlich nicht gut für die Gesundheit des Inhaftierten.

Der Soldat entgegnet: „O nein! Zum Beispiel, des Tetrarchen Bruder, sein älterer Bruder, der erste Mann der Königin Herodias, war da zwölf Jahre gefangen. Es hat ihn nicht umgebracht. Nach Verlauf der zwölf Jahre musste man ihn erdrosseln.“

Nahezu salopp wirken diese Worte, bedenkt man deren Aussage. Die wohl wichtigste Differenz zwischen der Bibelstelle und Wildes Tragödie aber ist nach der Hinrichtung des Johannes zu finden: Salome lässt sich das Haupt des Toten bringen, ergießt sich in höchst poetischer Sprache darüber und küsst es schließlich. Eine Szene, die die Gemüter erregte, spaltete und auch heute noch eine gewisse Brisanz in sich birgt. Man sah und sieht darin Perversion, Nekrophilie, einen Angriff auf Moral und Sittlichkeit. In Folge dessen wurde Wildes Tragödie mit Aufführungsverboten und Änderungen durch die Zensur belegt.

Aber nicht nur Wilde und Strauss setzten sich mit dem Stoff rund um die Tochter der Herodias auseinander. Auch etwa Jules Massenet komponierte eine Oper in diesem Stoffkreis. Vermutlich kam Richard Strauss erstmals 1885 über Massenets Oper *Hérodiade* mit dem Sujet in Kontakt. Aber nicht dieses Werk sollte den Impuls zur Beschäftigung mit dem Stoff geben, sondern eben jene Tragödie von Oscar Wilde, die dieser zwischen 1891 und 1892 verfasste. Das Werk verbreitete sich noch vor der Uraufführung 1896 über Drucke, die in

französischer Sprache 1893 in Paris und London veröffentlicht wurden. Der Druck der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann erschien 1902. Zwei Jahre zuvor allerdings wurde der Text Lachmanns bereits in der Wiener Rundschau veröffentlicht.

In eben jener Form sollte sich *Salome* auch ihren Weg auf deutsche Bühnen bahnen, was sich allerdings aufgrund des Sujets problematisch gestaltete – wie auch im Ausland.

So reichte man in Berlin sogar eine Klage beim Königlichen Oberverwaltungsgericht ein, um das Werk aufführen zu können. Den öffentlichen Berliner Vorstellungen vorgeschaltet war eine geschlossene Aufführung der Tragödie – vermutlich in der Anwesenheit des Komponisten. Nach den anfänglichen Schwierigkeiten wurde *Salome* zum meistgespielten Werk der Theatersaison 1903/1904.

Strauss, auf der Suche nach einem Stoff für eine neue Oper, bekam von Anton Lindner, einem Redakteur der Wiener Rundschau, die Übersetzung der *Salome* zugesandt. Damit verbunden war das Angebot Lindners, eigens aus der Tragödie ein Libretto zu formen. Der Komponist schien von dem Stoff sehr angetan, lehnte aber eine Zusammenarbeit mit Lindner ab. Strauss entschloss sich, den Text des Stückes selbst als Libretto einzurichten. 1903 begann er mit ersten Kompositionsskizzen und beendete das Particell des Musikdramas im September 1904.

Zwei Monate später begann Strauss mit der meisterhaften Instrumentierung des Werks, die er am 20. Juni 1905 beendete. Einen Tag später schrieb er seiner Mutter, Josephine Strauss: „Gestern endlich nach wilden Arbeiten bin ich mit *Salome* fertig geworden, habe Tag und Nacht geschuftet, um es noch vor den Ferien zu zwingen! Es ist gelungen!“

Ein Kernstück des Musikdramas fehlte allerdings noch: der *Tanz der sieben Schleier*, den Strauss erst im August 1905 ausarbeitete und während der Drucklegung nachreichte.

Die Uraufführung sollte im November 1905 an der Dresdner Hofoper stattfinden. Schon zuvor erschien am 25. September desselben Jahres ein Artikel in der Dresdner Montagszeitung für Fortschritt in Politik und Kultur mit dem Titel *Indiskretionen zu Richard Straussens Salome*, der die Neugierde und Vorfreude auf dieses Ereignis abbildet: „Die Dresdner Oper steht vor einem Kulturereignis. Ein provisorischer Klavierauszug aus der *Salome* ist erschienen, gar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, nur zum Gebrauche für die Künstler, die berufen sind, das Werk hier aus der Taufe zu heben. Sie haben sozusagen die Noten noch nass vom Pulte des Komponisten erhalten. Aber schon der Einblick in den noch gar nicht endgültig redigierten Auszug genügt, dem unbefugte Neugierigen zum Erschrecken klar zu machen,

dass es sich hier um das Werk handelt, das wohl die allerletzten und äußersten Konsequenzen der modernen Diatonik gezogen hat. Die Idee Straussens, Oskar Wilde wortgetreu in Musik zu setzen, wird anfangs Kopfschütteln erregen, aber nur so lange bis man gesehen und gehört hat, dass Strauss sein Problem als ganzer Meister löste. Es ist ihm tatsächlich gelungen, die berauschte Pracht des Wildeschen Wortes musikalisch restlos auszuschöpfen. Dreiklangsverwöhnte Ohren werden freilich Martern und Qualen dulden müssen unter der unaufhörlichen Wucht der Disharmonien, und Sittlichkeitsfanatiker werden toben, angesichts so viel Lasterhaftigkeit und Perversität der Musik. Die Welt wird staunen über diesen durchaus neuartigen, üppigen Kult des Erotischen, über die unheilschwangere Dämonie der Akkorde, über die starke rezitativische Kraft der Reden des Johannes und über den herrlichen melodischen Schwung, den Strauss an den wenigen Stellen angebracht hat, wo er ihn anzubringen für gut hielt. Dass *Salome* den Clou der diesjährigen Opernsaison hier wie überall bilden wird, braucht nicht erst gesagt zu werden.“

Ogleich der unbekannt Autor die sich radikalisierte Musiksprache Strauss' durchaus kritisch bespricht, ist er sich dennoch sicher, dass man es hier mit einem Werk allerhöchsten Ranges zu tun hat.

Im Probenprozess zeichnete sich alsbald ab, dass der Termin der

Uraufführung nicht zu halten war. Die Einstudierung verzögerte sich, die Sängerin der Titelpartie, Marie Wittich, weigerte sich zwischenzeitlich die Rolle zu singen, schließlich sei sie eine anständige Frau. Auch gab es Probleme mit der rechtzeitigen Lieferung des Aufführungsmaterials, weshalb die Uraufführung schlussendlich am 9. Dezember 1905 stattfand.

Das Werk wurde vom Publikum der Erstaufführung begeistert aufgenommen, 25 Mal musste Strauss vor den Vorhang treten. Aber auch kritischen bis hin zu vernichtenden Stimmen zum Trotz setzte sich das Musikdrama durch und markierte für Richard Strauss den Durchbruch als Opernkomponist.

Der renommierte Musikschriftsteller Oscar Bie äußerte sich noch unter dem Eindruck der Uraufführung in der Neuen badischen Landeszeitung in höchstem Maße wertschätzend: „Ich weiß nicht, ob Straussens *Salome* so ‚perverse‘ ist wie Wildes, da ich gar nicht weiß, wie weit es diese ist. Nur das scheint mir wertvoll, dass der Tondichter hier einen Stoff fand, so geeignet, seine eigentümliche musikalische Anschauungsform und Sprache einheitlich und konsequent zum Ausdruck zu bringen, wie bisher keinen. Wer sich für die Orchester-technik von Strauss interessiert, wird hier einen gewaltigen Schritt vorwärts beobachten, hinein in das neue Land der unendlichen, vibrierenden, viellinigen Polyphonie, die sich von der Musikarchitektur

des 18. Jahrhunderts in ungeahnte, impressionistische Fernen verliert. Sie eröffnen Perspektiven und lassen Zukünfte ahnen. Sind sie das Letzte, sind sie nur ein Weg oder ein Ziel? Wer weiß es. Doch wissen wir alle, dass die Welt nicht stille steht.

In der musikalischen *Erfindung* herrscht dieselbe Freiheit und Ungebundenheit wie in dieser Technik. Strauss scheute ja nie vor letzten Konsequenzen und Wahrheiten, hier aber, durch einen kongruenten Stoff beflügelt, ließ er seiner Phantasie rücksichtslos die Zügel schießen und erlaubte sich Kühnheiten, die nur durch die vollendete Sicherheit seines technischen Könnens auf dem Wege der Musik sich zurechtfinden. Durch eine vielfache neue Verwendung des Trillers kombiniert er benachbarte Tonarten, er legt verschiedene Tonalitäten frech übereinander, lässt zweite Violinen und Oboen in Sechsviertel- über einem Viervierteltakt verlorene Töne stechen, bringt mit den Holzbläsern in weiter Dimension fremdartige mystische Farben heraus und öffnet lachend die Tore jenes Juwelenschatzes, der ihn von Anfang an fasziniert hatte. Man muss die Partitur lesen, um die geistreichen Einfälle dieser sprühenden Kunst sich übertreffen zu sehen.“



HISTORISCHER KONTEXT

Das römische Weltreich hatte [zum Zeitpunkt der Handlung des Musikdramas *Salome*] den Höhepunkt seiner äußeren Macht erreicht, aber in seinem Innern zeigten sich Spuren der Dekadenz, der langsam einsetzenden Auflösung. Die hatte ursprünglich nichts mit dem aufgehenden Christentum zu tun, wurde aber durch die in ihrer wahren Bedeutung erst viel später erkannten Folgen des Erscheinens Jesu dann wesentlich beschleunigt und in die neue Epoche übergeführt, deren wesentliche Merkmale das Christentum und die Geburt des abendländischen Gedankens darstellen.

Als Christus, der eigentlich Jesus von Nazareth genannte Prophet in seiner „galiläischen, jüdischen, vorderasiatischen, orientalischen“ Heimat zu predigen begann, stand diese Region, wie so oft in ihrer vieltausendjährigen Geschichte, unter einem unruhigen Stern. Sie glich einem Pulverfass, in das ein Revolutionär nur eine Lunte werfen musste, um es hellauf entflammen zu lassen. Habgier und Eigennutz hatten bedrohliche Fortschritte gemacht, im Leben des Individuums wie der Gemeinschaft, die moralischen Prinzipien waren unterhöhlt, die Ethik kam erst weit hinter dem Profit, dem persönlichen Wohlleben, die Bequemlichkeit weit vor der Opferfreude. Die Sitten hatten sich gelockert, alles war käuflich geworden.

Im jüdischen Land, das wegen seiner Gottesfurcht und Gesetzes-treue lange eine Hochburg der Gerechten gewesen war, führten politische Spaltungen zu schweren Krisen in der Gemeinschaft. Propheten erhoben sich gegen die Herrschaft einer stumpfgewordenen Priesterschaft, die mit Acht und Bann antwortete. Mit solcher Hilfe bekämpften sie auch Jesus von Nazareth, der eine neue Lehre der Nächstenliebe verkündete, eine Welt der Gewaltlosigkeit, eine wahre Brüderschaft unter den Menschen. Nicht um dieser Postulate willen wurde er verfolgt, festgenommen und gekreuzigt, sondern aus dem politischen Grunde, er strebe es an, „König der Juden“ zu werden.

In Jerusalem herrschte Herodes, der zweite seines Namens. Dem ersten war das Beiwort „der Große“ bewilligt worden; er war kurz vor dem Ende der alten Zeitrechnung gestorben – wahrscheinlich im Jahre 4 v. Chr. – und ging als grausamer Fürst in die Geschichte ein: Laut dem Evangelisten Matthäus wurde auf seinen Befehl der furchtbare Kindermord von Bethlehem verübt. Im Grunde war er nur Statthalter des römischen Weltreichs, aber seine politische Geschicklichkeit machte ihn zum fast unumschränkten Herrn im jüdischen Lande.

Auf ihn folgte Herodes II., zumeist Herodes Antipas genannt; er herrschte nur noch über einen Teil des Reiches, mit Jerusalem im Mittelpunkt, und drei weiteren Regenten, was jedem von ihnen den

Titel eines „Tetrarchen“ eintrug, eines „Vierfürsten“ (genauer müsste es „Viertelfürst“ heißen). Am prunkvollen Hof dieses zweiten Herodes spielt das Drama Oscar Wildes und damit auch die Oper von Richard Strauss.

DIE HISTORISCHEN FIGUREN HERODES & HERODIAS

Herodes Antipas [4 v. Chr.–39 n. Chr.] – der Herodes des neuen Testaments – hatte Galiläa und Peräa erhalten. Er gilt als der typischste Sohn seines Vaters in dessen negativen Eigenschaften (schlau, ambitiös, prunksüchtig); das Neue Testament nennt ihn einen „Fuchs“. Das Verhängnis des Antipas wurde seine Frau Herodias [8 v. Chr.–39 n. Chr.], eine Tochter des 7 v. Chr. hingerichteten Aristobul, die mit seinem Halbbruder verheiratet war. Um sie heiraten zu können, ließ er sich von seiner ersten Frau scheiden; da diese eine Tochter des Nabatäer-königs Aretas war, des natürlichen Feindes an der Ostgrenze des Reichs, führte dies zu außenpolitischen Verwicklungen, die 36 n. Chr. in einen Krieg mündeten, der mit der totalen Niederlage des Antipas endete.

Im Innern hatte er ebenfalls mit dem wachsenden Widerstand der toratreuen Bevölkerung zu kämpfen. Symptomatisch ist das Auftreten Johannes des Täufers in Peräa. Über die Gründe der Gegnerschaft berichtet [der Geschichtsschreiber] [Flavius] Josephus, dass Antipas

vor allem Johannes' politischen Einfluss beim Volk fürchtete, während nach dem Neuen Testament Johannes die unrechtmäßige Ehe mit der Herodias angeprangert haben soll. Wahrscheinlich spielte beides eine Rolle, überwiegend aber sicher die Gefahr des politischen Aufruhrs. Antipas ließ Johannes jedenfalls in der Festung Machärus festsetzen und hinrichten.

Auch hier stimmen Josephus und das Neue Testament nicht ganz überein: Nach Josephus scheint Johannes sofort hingerichtet worden zu sein; nach dem Neuen Testament war Antipas dagegen zuerst unschlüssig und verurteilte ihn erst nach einer Intrige der Herodias zum Tode.

Ebenfalls in die Regierungszeit des Antipas gehört das Auftreten Jesu in Galiläa (den Antipas mit seinem schlechten Gewissen zunächst für den wiedererstandenen Johannes hielt). Nach dem Lukas-evangelium befand sich Antipas während des Pesachfestes in Jerusalem, an dem Jesus gefangengenommen und verurteilt wurde. Da Jesus aus Galiläa stammte, ließ Pilatus (der römische Prokurator) ihn zu Antipas überstellen, um ihn verurteilen zu lassen. Antipas schickte ihn aber zu Pilatus zurück und überließ es diesem, das Todesurteil auszusprechen.

[Antipas'] ambitiose Frau hatte ihm nicht nur Händel mit dem Nabatäerking eingetragen, sondern sollte auch sein politisches Ende bewirken. Als Caligula 37 n. Chr. an die Regierung kam, übertrug dieser

Agrippa, einem Sohn des 7 v. Chr. hingerichteten Aristobul und somit Bruder der Herodias, die Tetrarchie des Philip sowie den Königstitel. Herodias stachelte ihren Mann auf, sich ebenfalls von Caligula den Königstitel zu erbitten. Die Folge war, dass Caligula ihn absetzte (wegen angeblicher Hortung von Waffen) und nach Lugdunum in Gallien verbannte (39 n. Chr.). Seine Tetrarchie – also Galiläa und Peräa – fiel ebenfalls an Agrippa.

JOHANNES DER TÄUFER

Außer dem Neuen Testament, das ihn [den prophetischen Bußprediger Johannes den Täufer] als „Vorläufer“ Jesu Christi darstellt, berichtet der jüdische Geschichtsschreiber Flavius Josephus über ihn. Er trat um 28 n. Chr. öffentlich auf und hatte, ähnlich wie andere Propheten in dieser Zeit, einen Jüngerkreis um sich (zeitweise in Konkurrenz zur Jesusbewegung). Charakteristisch für ihn waren seine asketische Lebensweise in der Wüste, die Mahnung zu Buße und „Umkehr“ angesichts des bevorstehenden Reiches Gottes und die Taufe als Zeichen der Sündenvergebung. Dieser Taufe durch Johannes den Täufer unterzog sich auch Jesus, der eine Zeit lang wohl zu seinen Jüngern gehörte. Nach Markus 6, 14–29 wurde Johannes der Täufer von König Herodes gefangen genommen und – angeblich auf Wunsch von Herodes' Frau Herodias und deren Tochter Salome – enthauptet. Seit

dem 4. Jahrhundert wird sein Grab in Samaria verehrt, während zugleich mehrere Städte den Anspruch erhoben, sein Haupt zu besitzen Konstantinopel [heute: Istanbul], Emesa [heute: Homs], Damaskus).

SALOME

Salome (hebräisch, eigentlich etwa „die Friedliche“) war laut des Geschichtsschreibers Flavius Josephus der Name der Tochter der Herodias. In den Evangelien wird sie nur als Tochter der Herodias benannt; später erst wird ihr Name mit der Geschichte des Todes von Johannes des Täufers in Verbindung gebracht.

Sie ist nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Schwester des Herodes oder der Jüngerin Salome, erwähnt im Markusevangelium.

Väterlicherseits war Salome eine Enkelin Herodes' des Großen. Ihr Vater, Herodes Boethos, war ein Sohn des Königs von dessen siebter Frau.

Mütterlicherseits war sie Urenkelin Herodes' des Großen. Ihre Mutter war Herodias, deren Vater Aristobul ein Sohn der zweiten Frau von Herodes des Großen war.

Nach Salomes erster Ehe mit ihrem Onkel Phillipos heiratete sie den mit ihr verwandten Aristobul, den Sohn des Herodes' von Chalkis. Aristobul wurde 54 n. Chr. vom römischen Kaiser Nero zum König von Kleinarmenien ernannt, was Salome zur Königin dieses Reiches machte.



FOTOS

S. 4 D. de Bont, D. Köhler
S. 6 oben: D. Köhler, D. Ballard, D. de Bont
unten: A. Sánchez Arellano, S.-G. Choi, S.
Bootz, G. Loebel, D. Ballard, N. Keitel
S. 9 V. Tönjes, M. Lee
S. 13 D. Ballard
S. 14–15 S.-G. Choi, D. Köhler, D. de Bont,
A. Sánchez Arellano, G. Loebel, A. Spemann,
D. Ballard, M. Watson Williams, P. Hörner,
S. Ingham, N. Keitel, I. Meyer
S. 20 D. de Bont, D. Köhler, A. Spemann
S. 24–25 D. Köhler, D. De Bont
S. 27 N. Keitel, D. Ballard, A. Sánchez Arellano

Alle Bilder sind Probenfotos
© Andreas J. Etter

NACHWEISE

Die Handlung und der Text *Zur Genese eines Meisterwerks* sind Originalbeiträge von Christin Hagemann.
Das Interview *Bilder des Ausbruchs* ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft von Alexander Nerlich.
Das Zitat aus Oscar Wildes *Salome* wurde entnommen aus *Salome. Dramen, Schriften, Aphorismen und Die Ballade aus dem Zuchthaus zu Reading*, erschienen 1975 im Insel Taschenbuch Verlag.
Der Text *Historischer Kontext* wurde von Kurt Pahlen verfasst und ist *Richard Strauss. Salome. Textbuch. Einführung und Kommentar* von Kurt Pahlen, 1995 bei Schott Musik International erschienen, entnommen.
Der Text *Die historischen Figuren. Herodes und Herodias* wurde der Monographie *Geschichte der Juden in der Antike* von Peter Schäfer entnommen und ist 2010 im Verlag Mohr Siebeck erschienen.
Der Text *Johannes der Täufer* stammt aus der Brockhaus Online Enzyklopädie. Das Zitat auf der Rückseite wurde Heinrich von Kleists *Penthesilea* aus dem Sammelband *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, herausgegeben von Helmut Sembdner, 2008 im Deutschen Taschenbuch Verlag erschienen, entnommen.

Die Texte wurden in sich gekürzt und mit redaktionellen Überschriften versehen.

IMPRESSUM

Spielzeit 2022/2023

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.de

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Christin Hagemann

Druck
Druck- und Verlagshaus
Zarbock GmbH & Co. KG,
Frankfurt/Main

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin

LBBW

Wir danken der LBBW
Landesbank Baden-Württemberg für
die großzügige Unterstützung.



Küsse, Bisse, das reimt sich,
und wer recht von Herzen liebt,
kann schon das Eine für das Andre greifen.

Heinrich von Kleist, *Penthesilea*



[www.staatstheater-
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)