



Richard Strauss 1903

Richard Strauss 1864-1949

SALOMÉ

op. 54

Drame musical en 1 acte

Music drama in one act

Musikdrama in einem Aufzuge

Version française du compositeur
d'après le texte original d'Oscar Wilde

French version by Richard Strauss
using Oscar Wilde's original text

Französische Fassung von Richard Strauss
nach dem Originaltext von Oscar Wilde

Premier enregistrement

First Recording · Ersteinpielung

Orchestre de l'Opéra de Lyon

Kent Nagano

Die französische *Salomé*

Am 5. Juli 1905, kurz nach Vollendung der *Salomé*-Partitur in Berlin und einige Zeit vor ihrer Uraufführung, teilte Strauss seinem Verleger Adolf Fürstner brieflich mit, daß er persönlich eine französische Fassung seiner neuen Komposition erstellen wolle. Seine Bearbeitung werde die vorhandene Orchestrierung beibehalten, jedoch die Gesangslinie so verändern, daß sie zu Oscar Wildes französischem Originaltext *Salomé* passe. Am selben Tag schickte Strauss einen Brief an seinen Freund Romain Rolland, in dem er ihn um Hilfe bei dem Projekt bat und seine Zielvorstellungen erläuterte: "Wie Sie wissen, habe ich eine *Salomé* [auf Deutsch] nach dem Text von Oscar Wilde fertiggestellt... Oscar Wilde schrieb *Salomé* auf Französisch, und es ist dieses Original, das ich für meine Komposition [in der neuen Version] verwenden möchte. Ich kann diese Arbeit keinem Übersetzer anvertrauen, sondern möchte gern Wildes Originaltext erhalten und die Phrasierung der Musik dem französischen Text anpassen..."

In den folgenden Monaten kam es zu einem lebhaften Briefwechsel zwischen Strauss und Rolland, in dessen Verlauf Strauss eine Vielzahl von Gründen dafür angibt, warum er dieses schwierige und zeitraubende Projekt auf sich nehme. Am meisten war ihm wohl daran gelegen, gräßliche übersetzte Gesangsvorlagen wie jene zu vermeiden, die damals in Deutschland von Werken von Berlioz und Meyerbeer existierten, und er hatte das eher unrealistische Bedürfnis, zu beweisen, daß eine Oper zur Aufführung in einer anderen Sprache immer nur vom Komponisten selbst bearbeitet werden sollte. Praktischerem Denken entsprang Strauss' Erkenntnis des kommerziellen Wertes einer guten französischen Gesangsversion: "Ich glaube, daß *Salomé* sehr passend für die Opéra comique wäre, darum möchte ich ihr eine musterhafte französische Übersetzung zu Grunde legen." Doch wurde im Laufe der Bearbeitung von *Salomé* weniger eine

sinnvoll übertragene Gesangsvorlage als eine eigenständige französische Oper zum gesetzten Ziel: "Da Wildes Original-*Salomé* französisch ist, möchte ich eine musterhafte Bearbeitung meiner Oper schaffen, die nicht den Eindruck erweckt, eine französische Übersetzung zu sein, sondern vielmehr eine wahrhaftige Vertonung des Originals... Es muß eine richtige französische Oper werden: keine Übersetzung!"

Von Anfang an drehten sich die Schwierigkeiten bei der Anpassung der Gesangslinie von *Salomé* an die französische Sprache um das zentrale Problem der Wortbetonung im Französischen und um die Handhabung stummer Endsilben ("Kann man die Betonung so legen, wie man möchte? Daß man manchmal betont, ein andermal nicht?"). Strauss verfügte über hinreichende Französischkennnisse, doch ging er an die Vertonung mit der bei deutschen Gesangskompositionen üblichen Formelhaftigkeit heran. Rolland empfahl Strauss, sich als Beispiel für beinahe unverändert vertontes literarisches Französisch die Gesangspartitur von Debussys *Pelléas et Mélisande* vorzunehmen; Strauss kam dieser Pflicht nach, zeigte sich jedoch erstaunt, daß es offensichtlich möglich war, ein und dasselbe Wort unterschiedlich zu betonen: "chèveux, chèveux, de chèveux: Ich bitte Sie um Gottes willen, von diesen 3 kann doch nur einer richtig sein." Ein erheblicher Teil der Korrespondenz Strauss-Roland im Spätsommer und Herbst 1905 betraf Rollands Versuch, Strauss' Widerstand gegen die nach seiner Ansicht mangelnde Disziplin Debussys bei der Betonung französischer Worte zu überwinden und ihm eine instinktivere, eher dem Kontext entsprechende Handhabung der Betonung nahezu legen. Der Erfolg der publizierten Partitur in französischer Sprache hat Rollands Geduld und diplomatischem Geschick ungeheuer viel zu verdanken.

Keine Hilfe war Strauss die Tatsache, daß Wildes Französisch häufige Wiederholungen und Spracheligenheiten aufweist. Bei der Erstellung des deutschen Libretos hatte er über die Hälfte des (von Hedwig Lachmann übersetzten) Stücktextes gestrichen, um für einen prägnanteren und dramatischeren Handlungsablauf zu sorgen; je mehr er sich nun mit dem Französischen befaßte, desto unverkennbarer wurde Wildes bizarrer

Prosaстиl. ROLLANDS literarisches Feingefühl war stärker als seine Sympathien für STRAUSS' Absicht, WILDES französischem Original treuzubleiben: Er kritisierte WILDES Text und empfahl zahlreiche Änderungen. Andererseits ist es STRAUSS zugutezuhalten und vernünftig beziehend für seine deutsche Pedanterie, daß er von ein paar geringfügigen Ausnahmen abgesehen WILDES ursprünglicher Fassung gegenüber ROLLANDS Änderungen vorschlagen den Vorzug gab. Was ROLLAND mit der Anmerkung *manais français* versehen habe, meinte er, sei zum größten Teil wörtlich aus WILDES Original übernommen, und er glaube nicht, daß er das Recht habe, WILDES Anglizismen zu korrigieren. Darum ist STRAUSS' französisches Libretto WILDES Stückvorlage bemerkenswert treu geblieben.

Trotz der vielen damit verbundenen Schwierigkeiten vollendete STRAUSS am 13. September 1905 die französische Version seiner *Salomé*. Nach zahllosen Überarbeitungen erhielt ROLLAND von STRAUSS eine endgültige Reinschrift des Klavierauszuges mit der Bitte, sie ein letztes Mal zu überprüfen. ROLLAND stellte eine ganze Liste mit Korrekturen zusammen, die der Komponist mehrheitlich gern akzeptierte. Die Endfassung der französischen *Salomé* wurde im November 1905 an Fürstner abgeschickt und im darauffolgenden Jahr veröffentlicht. (Eine italienische Übersetzung, die auf Toscaninis Betreiben erstellt wurde, erschien etwa um die gleiche Zeit als Klavierauszug, unter Verwendung der gleichen Gesangslinie.) Es war höchstwahrscheinlich die französische *Salomé*, die bei der Pariser Erstaufführung der Oper gespielt wurde, einer Privatvorstellung am Petit-Théâtre im März 1907, die von dem französischen Dirigenten Walter Straram geleitet und von einem französischen Ensemble dargeboten wurde. Im selben Monat fand eine Aufführung am Théâtre de la Monnaie in Brüssel statt. Die erste Aufführung der deutschen Version in Paris mit Emmy Destinn als Salome und dem ursprünglichen Herodes Carl Burian erfolgte anderthalb Monate später am Théâtre du Châtelet und wurde von STRAUSS dirigiert. Danach wurde es still um die französische *Salomé*.
Lag das nur daran, daß STRAUSS sich der (von ROLLAND behaupteten) "Unvollständigkeit" der geleisteten Arbeit bewußt war, oder mochte er

letztlich doch keine *Salomé*-Version gutheißen, die sich unter dem Einfluß von Debussys *Pelléas* verändert hatte? Jedenfalls ließ er 1909 genau das zu, wovor er seine Oper hatte schützen wollen, und stimmte einer "nouvelle édition" des Werks zu. Diese wurde von Jean de Marliave, einem hohen Beamten des Ministère des Beaux-Arts, auf Wunsch von André Messager vorgenommen, dem damaligen Direktor des Théâtre National de l'Opéra in Paris. Die Neuauflage bearbeitete eine sehr freie Rückübersetzung von Hedwig Lachmanns Text ins Französische so, daß sie zur Gesangspartitur der deutschsprachigen Fassung paßte. In dieser Version etablierte sich *Salomé* in Frankreich, einer Version, die vor allem für die Sänger äußerst praktisch war. International tätige Sänger brauchten nur noch ihre Partien in der jeweiligen Sprache zu meistern und konnten sich darauf verlassen, daß die Musik gleichblieb.

In den 60er Jahren war die Existenz einer von STRAUSS geschaffenen französischen Version soweit in Vergessenheit geraten, daß nicht einmal mehr seine Verleger davon wußten. Daß immer noch die italienische Fassung mit anderer Gesangslinie vorlag, die, wie sich herausstellte, auf das Französisch von WILDES Stück zugeschnitten war, weckte neues Interesse am möglichen Vorhandensein einer französischsprachigen Partiturfassung. Gründliche Nachforschungen des Münchner Richard-Strauss-Instituts förderten mehrere handschriftliche Kopien des Klavierarrangements von 1906 ans Licht. Im Juli 1989 war bei den Festspielen von Montpellier eine konzertante Aufführung mit einigen szenischen Umsetzungen zu sehen, gefolgt von einer vielgepreisen Bühnendarbietung an der Opéra de Lyon im Mai 1990, die von Kent Nagano dirigiert wurde.

Der obestehende Artikel wurde mit Hilfe von Informationen erstellt, die uns Professor Stephan Kobler des Richard-Strauss-Instituts in München zur Verfügung stellte.

Richard Strauss und Romain Rolland

Briefwechsel: Juli-November 1905

Romain Rolland (1866-1944) war um die Jahrhundertwende nicht nur ein bekannter Schriftsteller, sondern auch einer der namhaftesten französischen Kulturkritiker, der von 1891-1912 an der Ecole normale supérieure und der Sorbonne eine Professur für Music- und Kunstgeschichte innehatte. Unabhängig von seinem literarischen Schaffen war es Rolland stets um die deutsch-französische Verständigung auf kulturellem, vor allem musikpolitischem Gebiet zu tun. Seine frühe Wagner-Begeisterung führte ihn schon 1891 bei einem Diner in Wahfried mit dem jungen Richard Strauss zusammen. Strauss, damals noch ganz unbekannt in Frankreich, konnte sich erst im Januar 1898 mit einem Beethoven-Wagner-Strauss-Programm (*Also Sprach Zarathustra*) erstmals der Pariser Musikwelt präsentieren. Im Frühjahr 1899 hörte Rolland, der von dem Pariser Konzert bleibende Eindrücke empfangen hatte, in Köln unter Franz Wülner zum ersten Mal *Tod und Verklärung*, sowie die Kölner Erstaufführung des im Dezember 1898 fertiggestellten *Heldenlebens*. Ende April 1899 trafen sich Strauss und Rolland zu ersten persönlichen Kontakten in Berlin, was den Beginn einer dauerhaften (und im Briefwechsel bis 1926 zu verfolgenden) Freundschaft bedeutete; noch im Juni desselben Jahres ließ Rolland in der *Revue de Paris* einen "Richard Strauss" betitelten Aufsatz erscheinen, von dem Strauss später sagte, nie seien seine künstlerischen Intentionen besser dargestellt worden als in dieser nicht eben unkritischen Persönlichkeitsstudie.

Stephan Kohler

5. Juli 1905. Richard Strauss an Adolf Fürstner

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

5. Juli 1905 Richard Strauss an Romain Rolland

[...] Nun eine Bitte: Wie Sie wissen, habe ich eine *Salome* [auf Deutsch] nach dem Text von Oscar Wilde fertiggestellt. Die Komposition, um die es nun geht, ist die Vertonung eines französischen Textes; Oscar Wilde schrieb *Salome* auf Französisch, und es ist dieses Original, das ich für meine Komposition [in der neuen Version] verwenden möchte. Ich kann diese Arbeit keinem Übersetzer anvertrauen, sondern möchte gern Wildes Originaltext erhalten und die Phrasierung der Musik dem französischen Text anpassen. Wer kann sicherstellen, daß ich am Ende nicht die französische Sprache mißbraucht habe? Ich lege ein Beispiel bei: Den Änderungen können Sie entnehmen, ob ich die französische Betonung richtig verstanden habe.

Eine weitere Frage: Müssen im gesungenen Französisch alle stimmten Endsilben betont werden? Etwa *comme, princesse*, oder kann man die Betonung so legen, wie man möchte? Daß man manchmal betont, ein andermal nicht? Kann man beispielsweise *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* (im Original) ersetzen durch *Comme est belle ce soir, la princesse Salomé!*?

Oder sogar *Comme elle est belle ce soir, la pr. S.!*

[Vielen Dank für Ihren netten Brief. Das stumme *e* ist eine der großen Schwierigkeiten des Französischen. Man sollte sich davor hüten, es zu unterdrücken: Es ist einer der wesentlichen Reize unserer Dichtung; doch haben Ausländer nur selten das richtige Gespür dafür. Es ist weniger ein Laut als eine Resonanz, ein Echo der vorangehenden Silbe, das nachhallt, verhält und dann sanft im Raum verklingt. [...] Es ist Teil der Musik unserer Sprache; es verleih dem Wort gewissermaßen eine anmutige Aura, umgibt es mit einer fließenden Atmosphäre. Wenn man es wegläßt, bleibt nur ein dürres Geirippe:

On dirait un 'fenné'...

Ell' ressemblé à un' petit princessé

Das ist nicht mehr Französisch. Das ist nur noch Argot. Natürlich wäre es schlimmer, das stumme *e* zu stark zu betonen, als es zu unterdrücken. Dies sind feinste Nuancen, eher Schattierungen.

Im übrigen scheint mir Ihre Deklamation ganz richtig zu sein.

[...] Falls Sie noch nicht im Besitz einer Partitur sind, empfehle ich Ihnen dringend, sich *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy zu beschaffen, die sich musikalisch sehr eng an den Text von Maeterlinck hält – oder die *Chansons de Bilitis*, ebenfalls von Debussy, die Vertonung dreier Gedichte von Pierre Louÿs. Sie sind wahre Wunder an "gesprochenem" Französisch in der Musik und vorbildlich auf ihre Art, wohingegen die Ausdrucksweise von Bruneau und Charpentier durchweg fehlerhaft und schwerfällig ist, ohne Ähnlichkeit mit der wahren französischen Sprechweise – will sagen, der wunderbaren Sprache eleganter Konversation, welche die Sprache Ihrer *Salomé* sein muß, ebenso wie die von Debussys *Pelléas*.]

Ich habe mit nun Debussy kommen lassen, finde aber auch hier dieselbe Nonchalance der Declamation, die mich von jeher an aller französischen Musik so sehr verwundert hat. Warum singt der Franzose anders als er spricht? Betonen Sie im Sprechen le terrain oder le terrain? Warum declamirt Debussy dann:

warum

le terrain ou le terrain ?

Sagt man denn *pétite* oder *pétit(e)*?
Debussy declamirt

petite ou petite ?

Das kann doch unmöglich richtig sein: *Ellé?* *m'entend?*

Was Sie mir über das *E* muer sagen, accépture ich gern! Aber dies fortwährende Betonen und *Accentuieren* der stummen u. schwachen Silben, das geht einem Deutschen so sehr gegen alles Gefühl.

Sagt man denn: *je / né peux pas le / dire!*
oder *je ne / peux pas le / dire!*

Ich frage nochmal: warum singt der Franzose anders als er spricht?

Das sind Axaxismen oder zu Stein erstarrte Tradition!

Bei uns hat Wagner das Gefühl für den Sinn der Sprache wieder neu erweckt. Frankreich scheint mir noch in der Unnatur der Kothurntragödie des 18ten Jahrhunderts zu stecken!

Bitte belehren Sie mich, wenn es Ihnen möglich ist, sich selbst aus alter Gewohnheit loszulösen!

16. Juli 1905 Romain Rolland an Richard Strauss

[...] Ihr seid schon erstaunlich, ihr Deutschen, ihr versteht nicht das geringste von unserer Dichtung, und doch urteilt ihr darüber mit unerschütterlicher Selbstgefälligkeit.

[...] Und schreibt oder singt ihr selbst denn so, wie ihr sprecht? Was ist das für ein Text von Oscar Wilde, den Sie ausgewählt haben? Steht er nicht in einem literarischen Jargon, der weit entfernt ist von aller Wahrheit? [...] Sie müssen Logik walten lassen. Wenn Sie einen Farbenklecker von Montmartre sprechen lassen wollen, benutzen Sie den Akzent von Montmartre. Wenn Sie einen Bauern aus Savoyen oder aus der Auvergne auf der Bühne haben, verwenden Sie den Dialekt von Savoyen oder der Auvergne. Wollen Sie dagegen musikalisch die Prinzessin Salomé (oder Mélisande) darstellen, bei denen es sich um literarische Figuren handelt, sollten Sie eine literarische Deklamation verwenden.

Ich verstehe sehr gut, daß Sie keinerlei Gefühl für unsere französische Literatursprache haben. Sie stellen sich vor, daß sie der Ihnen gleiche Sie haben sehr ausgeprägte Betonungen, sehr starke und kontinuierliche Gegensätze zwischen – und ♪, zwischen der starken und der schwachen Silbe. Bei Ihnen ist es entweder das eine oder das andere. Und genau das Intervall, das – von ♪ trennt, das *f* vom *p*, das ist es, was unsere Poesie ausmacht. Sie verfügt über unendlich viele Zwischentöne – Akzente, die erheblich weniger betont sind als die Ihren, doch viel nuancierter, subtiler, flexibler.]

16. Juli 1905. Richard Strauss an Romain Rolland

[...] Ist Wilde's *Salomé* schlechtes Französisch? In welchem Styl müssen dieselbe musikalisch deklamiert werden?

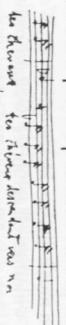
[...] Ein "elle" auf dem schweren Taktteil ist in deutsch absolut unmöglich.

Z.B.: Im 4/4 ist jedes erste und dritte Viertel fast stets notwendig ein Accent, dem nur die Wurzelsilbe jedes Wortes anvertraut werden kann. Seit Wagner natürlich! Vorher nahm man es nicht so genau, wenn nur die Melodie schön war.

[...] Ich glaube, daß *Salomé* sehr passend für die Opéra comique wäre, darum möchte ich ihr eine musterhafte französische Übersetzung zu Grunde legen!

2. August 1905. Richard Strauss an Romain Rolland

Ich habe gestern wieder in Debussy's *P. u. Mélisande* gelesen und bin wieder über die Principien der französischen Gesangsdeklamation sehr unklar geworden. So habe ich gefunden Seite 113



Seite 115



Ich bitte Sie um Gottes willen, von diesen 3 kann doch nur *eines* richtig sein.

[...] Halten Sie diesen monotonen ewigen Triolenrhythmus und stets auf *dieselben Note* bei Debussy für schön und poetisch? Für mein deutsches Gefühl ist dies einfach eine Misshandlung der Sprache durch den Musiker.

9. August 1905 Romain Rolland an Richard Strauss

[...] Sie sehen schon: Die große Schwierigkeit unserer Sprache besteht darin, daß die Akzentuierung zahlreicher Worte variabel ist – niemals willkürlich, sondern immer logisch und psychologisch begründet. Wenn Sie mir sagen: "Von diesen 3 (cheveux) kann doch nur *un* richtig sein", haben Sie zweifellos recht, was das Deutsche betrifft, nicht jedoch in Bezug auf das Französische. Im Französischen gibt es eine bestimmte Anzahl von Wörtern mit festgelegter Betonung: Sie bilden das Gerüst der Sprache. Die anderen sind fließend und vielgestaltig; sie passen sich an und fügen sich den logischen, psychologischen oder sonstigen Umständen.

[...] Ihnen gefällt Debussys Deklamation nicht, mein Freund? Auch mir kommt sie ein wenig flau vor. Doch ist sie perfekt (ungeachtet gewisser Nachlassigkeiten – Debussy ist ein großer, aber arbeitsscheuer Künstler) – perfekt als Ausdruck kultivierten, aristokratischen, mondänen französischen Vortrags. Natürlich hat sie nichts Volkstümliches (immerhin verlangt Maeterlincks *Pelléas* eine gewisse Monotonie in der Diktion); doch sie hat der wahren französischen musikalischen Deklamation den Weg geebnet. – Wenn Sie ein derart wirkungsvoll geführtes Rezitativ nicht mögen, sollten Sie bedenken, daß uns die Wagnerische Deklamation barbarisch erscheint – ich meine, wenn sie auf unsere Sprache angewandt wird. Ein französischer Bourgeois oder sogar ein Mann aus dem Volk würde niemals solche Sprünge in der Stimmlage verwenden, wie man sie in den *Meistersingern* dauernd findet.]

13. September 1905 Richard Strauss an Romain Rolland

[Ich habe soeben die französische Transkription von *Salome* beendet. Dürfte ich wiederum an Ihren guten Willen appellieren, indem ich Sie bitte, die beigelegten deklamatorischen Phrasen zu begutachten und zu korrigieren, über die ich mir immer noch nicht ganz im klaren bin?

Ich werde dann eine Reinschrift des Klavierauszuges erstellen und wäre dankbar, wenn Sie mir gestatten würden, sie Ihnen Ende Oktober zuzuschicken (wohin? nach Paris?), ehe sie in Druck geht. Da Wildes Original *Salomé* französisch ist, möchte ich eine musterhafte französische Bearbeitung meiner Oper schaffen, die nicht den Eindruck erweckt, eine Übersetzung zu sein, sondern vielmehr eine wahrhaftige Vertonung des Originals.]

5. November 1905 Romain Rolland an Richard Strauss

[...] Und nun muß ich Ihnen mitteilen, wieviel Freude es mir bereitet hat, Ihr Werk zu lesen. Erstens eignet sich das Libretto in Ihrer Einrichtung hervorragend für die Bühne; es ist zugleich malerisch und geraff, konzentriert: ein dramatisches *Crescendo* von Anfang bis Ende. Und die Musik weist die gleichen Eigenschaften auf: Sie ist nicht nur durchweg lebhaft und überschwänglich, sie strebt auf ein Ziel zu, sie strömt dem Höhepunkt entgegen wie ein Fluß zum Meer. Vom theatralischen Gesichtspunkt her ist dies ohne Zweifel Ihr stärkstes Werk. Durch seine schlichte Stimmführung und den strengen Aufbau wirkt es klassischer als seine Vorgänger. Möge ihm aller Erfolg vergönnt sein, der ihm gebührt!]

10. November 1905, Richard Strauss an Romain Rolland

Ich danke Ihnen von Herzen für die viele, aufopfernde Mühe, die Sie sich mit meiner *Salome* genommen haben, und bin sehr erfreut, daß Sie mit meiner Übertragung im ganzen zufrieden waren und das Werk Ihnen gefällt. Den ganzen Umfang meiner Arbeit werden Sie erst ermesen, wenn Sie die deutsche Ausgabe zur Hand haben werden und vergleichen, wie ich Rhythmik und Melodik zugunsten des Charakters der französischen Sprache abgeändert habe. Ich hoffe damit insoweit etwas vorbildlich zu wirken, als ich hier zum ersten Male kund getan habe, daß nur der Komponist selbst, bei genauer Kenntnis der fremden Sprache oder bei so gütiger Hilfe wie der Ihrigen, derartige Übertragungen vornehmen kann.

Anmerkung:

Die Originaltexte der Strauss-Briefe vom 15., 16. und 31. Juli sowie vom 2. August wurden vom Richard-Strauss-Institut in München zur Verfügung gestellt. Die Texte der Strauss-Briefe vom 5. Juli und 10. November sind dem Band Die Welt um Richard Strauss in Briefen entnommen und mit freundlicher Genehmigung von Hans Schneider, Tutzing abgedruckt. Strauss' deutsche Originaltexte der übrigen Briefe (in eckigen Klammern) standen zur Veröffentlichung in diesem Beheft nicht zur Verfügung. Sie wurden daher anhand der französischen Ausgabe (Richard Strauss et Romain Rolland: Correspondance, Fragments de Journal, Cahiers Romain Rolland, © Editions Albin Michel, 1951) ins Deutsche übertragen.

Inhaltsangabe

Der Palast von Herodes Antipas, dem Tetrarchen von Judäa. Es ist Nacht. Drinnen hält Herodes ein Bankett ab; draußen auf der Terrasse steht im Mondlicht Narraboth, der Hauptmann der Leibwache, und starrt begehrtlich ins Innere. Seine Blicke gelten Herodes' Stieftochter Salome, von deren Schönheit er bezaubert ist. Herodias' Page versucht, ihn davon abzubringen, überzeugt, daß seine Betörung nur zur Katastrophe führen kann. Aus den Tiefen der alten Zisterne, in der man ihn wegen Verleumdung des Tetrarchen und seiner Gemahlin gefangenhält, wird die Stimme des Propheten Jochanaan (Johannes der Täufer) laut. Er kündigt vom Kommen des Messias. Zwei Soldaten berichten einem Cappadoeer von Herodes' Verbot, den Gefangenen zu sehen.

Salome tritt hinaus auf die Terrasse. Die lüsternten Blicke ihres Stiefvaters und das rüpelhafte Benehmen seiner Gäste haben sie von der Tafel vertrieben. Sie hört den Propheten in der Zisterne ihre Mutter schmähen. Wissend, daß der Tetrarch ihn fürchtet, und neugierig gemacht von seiner Stimme verlangt sie, ihn zu sehen. Narraboth sträubt sich, doch sie nutzt die Macht aus, die sie über den verliebten jungen Hauptmann hat, um Herodes' Befehl zu widerrufen und den Gefangenen holen zu lassen. Der Prophet steigt aus der Zisterne herauf.

Jochanaan nimmt sogleich die Gelegenheit wahr, Herodes und dessen inzestuöse Ehe mit Herodias anzuprangern (mit der er sich zu Lebzeiten seines Bruders, ihres einstigen Gemahls, vermahlt hat), und zieht über die Verworfenheit von Herodias selbst her. Salome ist gleichzeitig fasziniert und bestürzt. Narraboth bemüht sich verzweifelt, sie abzulenken, während Jochanaan, als er erfährt, daß sie die Tochter von Herodias ist, sie bedrängt, zu bereuen und der christlichen Lehre zu folgen. Aber Salomes Faszination wandelt sich in Besessenheit. Ihre Leidenschaft konzentriert

Die deutsche Salome

Geneviève Lévère

1876 hingen im Pariser Salon zwei Bilder des Malers Gustave Moreau: *Salomé tanzt vor Herodes* und *Die Erscheinung*. Er war von der Geschichte der Salome dermaßen eingenommen, daß er jahrelang zahllose Versionen in allen erdenklichen Medien und Stilen erstellte. Eine ähnliche Faszination veranlaßte später den Schriftsteller J.-K. Huysmans in seinem Roman *A rebours*, (dt. Gegen den Strich, oft als "Bibel der Dekadenz" bezeichnet) seine Hauptperson Des Esseintes diese Bilder sozusagen als Kultobjekte behandeln zu lassen. Wilde besuchte diese Ausstellung, also dürfen Moreaus Bilder sowie Flauberts Erzählung *Herodias* als die Inspiration zu seinem Dramolett gelten, das er der Schauspielerin Sarah Bernhardt vor-sichtlich als "kuriose, sinnliche Geschichte" beschrieb.

Der Erfolg von Wildes *Salomé* beruht nur zum Teil auf seiner Skandalwirkung; das Sujet gefiel, weil es dem Zeitgeist entsprach, und fand Anklang bei der europäischen Intelligenz der Jahrhundertwende, die soeben Krafft-Ebbing (*Psychopathia sexualis*, 1866) und Sigmund Freud (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905) entdeckt hatte, – man denke an Beardsley und Gustav Klimt, Huysmans, Thomas Mann (*Tod in Venedig*) und Wedekind (*Lulu*): Wildes Stück war auch wegen seines Ästhetizismus so erfolgreich: Dominique Janneux schreibt in diesem Zusammenhang, das Drama sei "zugleich abschrecklich und unterhaltsam, ungeschliffen und kunstvoll, einerseits das, was Baudelaire die *Phosphoreszenz der Verwesung* genannt hätte, andererseits jedoch zu ästhetisch, um wahrhaft empörend zu wirken."¹

¹ Dominique Janneux: *Richard Strauss*, coll. "Solfèges", © Editions du Seuil, 1971

gekommen seien. Die Skizzen für ein Libretto des österreichischen Dichters Anon Lindner sagten ihm nicht recht zu; 1902 besuchte er jedoch eine Vorstellung von *Salomé* in der Inszenierung des jungen Max Reinhardt, der eine Neuübersetzung von Hedwig Lachmann auf die Bühne brachte. Danach machte die Arbeit an der Oper, jetzt unter Verwendung der Fassung Hedwig Lachmanns, rasche Fortschritte: Am 26. September 1904 war die Skizze vollendet und am 20. Juni 1905 war die Partitur fertig.

Sind es wirklich diese Aspekte von Wildes *Salomé* (ausgehend vom Komplex Eros/Thanatos), an denen Strauss Gefallen fand, da er eine ganze Anzahl Striche unternahm, die sich auf den sexuellen Gehalt des Werks auswirkten? In seinen *Betrachtungen und Erinnerungen* schrieb er später: "Ich hatte schon lange an den Orient- und Judensagen auszusetzen, daß ihnen wirklich östliches Kolorit und glühende Sonne fehlte. Das Bedürfnis gab mir wirklich exotische Harmonik ein, die besonders in fremdartigen Kadenzten schillerte, wie Changanant-Seide." Hier gibt sich ein großes Interesse an Exotika zu erkennen (Strauss hatte den Osten bereits und berichtete mit großer Begeisterung darüber); seine Schilderung des "Tanzes der sieben Schleier", die Vuilliers *La Danse* entnommen ist, bestätigt es (da er die Regieanweisungen zunehmend vulgär fand, erwartete er eine Art choreographische Skizze, in der er die Phrasen des Tanzes genau angab): "Bacchantin", "Ägypterin", "Schleiertänzerin", "japanische Tänzerin", "Mahomets Paradies", "nächtliches Fest in Laghouat" und "Bayadere". Eine weitere Erklärung für Strauss' Wahl liegt im Konzept und Stil von Wilde, der sich der französischen Sprache bediente, die er als ein "subtiles Musikinstrument" beschrieb, und Wiederholungen bis ins Unerendliche anhaufte. Er legte es dabei nicht auf Manierismus an, sondern wollte seinem Text musikalische Rhythmen verleihen. Wilde schreibt in *De Profundis* von "Refrains, deren wiederkehrende Motive [das Werk] einem Musikstück ähneln lassen und es im Aufbau einer Ballade angleichen."¹ Die Oper provoziertere weniger Skandal als das Dramolett (Noten sind ja nie so unerschrocken wie Worte); sogar Kenner, denen das Sujet mißfiel, ließen sich davon überzeugen; darunter Mahler: "Ich bin fest durchdrungen

davon, daß das [Salome] eines der größten Meisterwerke unserer Zeit ist"; und Roman Rolland: "Ich kann feststellen, daß ich nach dem wiederholten Besuch von *Salome* und einer Überprüfung meiner Eindrücke Strauss' Werk weniger ungut finde, als es mir zuerst erschien. Wenn man von Wildes Dichtung absieht, bleibt eine zweifellos krankhaft nervöse, beinahe hysterische, aber nicht besonders instrumentalkolorit und die eher kalt wirkte, wäre da nicht das zauberhafte Instrumentalkolorit und die geistige Anspannung." Der Kritiker Pierre Lalo, der Wilde scharf verurteilt hatte, schrieb: "Wenn sich der Strom ergossen hat, merkt man, daß man zwei Stunden lang von ihm ergriffen, getragen, erschüttert worden ist; und doch meint man, es seien kaum einige Minuten vergangen."

Ob die Aufführung von *Salome* verboten oder genehmigt wurde, war oft ein Politikum: In Wien wurde sie trotz Mahlers Bemühungen an der Hofoper erst 1918, an der Volksoper 1910, am Volkstheater hingegen schon 1907 gebracht. In New York wurde die Oper nach einer Aufführung vom Spielplan abgesetzt. In Berlin wurde sie erst unter der Bedingung freigegeben, daß am Schluß der Stern vom Bethlehem am Himmel erschienen – obwohl die Handlung 30 Jahre nach Christi Geburt spielt! Strauss hatte selber den Rotsift angesetzt: Den Strichen, die er unternahm, um die Handlung zu straffen, fielen auch interessante Details zum Opfer (z.B. der Umstand, daß Herodes in Jochanaans Zisterne schon seinen eigenen Bruder Herodias' ehemaligen Garten, eingekerkert hatte – daher sein schlechtes Gewissen und Bangen); oft handelte es sich auch um eine gewisse Prüderie, zum Beispiel bei der Beziehung zwischen dem Pagen und Narraboth, oder wenn es um die nicht gerade unschuldige Titelfigur geht. Er beläßt "Es ist seltsam, daß der Mann meiner Mutter mich so ansieht", streicht jedoch die folgende Zeile: "Ich weiß nicht, was es heißen soll. In Wahrheit – ich weiß es nur zu gut." Beibehalten wird "Was soll ich jetzt tun, Jochanaan? Nicht die Fluten, noch die großen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen", doch gestrichen ist die anschließende Passage: "Ich war eine Fürstin, und du verachtest mich! Ich war eine Jungfrau, und du nahnst mir meine Keuschheit. Ich war rein und züchtig,

und du hast Feuer in meine Adern gegossen..."

Ein letzter Grund für den Erfolg der Oper *Salome*, die bislang nie Dagewessenes auf die Bühne brachte und darum beim Publikum durchaus auf Ablehnung hätte stoßen können, wird von Marcel Proust in *Du côté de Germantès* angeführt: "Mit Recht hingerrissen von Strauss' blendendem Orchesterkolorit, da sie den Musiker mit einer Aubers würdigen Seelenruhe die denkbar gemeinsten Motive annehmen sehen, wird plötzlich gerade das, was diese Leute schätzen, von einer so erhabenen Autorität zu ihrer großen Freude gutgeheißen, so daß sie mit umso mehr Dankbarkeit und ohne alle Skrupel bei dem Gemuß von *Salome* an all dem Gefallen finden können, was ihnen in *Les Diamants de la couronne* verboten war."