



SALOME

RICHARD STRAUSS

SALOME

DRAMA IN EINEM AUFZUG
MUSIK VON Richard Strauss

Nach der gleichnamigen Dichtung von Oscar Wilde
in der Übersetzung von Hedwig Lachmann

opus 54

URAUFFÜHRUNG 9. Dezember 1905
KÖNIGLICHES OPERNHAUS DRESDEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 5. Dezember 1906
KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 4. März 2018
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



INHALT

HANDLUNG	4
PRODUKTIONSGESPRÄCH ZUR NEUINSZENIERUNG	
Hans Neuenfels, Reinhard von der Thannen, Henry Arnold	8
OSCAR WILDE	
Terry Eagleton	22
PARIS 1891	
Richard Ellmann	29
RICHARD STRAUSS	
Michael Walter.	30
SALOME	
Richard Strauss	36
ZUR MUSIKALISCHEN INTERPRETATION – I	
Christoph von Dohnányi im Gespräch	43
ZUR MUSIKALISCHEN INTERPRETATION – II	
Thomas Guggeis im Gespräch.	48
ÄSTHETISCHE THEORIE	
Theodor W. Adorno.	53
FIXIERUNG	
Sigmund Freud.	61
RICHARD STRAUSS AN STEFAN ZWEIG	
Brief vom 17. Juni 1935	62
DISCUSSING »SALOME«	
Hans Neuenfels, Reinhard von der Thannen, Henry Arnold	72
SYNOPSIS	82

3

Produktionsteam und Premierenbesetzung 86

Impressum 88

HANDLUNG

4

1. SZENE – Der Prophet Jochanaan hängt gefangen über der Szenerie. Der Hauptmann Narraboth ist verliebt in Salome, die Tochter der Königin Herodias und Nichte des Königs Herodes. Im Bild des Mondes besingt er ihre Schönheit. Der Page der Herodias versucht, ihn von Salome fern zu halten. Jochanaan stößt Prophezeiungen aus. Die Soldaten sind verunsichert, sie verstehen ihn nicht.

2. SZENE – Salome flieht vor den Zudringlichkeiten des Königs. Sie ist fasziniert von Jochanaan, der zu Boden gelassen wird. Salome will mit ihm sprechen und verlangt, entgegen dem Verbot des Herodes, dass er gebracht wird. Die Soldaten verweigern sich. Narraboth ist nicht in der Lage, den Versprechungen Salomes zu widerstehen und gibt Befehl, Jochanaan zu holen.

3. SZENE – Oscar Wilde betritt die Szene. Er befreit den Propheten. Jochanaan kommt hervor und beschwört seine Weltsicht. Er bezichtigt Herodes und Herodias der Sünde und der Verbrechen. Salome versucht fasziniert, sich ihm zu nähern. Narraboth will Salome zurückhalten. Salome steigert sich über den Leib, das Haar und den Mund des Jochanaan in einen Liebesrausch, Jochanaan wehrt ihr Begehren ab. Die Situation eskaliert. Begleitet von Wilde entwickelt sich ein Kampf aus Begierde, Gegenwehr, Anziehung, radikaler Suche nach Wahrheit, und Ekstase. Narraboth ersticht sich. Mit letzter Kraft verflucht Jochanaan Salome und zieht sich zurück. Salome flieht.

4. SZENE – Herodes und seine Frau Herodias stürmen herein. Beide suchen Salome, die sich stumm auf

ihren Stuhl setzt. Herodes ist von Todesfurcht erfüllt. Er wehrt sich verzweifelt und macht sich an Salome heran, um sich in ihrer Jugend seiner Potenz zu vergewissern. Herodias ist angewidert, Salome verweigert sich kalt. Die Szene wird immer wieder unterbrochen durch Jochanaans Prophezeiungen, gegen die Herodias sich heftig zur Wehr setzt.

Eine Gruppe von fünf Juden eröffnet einen theologischen Disput über den Gottesbegriff und das mögliche Erscheinen des Messias. Zwei Nazarener schildern das Wirken Jesu. Herodes will von alldem nichts wissen und verlangt von Salome, für ihn zu tanzen. Salome willigt schließlich ein, als Gegenleistung muss Herodes unter Eid schwören, ihr einen Wunsch zu erfüllen, was immer es sei. Salome tanzt gemeinsam mit Wilde ihren Tanz für Herodes.

Herodes ist verzückt und begierig, Salomes Wunsch zu erfüllen. Salome fordert den Kopf des Jochanaan. Herodias bestärkt sie darin. Panisch vor Angst versucht Herodes, mit zahllosen Angeboten und Reichtümern Salome von ihrer Forderung abzubringen. Salome lässt sich durch nichts beirren. Schließlich willigt Herodes ein. Jochanaan wird fortgebracht. Horchend und mit Schauern erwartet Salome seinen Kopf. Jochanaan wird getötet.

Salome besingt exemplarisch ihr scheinbar befriedigtes Verlangen und ihre Sehnsucht. Herodes ist entsetzt, während Herodias das Geschehen akzeptiert. Wilde zieht sich zurück. Salome küsst den abgeschlagenen Kopf des Jochanaan. Dies ist zugleich auch ihr Ende. Herodes befiehlt, Salome zu töten. Die Soldaten ermorden Salome.





8

»UND
DAS GEHEIMNIS
DER LIEBE
IST GRÖßER ALS
DAS GEHEIMNIS
DES TODES.«

EIN PRODUKTIONSGESPRÄCH
ZUR NEUINSZENIERUNG ZWISCHEN HANS NEUENFELS,
REINHARD VON DER THANNEN UND HENRY ARNOLD.

JANUAR 2018

NEUENFELS Es ist faszinierend, wie es zwei derartig verschiedenen Menschen und Künstlern gelungen ist, ein solch exponiertes Kunstwerk zu schaffen. Richard Strauss, eher ein Opportunist, ein unreflektierter Antisemit, abgesichert wie ein Beamter, ordentlich bis zur Spielfähigkeit, und dagegen der exhibitionistische, den Kitzel des Ärgernisse geradezu suchende, sich bis zur Neige auskostende Oscar Wilde! Ein ebenso unerklärliches Duett wie ihr Produkt, findet ihr nicht, das ist toll.

V. D. THANNEN Finden wir auch.

ARNOLD Ja. Versuchen wir, über dieses Produkt zu sprechen. Es hat sich in den letzten Jahren viel getan, ihm neu näher zu kommen, was beweist, wie vieldeutig seine Möglichkeiten zur Interpretation sind.

V. D. THANNEN Selten sind in der Oper die Interpretationen so verschieden gewesen und haben gezeigt, wie reichhaltig ein Kunstwerk ist und wie viele Aspekte es auslöst.

NEUENFELS Also ich fange an. Bei dem Libretto von Wilde handelt es sich um Dichtung, um ein Schauspiel, das aufgrund seiner kunstvollen Sprache keinerlei Zutat bedürfen würde. Zudem ist es eine Dichtung, die weit über die Literatur hinaus reicht. Wilde geht es um die Zuspitzung eines Begriffs, und dieser Begriff ist die Freiheit des Menschen. Genauer, die sexuelle Freiheit des Menschen, im Sinne einer radikalen Verwirklichung von sich selbst bis ins Extreme.

ARNOLD Es handelt sich also um diesen Begriff, im Gewand eines Mythos, und nicht um eine individuelle, psychologisch zu erklärende Entwicklung?

NEUENFELS Mehr noch, es geht um eine Behauptung. Es wird ein Entwurf postuliert gegen eine Gesellschaft. In diesem Fall gegen die englische, eine in dieser Zeit besonders bigotte Gesellschaft, die ihre wirkliche Existenz vertäuschte und vertuschte und äußerst leibfeindlich war. Das siedelt Wilde an in seinem Vorwurf gegen das Christentum, das wir verkörpert sehen in der Figur des Propheten Jochanaan.

V. D. THANNEN Hans Neuenfels und ich haben hierfür in den vielen Jahren unserer Zusammenarbeit – gerade wenn es um den Aufprall gegensätzlicher Weltanschauungen und ästhetischer Konzepte geht – ein Folienprinzip entwickelt. Wir haben hier die gedachte Zeit, also die Zeit, in der die Geschichte spielt, dann die Entstehungszeit, das viktorianische England, und unsere Gegenwart. Diese drei Zeiten werden wie Folien übereinandergelegt, und daraus entwickeln wir die Ästhetik.

ARNOLD Wenn ich hier einmal die mittlere Folie herausgreife: Das Stück war bei seiner Uraufführung ein Skandal, sowohl für Wilde 1896 in Paris, fünf Jahre nach der Niederschrift, als auch für Strauss 1905. Es wurde verboten oder von der Zensur beschnitten. Das haben wir in dieser Form hinter uns. Oder nicht? Worin liegt das Skandalöse in diesem Werk heute?

NEUENFELS Wir sind heute glücklicherweise in der Lage, bei uns die Verdeckungen und die erotischen Bezüge des Menschen anders zu betrachten als es in der Zeit des Viktorianismus der Fall war. Aber die unbedingte Herausforderung, der Wurf, den Wilde damals herausschleuderte, ist in seiner amokläufigen Befreiungsgewalt noch existent. Der Rohstoff muss weiterhin erkennbar bleiben, die Lava des Ausbruchs, die Rücksichtslosigkeit. Trotz

der Verwandlung durch die Musik muss sichtbar werden, welcher Kampf, welche Mühe, welche Härte und welche Isolation damals bestanden, damit wir verstehen können, was für Heute gewonnen wurde.

ARNOLD Steckt hierin nicht auch, neben dem Vorwurf gegen die Gesellschaft, eine grundsätzlich existentielle Frage: nämlich der Versuch, über die Sexualität, über den körperlichen Eros den Tod zu überwinden?

11

NEUENFELS Neben dem Begriff der Freiheit stehen die Begriffe Eros und Thanatos im Zentrum der Dichtung, der Dichtung als Sprache und in ihrer Übersetzung in Musik durch den Komponisten, und beides erlangt in diesem Stück eine hohe Symbiose, die diese beiden Begriffe wie selten radikal herauspuckt. Ich verstehe das Stück als Parabel. Es ist ein imaginärer, aber durch Realität gespeister Entwurf zur Welt. Und da begegnen sich beide, Wilde und Strauss. Von Strauss ist es nicht auf Anhieb zu erwarten, dass er sich für dieses Thema interessiert, während es für Wilde nahezu zwingend natürlich erscheint, sich so zu äußern. Ich denke, dass die Parabel darin gipfelt, dass die Einmaligkeit eines außerordentlichen Erlebens, als Begegnung zu sich selbst, im Tod münden kann. Darin besteht für mich eine hohe Verwandtschaft zur »Penthesilea« von Kleist.

ARNOLD Das geliebte und begehrte Gegenüber wird getötet. Das war ja auch der Skandal, und man verlangte eine moralische Verurteilung der Tat. Und der Täterin. Aber die Parabel kennt eigentlich keine Moral?

NEUENFELS Nein. Es ist ein Stück ohne Moral. Es ist ein aufbegehrender Zustand. Dieser Zustand passiert, er geschieht als Angebot an den Zuhörer oder Zuschauer zur Freiheit hin zu sich selbst. Und nicht zu einer

Einstufung. Der Zuschauer soll ja und das ist für mich ganz wichtig, das ist der Sinn von Wilde – er soll ja gerade etwas überwinden, nämlich die christliche Beeinträchtigung durch Kategorien, durch Gesetzmäßigkeiten, durch Verbote. Die Gesetzmäßigkeiten soll der Mensch nach seinen Bedürfnissen selbst finden und selbst setzen und nicht gesetzt bekommen. Und somit gibt es keine Moral.

ARNOLD Ist aus solchen Überlegungen heraus die Idee entstanden, den Autor mit in das Stück hinein zu holen?

NEUENFELS Der Autor ist sozusagen der Anwalt. Er ist einerseits Regisseur des Unternehmens, aber zugleich auch ein Beteiligter. Täter und Opfer sind hier nicht zu trennen, er ist identisch mit der Geschichte, er hat zu viel zu tun mit dem Handeln, das er selbst angerichtet hat. Indem er die Frage überhaupt aufgeworfen hat, ist er unlösbar mit ihr verknüpft. Dieser Ausbruch von Freiheit meint zuerst einmal ihn selbst. Ihn, Oscar Wilde, als homosexuellen Mann.

V. D. THANNEN In diesem Sinne könnte man sagen, das Stück ist eigentlich für einen jungen Mann geschrieben worden. Einen jungen Mann, der das begehrte Gegenüber nicht erreichen kann.

ARNOLD ... und von Wilde nur verpuppt wurde in den Mythos, die biblische Gestalt der jungen Salome.

NEUENFELS Und daraus ergibt es sich für uns, dass er auftritt.

V. D. THANNEN Ein Oscar Wilde, der sich mit der Radikalität der Salome identifiziert.

ARNOLD Unterstreicht die Einführung der Figur des Autors zugleich den Parabelcharakter der Erzählung?

NEUENFELS Unbedingt. Es geht um Literatur. Es geht um die Darstellung eines Gedichts. Es ist kein Action-Drama, kein realistisches, naturalistisches oder symbolisches Stück – es ist a priori ein Gedicht. Ein von einem Komponisten vertontes Gedicht.

13

V. D. THANNEN Das Stück als Parabel: Genau darin liegt für mich der Reiz, aber auch die Schwierigkeit in unserer Arbeit. Das Werk in eine Zeitlosigkeit und in eine eigene Ästhetik zu schicken.

NEUENFELS Dennoch gibt es in dem Stück einige Setzungen – und das betrifft auch die Ästhetik –, die schwer zu umgehen sind. Zum Beispiel den abgeschlagenen Kopf des Jochanaan. Dann die Frage des Tanzes ...

V. D. THANNEN ... den Auftritt der fünf Juden ...

NEUENFELS Es gibt gewisse notwendige Klischees, die das Stück, wenn es sie nicht hat, verarmt. Unsere Überlegungen – nehmen wir jetzt mal den Kopf – gingen dahin: Es kann keine Inszenierung auf den Kopf verzichten. Die Frage aber ist: Ist es der Kopf eines einzelnen, oder ist es der Kopf generell – um bei der Parabel zu bleiben. Der Kopf des Mannes schlechthin, des begehrten Körpers. Für den Tanz war die Frage: Tanzt Salome ihren Tanz für Herodes aus der historischen Zeit heraus in laszivem Sinn allein, oder ist da noch etwas hinzugemischt. Und hinzugemischt ist bei uns die Vorstellung der immerwährenden Gegenwärtigkeit des Todes. Die Nähe der Grenze, des letzten Moments, wo Eros und Thanatos zusammenstoßen. Das erweitert sich durch den Auftritt von Wilde, der die

Rolle des Todes übernimmt, und später durch das Bild von vielen anonymen Köpfen. Dadurch wird die Parabel betont.

V. D. THANNEN So ein Bild hat für mich ganz verschiedene assoziative Quellen, von den Arenen der Antike, wo Menschen bis zum Hals eingegraben und geköpft wurden, bis hin zu heutigen Devotionalienläden.

14

ARNOLD Wir haben eben auch den Auftritt der Juden angesprochen.

NEUENFELS Er ist zweischneidig. Man könnte ihn als absurde Szene über einen theologischen Diskurs hören und sehen. Artistisch und witzig. Jedoch in Anbetracht der antisemitischen Haltung des Komponisten und dem Wissen um das Schicksal des jüdischen Volkes ...

ARNOLD Ein Widerspruch, der sich durch Strauss' gesamtes Leben zieht. Bereits 1907, anlässlich einer Salome-Aufführung, lernte er die jüdische Familie seiner späteren Schwiegertochter kennen und war ihr seither freundschaftlich verbunden. Daher waren Strauss und seine Familie in der Nazi-Diktatur in hohem Maße gefährdet und erpressbar. Seine Enkel waren nach Naziverständnis Halbjuden.

NEUENFELS Strauss hat auch den jüdischen Dichter Stefan Zweig um ein Libretto gebeten. Seinen Brief aus dem Jahr 1935 drucken wir ab (siehe Seite 62). Er wurde von der Gestapo abgefangen und Strauss als Präsident der Reichsmusikkammer abgesetzt. Die ihm für seine Arbeit nützlichen Bekanntschaften schienen jedoch seine Grundhaltung nicht zu ändern. Einer Haltung zum Judentum, wie sie in dieser Form bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zahlreich in Deutschland vertreten war, aber bei Strauss keines-

falls mit den Ideen der Nazis, ganz zu schweigen von dem Genozid, in Verbindung stand.

V. D. THANNEN Und gerade deshalb muss man, was die Ästhetik betrifft, sehr wachsam sein. Stellt man diese Juden, die in der Szene nun einmal laut und wirr durcheinander singen, als orthodoxe Juden dar mit Pelzhüten und Ohrlocken, dann erzeugt man sehr schnell ein Bild, wie es die Nazis propagierten.

15

NEUENFELS Und damit kommt der Ästhetik eine immense Bedeutung zu, nämlich durch die Mittel der Ästhetik genau das zu verhindern.

ARNOLD Angesichts dieser Analyse, dieses gedanklichen Gerüsts: Wie nähert man sich der Frage, wie eine Figur wie Salome konkret aussehen kann?

V. D. THANNEN In der Vertonung, also in der Oper, haben wir hier ein ganz unmittelbares Problem: Eine Sängerin, die in der Lage ist, diese Rolle zu bewältigen, ist keinesfalls 17 Jahre alt. Was macht man da? Oder blendet man diese Frage vollkommen aus? Und da kamen wir in unseren Überlegungen auf diese Zweiteilung: Zu Beginn ist Salome Prinzessin, ein aufgesetztes Motiv. Bei seinem ersten Auftritt, befreit Wilde sie davon und bestimmt sie zu seinem kämpferischen Alter Ego.

ARNOLD Damit sind wir noch einmal bei der Szene, mit der alles seinen Anfang nimmt, dem Aufeinandertreffen von Salome und Jochanaan. Sie schildern sie als sehr konkrete, auch physische Begegnung zweier Menschen. Wobei Strauss der Figur des Jochanaan eine weitgehende in der Tonalität verhaftete Musik geschrieben hat, die dazu verführen könnte, die Figur eindimensional zu gestalten.

NEUENFELS Ich denke, es ist viel zu wenig beachtet worden, dass die Verdammung, die Jochanaan ausspricht, gleichzeitig auch ein Begehren ist. Ich kann etwas für mich interessant oder wesentlich empfinden, indem ich es hasserfüllt ablehne. Der Hass und die Ablehnung sind zugleich auch Ausdruck einer nicht eingestandenen Libido. Einer unterdrückten Liebe oder eines unterdrückten Begehrens. Diese Dialektik ist für mich ein ganz normaler Prozess der Erotik.

ARNOLD Sie haben schon mehrfach gesagt, dass die Verfluchungen, die Jochanaan ausstößt, ihn eine große Mühe und Anstrengungen kosten müssen.

NEUENFELS Wir haben ihn ästhetisch – und auch organisch – aus der Erde heraus geholt und ihn verkapselt in einen Phallus oder eine Rakete der Empörung, in einen immerwährenden Appell an die verhärtete, verborgene, eingeschweißte Fleischlichkeit. Dadurch entsteht ein ständig anwesendes Verbot, eine Bedrohung. Gewissermaßen die Warnung mit dem eisernen Zaunpfahl. Das fanden wir spannender als die nahezu atmosphärische Zisterne. Diese ununterbrochene Zurechtweisung durch den aufrecht stehenden metallischen Phallus. Zudem Sie, Arnold, jenen Brief fanden, aber sagen Sie selbst ...

ARNOLD Es ist ein Brief vom 18. 05. 1905 von Strauss an Ernst von Schuch, den Dirigenten der Uraufführung. Darin heißt es unter anderem: »Das Problem ist, dass der in der Zisterne singende Jochanaan ohne Sprachrohr möglichst verständlich ist. Vielleicht kann er mit dem Kopf zwei Fuß über der Erde durch einen Gazeschleier (ein Loch in der Mauer, für Publikum unsichtbar) singen, sodass er selbst den Dirigenten sieht und direkt in Publikum singt. Dies ist äußerst wichtig! «

NEUENFELS Es ging ihm also um die höchste Form der Deutlichkeit, die unmittelbare Präsenz. Die Zisterne war für ihn keine Klang-, keine Raumveränderung, lediglich eine Notwendigkeit des in der Dichtung angegebene(n) Ortes und hatte nichts mit der Komposition zu tun. Wie es auch in der gesamten Partitur keinen Hinweis auf eine bestimmte Klangfärbung gibt, der die Abwesenheit des Sängers verlangt. Das bestärkte mich zusätzlich.

17

ARNOLD Diese permanente Bedrohung spüren auch die beiden Antagonisten Herodes und Herodias?

NEUENFELS Beide geraten immer mehr in die Außerordentlichkeit der Forderung durch Salome und spüren immer mehr die Nähe des Außergewöhnlichen, in das Salome sich begibt. Und auch den Kampf, den Kampf auf Leben und Tod, in dem Salome sich befindet. Und da sie beide, und hier speziell Herodes, den Tod in seiner Endgültigkeit fürchten, werden sie von dem, was um sie geschieht, überwältigt. Das gilt im Übrigen für alle. Die Personen sind alle außer sich. Das Stück ist ein ununterbrochener Höhepunkt. Die Exotik bietet keinen Ausweg, es gibt keine Blumigkeit. Das Stück findet auf einer gnadenlosen Fläche statt, auf einem Operationstisch. Was dort stattfindet, ist unabänderlich so, wie es ist. Es muss bewältigt werden. Es fängt auf maximaler Höhe an, und dort endet es auch. Das ist der Sinn eines Stücks ohne Pause.

V. D. THANNEN Es spielt bei Wilde wie bei Strauss an einem Abend, es gibt keine Szenenwechsel, keine Schnitte, es geht durch.

NEUENFELS Alles passiert augenblicklich. Es ist ein endlos ausgedehnter Augenblick.

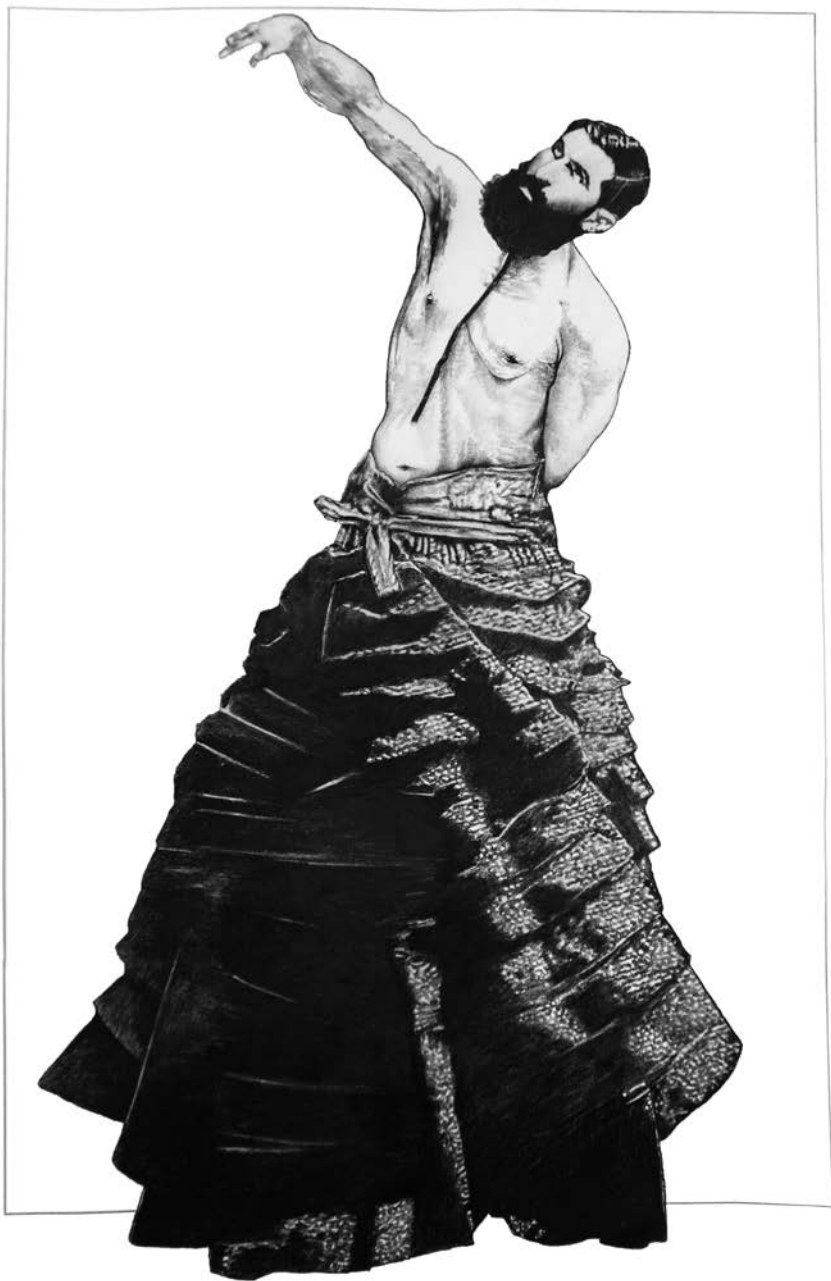
ARNOLD Und die Ermordung der Salome am Schluss ist im Grunde kaum komponiert, sie spielt in diesem Zusammenhang eigentlich keine Rolle.

NEUENFELS Sie ist eine schreckliche, folgerichtige Konsequenz des Geschehens. Aber sie ist kein Kommentar. Die Geschichte muss beendet werden.

18

ARNOLD Eine immense Herausforderung an die Sängerinnen und Sänger?

NEUENFELS Ein Stück ohne Chor und mit sehr wenigen Personen, die beobachtet werden vom Zuschauer, die abgehört werden, wie sie reagieren, setzt voraus, dass die Abhängigkeit von dem Einsatz der Sänger etwas grundsätzlich zu tun haben muss mit dem Begriff »Musiktheater«. Das erfordert Mut und Aussetzung. Das ist gnadenlos. Jede Form von gesellschaftlicher Repräsentation, wie in der alten Oper, haben da keinen Platz. Und das ist auch das Erstaunliche für Strauss, dass er auf jede Gefälligkeit verzichten musste. Die Zitate von orientalischer Darstellung oder Musik sind für das ganze Unternehmen völlig unerheblich. Das ist der große Irrtum. Die Schleiertänze, die orientalische Bebilderung oder Kostümierung – alles dieses ist eine Ver-Vergaukelung des wirklichen Tatbestandes dieser skelettierten, direkten, nackten Vorgänge von Verzweiflung, Radikalität, Sehnsucht und Einsamkeit der Figuren, und dem Aufbruch der Figuren, das letzte in sich noch herauszuwürgen.







OSCAR WILDE

TEXT VON Terry Eagleton

22

Wilde war Salonlöwe und Homosexueller, Angehöriger der Oberklasse und Underdog, angesehener Bürger und Freier von Strichjungen, schamloser Bon viveur und, nach eigenem Bekunden, Sozialist. In seinem Namen verbindet sich das gälische »Oscar« mit dem englischen »Wilde«, wodurch es ein mythologischer irischer Held mit der Welt der Mittelschichtsalons zu tun bekommt. Genauso vertraut, wie er mit den Lady Brecknells umging, verkehrte er auch in aufständischen Kreisen und zählte Revolutionäre wie William Morris und Peter Kropotkin zu seinen Freunden.

Die geistreiche Komödie, die er aufführte, war zugleich untadelig konventionell und versteckt subversiv. Er war ein sozialistischer und irischer Republikaner, Sohn einer Mutter, die eine gefeierte Feministin und nationalistische Rebellin, und eines Vaters, der ein namhafter irischer Gelehrter und Patriot war. Er besaß einen ungewöhnlichen Widerspruchsgeist und die Überzeugung, Irland müsse über England herrschen und nicht umgekehrt.

Wilde kam aus der Stadt, die James Joyce, ein späterer Dubliner Emigrant, »Doublin« buchstabierte, und tatsächlich war fast alles an ihm verdoppelt, geteilt, uneindeutig. Es gilt immer »two things at a time«, wie Joyce es in *Finnigans Wake* formuliert. Eine Wahrheit in der Kunst, schrieb Wilde, sei eine Wahrheit, deren Gegenteil ebenfalls wahr sei, und fast das gleiche lässt sich von seiner eigenen glänzenden und so jäh gescheiterten Karriere sagen. Die Ich-Teilung findet sich auch in dem Wilde'schen Phantasiegeschöpf *Dorian Gray*, hinter dessen ansprechendem glatten Erscheinungsbild ein schreckliches Geheim-

nis schlummert. In Wildes bekanntestem Theaterstück – »Bunbury oder die Bedeutung, ernst zu sein« – dreht sich alles um geheime Codes, gespaltene Identitäten und dubiose Ursprünge; Illusion wird auf Illusion gehäuft und jeder klaren Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion mit Skepsis begegnet. Das West-End-Publikum war begeistert von dem überschäumenden Witz der Komödie, doch die Hand des Polizisten war schon ausgestreckt, um den Stückeschreiber am Kragen zu packen; und als es dann geschah, war die Show vorbei.

23

Wildes Schmach und Tod an der Wende zum 20. Jahrhundert fielen zeitlich mit den Land Acts zusammen, durch die die anglo-irische Oberschicht im Zuge einer bemerkenswerten Revolution von oben ihre Landgüter verlor, die dann unter ihren Pächtern aufgeteilt wurden. Wie bei Jack Worthing in »Bunbury« war auch Wildes Ursprung eine Endstation. Er wurde in eine aussterbende Rasse hineingeboren, und seine eigene gebrochene Identität spiegelte die eines Volkes wider, das nie genau zu sagen wusste, wer es eigentlich ist. Wie die verschwenderischen Anglo-Iren sich am Ende selbst zugrunde richteten, so schien Wilde mit seinem leichtsinnigen, luxuriösen Lebensstil das Unglück fast absichtlich zu provozieren. Es war, als fordere er das englische Establishment höhnisch heraus, seine schlimmsten Seiten hervorzubefördern, und das ließ sich nicht zweimal bitten. Wenn er mit dem Tod geflirtet zu haben schien und, wie sein Lieblingsheiliger Sebastian, die Pfeile des Märtyrertums auf seinen eigenen Körper lenkte, so mag das auch daran gelegen haben, dass er von der strahlenden Reinheit des Todes fasziniert war. Am Ende lag sein Verbrechen darin, dass er viel zu klug war, um darauf zu beharren, nicht ernst zu sein, und zu extravagant, zu unverfroren er selbst war.

Niemand kann von der Kultur allein leben, aber Wilde kam diesem Kunststück näher als fast alle seine Zeitgenossen. Zwar war er ein prominenter Vertreter der L'art-

pour-l'art-Bewegung, aber er verstand darunter keineswegs die Flucht aus dem Leben in die Kunst. Vielmehr sah er es als seine Aufgabe an, das Leben in ein Kunstwerk zu verwandeln – die Alltagsexistenz zu ästhetisieren. Ästhetisch zu leben hieß für Wilde nicht einfach, eine elegante Pose einzunehmen oder ein modisch geschnittene Weste zu tragen, sondern die eigenen kreativen Kräfte so vollständig und frei wie möglich zu entfalten. Mit anderen Worten, er war einer der letzten Erben des großen hellenistischen Ideals vom romantischen Humanismus. Die Kunst war der Prototyp des richtigen Lebens, nicht sein Ersatz. Für Wilde war eine solche Selbstverwirklichung nicht nur mit der Moral zu vereinbaren, sie war Moral, im Gegensatz zum bleiernen englischen Moralismus, den die Iren, wie Shaw trocken anmerkte, stets äußerst kurios fanden.

**DIE MORAL IST MIR
KEINE STÜTZE.**

**ICH BIN DER GEBORENE
ANTINOMIST.**

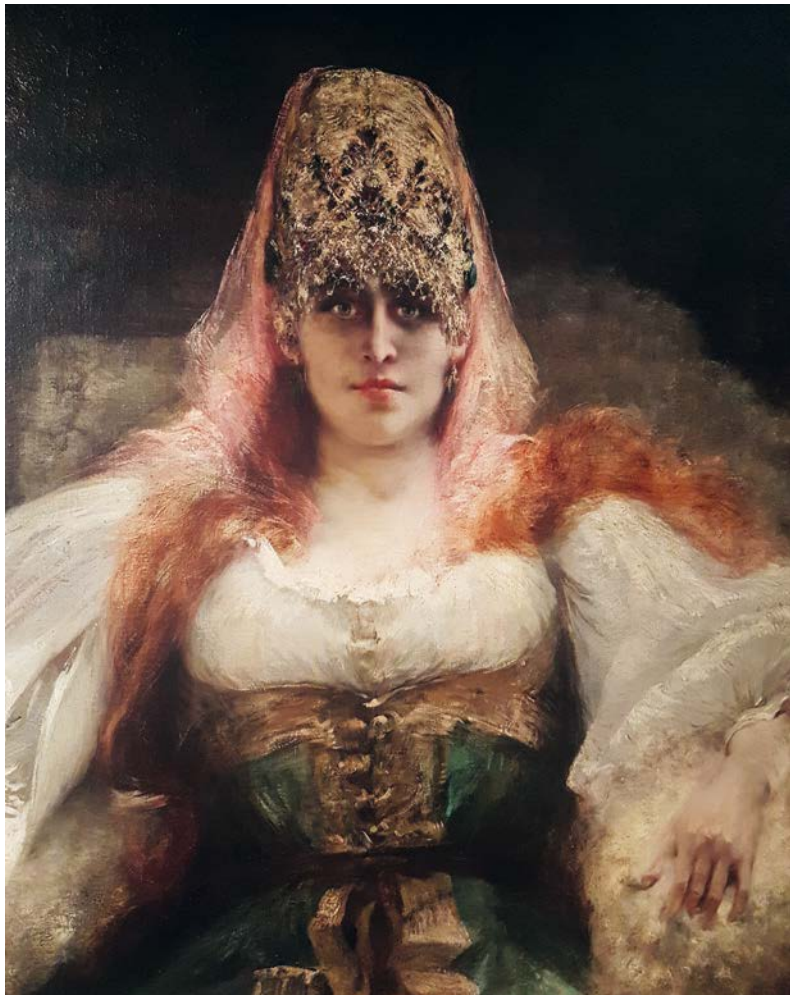
25

**ICH GEHÖRE ZU DENEN,
DIE FÜR AUSNAHMEN
GESCHAFFEN SIND,
NICHT FÜR DIE REGEL.**

Die Religion ist mir keine Stütze. Andere glauben an das Unsichtbare, ich glaube an das, was man berühren und betrachten kann. Meine Götter wohnen in Tempeln, die von Menschenhand erbaut sind, und mein Credo erfüllt und weitet sich ständig im Radius meiner lebendigen Erfahrung: zu sehr vielleicht, denn wie Viele oder Alle, die ihren Himmel auf dieser Erde erreichten, habe ich darin nicht nur die Schönheit des Himmels, sondern auch die Schrecken der Hölle gefunden. Wenn ich überhaupt an die Religion denke, dann mit dem Gefühl, dass ich einen Orden stiften möchte für die, die nicht glauben können: Die Bruderschaft der Vaterlosen könnte man ihn nennen, und an seinem Altar, wo keine Kerzen brennen, würde ein Priester, in dessen Herzen nicht der Friede wohnte, mit ungeweihtem Brot und leerem Kelch die Messe lesen.



Oscar Wilde, undatiert, ca. 1890



**Sarah Bernhardt (1844 – 1923), die Salome der Pariser Uraufführung 1896.
Oscar Wilde hatte nach eigenem Bekunden
Sarah Bernhardt schon bei der Niederschrift 1891 für die Titelrolle vor Augen.
Gemälde von Georges Clairin (undatiert, nach 1884).**

PARIS 1891

TEXT VON Richard Ellmann

29

Wilde verfasste zunächst ein paar Seiten in Prosa, brach dann wieder ab und beschloss, ein Gedicht zu schreiben. Erst nach und nach ging ihm auf, daß der Stoff die dramatische Form verlangte. Eines Abends erzählte er die Salome-Geschichte einem Zirkel junger französischer Schriftsteller; anschließend kehrte er zu seinem Logis am Boulevard des Capucines zurück. Auf dem Tisch lag ein noch unbenutztes Notizbuch, und da fiel ihm ein, daß er das, was er eben erzählt hatte, ebensogut aufschreiben könnte. »Hätte das Notizbuch nicht dagelegen, wäre ich nicht im Traum auf die Idee gekommen, die Geschichte zu Papier zu bringen«, erklärte er später O'Sullivan. Eine ganze Weile lang saß er da und schrieb; dann warf er einen Blick auf die Uhr und dachte: »So komme ich nicht weiter.« Kurz darauf verließ er seine Wohnung und begab sich ins (damals noch an der Ecke Boulevard des Capucines und Rue Scribe gelegene) Grand Café. »Rigo, jener Bursche, der mit Clara Ward, der Prinzessin von Chimay, durchgebrannt ist, leitete damals die Zigeunerkapelle. Ich rief ihn an meinen Tisch und sagte: ›Ich schreibe gerade ein Drama; es geht um eine Frau, die barfüßig im Blut eines Manns tanzt, den sie erst um etwas gebeten und dann umgebracht hat. Spielen Sie mir doch bitte ein dazu passendes Stück.‹ Kurz darauf setzte eine so wilde und schaurige Musik ein, daß die anwesenden Gäste verstummten und einander mit erbleichten Gesichtern ansahen. Danach kehrte ich in meine Wohnung zurück und schrieb die Salome zu Ende.«

RICHARD STRAUSS

TEXT VON Michael Walter

30

Richard Georg Strauss kam am 11. Juni 1864 zur Welt: Der Vater Franz, einer der besten Hornisten seiner Zeit (Bülow nannte ihn den »Joachim auf dem Waldhorn« und verglich ihn damit mit Joseph Joachim, dem virtuosesten deutschen Geiger der Zeit), war erster Hornist der Münchner Hofoper, die Mutter Josephine, sechzehn Jahre jünger als ihr Mann, stammte aus der etablierten und reichen Münchner Bierbrauerfamilie Pschorr. Die Strauss-Familie wird man trotz der Herkunft der Mutter als kleinbürgerlich charakterisieren dürfen (die Alternativberufe, die dem Vater für Richard vorschwebten, falls sich dessen musikalisches Talent als nicht ausreichend erweisen sollte, waren Schuster oder Schneider); ihre erste Wohnung befand sich bezeichnenderweise in einem Hause des Schwiegervaters, in dessen Erdgeschoss das Pschorrsche Bier ausgeschenkt wurde. Die Familie gehörte nicht dem Bildungsbürgertum an, also jener Schicht, deren Sozialstatus bereits als Leitlinie bürgerlichen Denkens galt, und auch nicht dem Besitzbürgertum, obgleich dessen Kreise über den Vater und Bruder Josephines Straussens nicht fremd waren. Richard Strauss dürfte das Wohlstandsgefälle zwischen seinem zwar in gesicherten Verhältnissen lebenden, aber im Vergleich zum reichen Onkel bescheiden verdienenden Vater gerade wegen des engen Zusammenhalts der Pschorrschen Familie unter Einschluss der Familie Strauss spätestens als Gymnasiast bewusst geworden sein. Umso wichtiger war es für die Eltern, den Sohn eben jener Bil-

derung teilhaftig werden zu lassen, die nicht nur das Merkmal des Bildungsbürgertums war, sondern es zugleich auch von unter ihm stehenden Schichten und dem Adel unterschied und nach allgemeiner Ansicht Voraussetzung des gesellschaftlichen Aufstiegs war. Der noch ungebrochene Glaube an humanistische Bildung – die musikalische Erziehung war ohnehin eine Selbstverständlichkeit bei einem professionell musizierenden und komponierenden Vater und einer klavierspielenden Mutter – veranlasste auch das Ehepaar Strauss, den Sohn nach Absolvierung der Elementarschule 1874 auf das Königliche Ludwigs-Gymnasium zu schicken, in dessen zweite Klasse der junge Strauss dank seines zusätzlichen Privatunterrichts eintreten konnte. Es ist symptomatisch für Strauss' Beharren in den bürgerlichen Idealen des 19. Jahrhunderts, wenn er auch später noch die Vorzüge einer humanistischen Bildung hervorhob. Bildung war es, die den Anspruch des Bürgertums auf Teilhabe an gesellschaftlicher Repräsentanz erfolgreich und den auf Partizipation an der politischen Macht vergeblich legitimierte und an die Stelle von faktischer Finanzmacht des Großbürgertums und adeliger Hofrangordnung treten sollte (der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischner sprach von der »Aristokratie der Bildung«). Der vierzehnjährige Strauss lernte Latein und Griechisch keineswegs widerwillig, sondern hielt die Beherrschung der Sprachen (und damit der antiken Bildung) für einen wesentlichen Bestandteil seiner Ausbildung, denn gerade ein Musiker, so meinte er damals ebenso wie später, müsse gebildet sein. Dass dies Strauss' tiefste Überzeugung schon als Jugendlicher war, geht aus den Briefen an den Freund Ludwig Thuille hervor. Der später ausgeprägte Hang Strauss' zu antiken Sujets, von ihm selbst in direkte Verbindung zu seiner schulischen Erziehung gebracht, manifestiert seine bildungsbürgerlichen Ambitionen ebenso wie der Hang zum materiellen Besitz, das heißt zu einer in seinen Augen angemessenen Entloh-

nung als Komponist und Dirigent, was die Einsicht verrät, dass Bildung durch Finanzkraft komplementiert werden musste, um gesellschaftlichen Rang dauerhaft zu machen. Das galt zumal, wenn sich wie seit etwa der Jahrhundertmitte, künstlerischer Rang eines Komponisten auch im Gesellschaftlichen manifestierte und manifestieren sollte. Die Voraussetzung gesellschaftlichen Ranges war – das gehörte zu den internalisierten Ansichten des klein- und mittel-schichtigen deutschen Bürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts –, über große Summen Geldes verfügen zu können (dass es erst vergleichsweise spät zu einer Ausdifferenzierung von Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum kam, gehört zu den Spezifika der deutschen Geschichte). Strauss mag im Alter bewusst gewesen sein, dass es ihm Zeit seines Lebens nicht gelungen war, spontane Grobianismen abzuliegen, die in München möglicherweise noch als Ausdruck von Bodenständigkeit akzeptabel waren, aber in Berlin und Wien ebenso wie im Briefwechsel mit Librettisten zu gelegentlichen Irritationen führten. Es störte ihn nicht, denn der Mangel an Kultur wurde durch Vermögen aufgewogen.

Strauss' Biographie zu schreiben, scheint (und schien den meisten seiner Biographen) einfach zu sein, weil sich von ihm viele briefliche und mündliche überlieferte Zeugnisse erhalten haben, die quasi automatisch den biographischen Stoff liefern. Dass dies nicht zutrifft, zeigen schon die beiden in zentralen Punkten nicht übereinstimmenden neuesten größeren Biographien Michael Kennedys und Matthew Boydens. Tatsächlich reicht die Palette von Strauss' Äußerungen von ästhetisch-programmatischen und ernstzunehmenden Mitteilungen (die allerdings im Lauf der Zeit ebenfalls unterschiedlich ausfallen konnten) über häufig schwer als solche erkennbare Ironie in Briefen, beiläufig formulierten Anmerkungen (die nur einen

Teil von Strauss' wirklicher Meinung wiedergeben), veröffentlichten Texten (von denen, obwohl sie ernstzunehmen sind, nicht immer zweifelsfrei klar ist, ob sie nicht nur einen taktischen Zweck verfolgen) über opportunistisches Entgegenkommen bis hin zu einer Kategorie, die man mit Wohlwollen noch als unüberlegtes Gerede bezeichnen kann, das von Strauss selbst schon am nächsten Tag nicht mehr ernstgenommen oder bedauert wurde.

33

Angesichts des Opportunismus von Strauss, der zwar mit den Jahren deutlich nachließ, aber nie ganz verschwand, und seines cholerischen Talents (in dem er weder seinem Vater, noch Bülow oder Ritter nachstand), ist die Interpretation seiner Äußerungen, um das Mindeste zu sagen, nicht frei von Schwierigkeiten, und das unbesonnene Zitieren von Briefen kann ein falsches Bild auf Strauss werfen – an dem er durch seine unbedachten Äußerungen alles andere als unschuldig ist.

Strauss war kein Intellektueller und er war auch im tieferen Sinn nicht philosophisch interessiert. Dies zu konstatieren mindert Strauss' Leistungen als Komponist nicht, sondern weist lediglich darauf hin, daß Strauss sich von den meisten Komponisten seiner Zeit (sei es im 19. Jahrhundert, oder – z. B. Puccini, Schreker, Korngold – im 20. Jahrhundert) nicht unterscheidet. Strauss war im Besitz des üblichen bildungsbürgerlichen Wissens seiner Zeit, er hatte seine belletristischen Lieblingsautoren und war an literarischen und philosophischen Moden als Moden interessiert – mehr allerdings auch nicht.

**Liebe ist Bewußtsein, was ist diese gegen den sinnlichen
Trieb der Fortpflanzung.**

**Künstlerische Anschauung, künstlerische Produktion,
(auch die Philosophie) wiegt in ihrer Freude alle Leiden
zehnfach auf. Ich empfinde es wenigstens so.**

**Das Bewußtsein der Bejahung des Willens ist unser letztes
Ziel – bis jetzt. Was noch kommen soll, wer weiß es!**

Ich bejahe bewusst, dies ist mein Glück?

Das Leider der ewig unerfüllten Wünsche?

**Künstlerische Production, Darstellung der Ideen –
ist wunschlos; an sich glücklichmachend; die Aussicht
auf Erfolg dabei ganz nebensächliches Moment gegenüber
der Wonne des Schaffens.**

**Schopenhauer stellt so oft den Tod als Schrecknis, als
den Gipfelpunkt aller Leiden hin; das widerspricht aber
gar sehr seiner Deutung des Todes im II. Band. Wer diese
Bedeutung des Todes einmal richtig erkennt, den kann
der Tod doch nicht eigentlich (in seinem Bewusstsein)
schrecken. (Interessant ist darin der Islam).**



Richard Strauss, Gemälde von Fritz Erler, 1898

ERINNERUNGEN AN DIE ERSTEN AUFFÜHRUNGEN MEINER OPERN (1942)

TEXT VON Richard Strauss

»Salome«

Ich war in Berlin in Max Reinhardts Kleinem Theater, um Gertrud Eysoldt in Wildes »Salome« zu sehen. Nach der Vorstellung traf ich Heinrich Grünfeld, der mir sagte: »Strauss, das wäre doch ein Opernstoff für Sie.« Ich konnte erwidern: »Bin bereits beim Komponieren.« Der Wiener Lyriker Anton Lindner hatte mir das köstliche Stück schon geschickt und sich erboten, mir daraus einen »Operntext« zu machen. Auf meine Zustimmung hin schickte er mir dann ein paar geschickt versifizierte Anfangsszenen, ohne daß ich mir zur Komposition entschließen konnte, bis es mir eines Tages aufstieg: Warum komponierte ich nicht gleich ohne weiteres »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« Von da ab war es nicht schwer, das Stück so weit von schönster Literatur zu reinigen, daß es nur ein recht schönes »Libretto« geworden ist. Und jetzt, nachdem der Tanz und besonders die ganze Schlußszene in Musik

getaucht ist, ist es kein Kunststück zu erklären, das Stück »schrie nach Musik«. Jawohl, aber sehen muß man es!

Ich hatte schon lange an den Orient- und Judenopern auszusetzen, daß ihnen wirklich östliches Kolorit und glühende Sonne fehlt. Das Bedürfnis gab mir wirklich exotische Harmonik ein, die besonders in fremden Kadenzschillerte, wie Changeant-Seide. Der Wunsch nach schärfster Personencharakteristik brachte mich auf die Bitalität, da mir für Gegensätze Herodes-Nazarener eine bloß rhythmische Charakterisierung, wie sie Mozart in genialster Weise anwendet, nicht stark genug erschien. Man kann es als ein einmaliges Experiment an einem besonderen Stoff gelten lassen, aber zur Nachahmung nicht empfehlen. – Nachdem der prächtige Schuch den Mut hatte, »Salome« ebenfalls zur Aufführung aufzunehmen, begannen die Schwierigkeiten auf der ersten Leseprobe am Klavier, zu der alle Solisten versammelt waren, um dem Dirigenten ihre Partien zurückzugeben, alle bis auf den Tschechen Burian, der, zuletzt befragt, antwortete: »Ich kann es schon auswendig.« Bravo! – Nun schämten sich die anderen doch, und die Probenarbeit begann tatsächlich. Auf den Arrangierproben streifte die hochdramatische Frau Wittich, der man wegen der anstrengenden Partie und wegen des dicken Orchesters die 16jährige Prinzessin mit der Isoldenstimme – so etwas schreibt man halt nicht, Herr Strauss: entweder-oder – anvertraut hatte, ab und zu mit dem entrüsteten Protest einer sächsischen Bürgermeistersgattin: »Das tue ich nicht, ich bin eine anständige Frau« und brachte den auf »Perversität und Ruchlosigkeit« eingestellten Regisseur Wirk zur Verzweiflung! Und doch hatte Frau Wittich, die figürlich natürlich für die Rolle nicht geeignet war, eigentlich Recht (zwar in anderer Beziehung), denn was in späteren Aufführungen exotische Tingeltangeleusen mit Schlangenbewegungen, Jochanaans Kopf in der Luft herumschwenkend, sich geleistet haben, überstieg oft jedes Maß von Anstand

und Geschmack! Wer einmal im Orient war und die Dezenz der dortigen Frauen beobachtet hat, wird begreifen, daß Salome als keusche Jungfrau, als orientalische Prinzessin nur mit einfachster, vornehmster Gestik gespielt werden darf, soll sie nicht in ihrem Scheitern an dem ihr entgegentretenden Wunder einer großartigen Welt statt Mitleid nur Schauer und Entsetzen erregen. (Hier sei bemerkt, daß das hohe B des Kontrabasses bei der Ermordung des Täufers nicht Schmerzensschreie des Delinquenten sind, sondern stöhnende Seufzer aus der Brust der ungeduldig wartenden Salome. Die ominöse Stelle erregte in der Generalprobe solchen Schrecken, daß Graf Seebach, der einen Heiterkeitserfolg befürchtete, mich bewog, den Kontrabaß durch ein ausgehaltenes B des Englisch Horns etwas zu kaschieren). Überhaupt muß sich, im Gegensatz zu der allzu aufregenden Musik, das Spiel der Darsteller auf größte Einfachheit beschränken, besonders Herodes muß sich vor dem herumrennenden Neurastheniker darauf besinnen, daß er, als östlicher Parvenu, seinen römischen Gästen gegenüber bei allen momentanen erotischen Entgleisungen sich stets bemüht, in Nachahmung des größeren Cäsars in Rom Haltung und Würde zu bewahren. Toben auf und vor der Bühne zugleich – ist zuviel! Das Orchester allein genügt dafür! – Mein guter Vater, als ich ihm ein paar Monate vor seinem Tode einiges auf dem Klavier vortrommelte, stöhnte verzweifelt: »Gott, diese nervöse Musik! Das ist ja gerade, als wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbelten.« Er hatte nicht ganz unrecht. – Cosima Wagner, der ich in Berlin auf ihren dringenden Wunsch (trotzdem ich ihr abgeraten hatte) auch einzelnes vorspielen mußte, bemerkte nach der Schlußszene: »Das ist der Wahnsinn! Sie sind für das Exotische, Siegfried für das Populäre!« Bum! –

Es war in Dresden der dort übliche Premierenerfolg, aber die kopfschüttelnden Auguren nachher im Bellevue-Hotel waren sich einig, daß das Stück vielleicht

an ein paar ganz großen Theatern gegeben, aber bald verschwinden würde. Nach drei Wochen war es, glaube ich, an zehn Theatern angenommen und hatte in Breslau mit 70 Mann Orchester einen sensationellen Erfolg! Nun begannen Presseblödsinn, Widerstände des Klerus – in der Wiener Staatsoper erste Aufführung Oktober 1918, nach heikler Korrespondenz mit Erzbischof Piffl –, der Puritaner in New York, wo das Werk nach der Premiere auf Betreiben eines Herrn Morgan abgesetzt werden mußte. Der Kaiser von Deutschland gestattete der Aufführung erst, als Exzellenz Hülsen den Einfall hatte, am Schluß durch Erscheinen des Morgensternes das Kommen der Heiligen Drei Könige anzudeuten! Wilhelm II. sagte zu seinem Intendanten einmal: »Es tut mir leid, daß Strauss diese ›Salome‹ komponiert hat, ich habe ihn sonst sehr gern, aber er wird sich damit fürchtbar schaden.« Von diesem Schaden konnte ich mir die Garmischer Villa bauen!







GEDANKEN ZUR MUSIKALISCHEN INTER- PRETATION – I

43

EIN GESPRÄCH MIT
CHRISTOPH VON DOHNÁNYI

Wann ist Ihnen »Salome« zum ersten Male begegnet?

Zu Beginn der 1950er Jahre. Ich war gerade frisch engagiert worden von Georg Solti als Korreпитitor mit Dirigierverpflichtung an der Frankfurter Oper. An meinem ersten Tag dort wurde ich ohne »Salome« vorher jemals gesehen zu haben hinein geworfen in eine Probe des Judenquintetts. Ich musste also die Szene am Klavier vom Blatt spielen und zudem den dritten Juden, der nicht anwesend war, singend markieren. Aber irgendwie ging es.

Und seither hat Sie das Werk Ihr Leben lang begleitet?

Mit Unterbrechungen. Ich habe »Salome« immer wieder dirigiert, wesentlich für mich waren dabei die Inszenierung von Wieland Wagner und die Arbeit mit Luc Bondy an der »Salome«-Produktion in Salzburg 2002, die später von London übernommen wurde.

Worin liegt die größte Herausforderung, oder auch das größte Faszinosum in diesem Werk für Sie?

44

Es sind die unterschiedlichen Dimensionen dieser Oper. »Salome« ist eines der frühesten Strauss-Werke, was das Musiktheater angeht. Der junge Strauss war, fast noch mehr als der junge Gustav Mahler, Revolutionär der harmonischen Evolution der Musik seiner Zeit. In der »Salome« erweitert und dehnt er Tonalität bis zu deren Auflösung. Seine kompositorischen Mittel in dieser Oper, wie auch in »Elektra«, sind enorm weit gefächert. Von nahezu brutaler harmonischer Anarchie bis hin zu der an die Grenzen des Trivialen gehenden Musik zum Beispiel in Salomes Tanz für Herodes oder auch der plakativen Musik für die »frühen« Christen, die Nazarener, setzt er das eminente Spektrum seiner kompositorischen Kraft ein. Mit einer unvergleichlichen Virtuosität komponiert Strauss Sprache. Kaum ein anderer Komponist hatte die Fähigkeit, den Duktus der Sprache so überzeugend zu erfassen, wie wir dies im berühmten Strauss-Parlando erfahren. Clemens Krauss, einer der großen Strauss-Dirigenten, meint dazu allerdings, wer dieses Parlando nicht beherrsche, riskiere seine Stimme bei Werken wie »Salome« oder »Elektra«.

Wie erklären Sie sich, dass einer wie Strauss gerade so ein skandalträchtiges Sujet wie Wildes »Salomé« für seine dritte Oper wählte? War es vor allem die musikalische Herausforderung?

Das Genie eines Oscar Wilde faszinierte den doch immer sehr traditionsbewussten Richard Strauss. Dass er Anderen Werke wie »Wozzeck« oder die »Lulu« zum Beispiel überließ und den »Rosenkavalier« schrieb, bleibt die große Überraschung.

Was mag ihn nach »Elektra«, Ihrer Meinung nach, zu dieser Wendung bewogen haben?

Strauss war umgeben von großen Kollegen wie Busoni oder Schönberg, von denen viele nach ästhetisch ausformulierter Gesetzmäßigkeit, nach fixierten Kompositionstheorien suchten. Beim genaueren Hinschauen könnte man zu dem Schluss kommen, dass er seinerseits suchte, reformierenden Motivationen, die Revolutionen meist immanent sind, Raum zu geben - den berühmten einen Schritt zurück. Eine Pause für die ins Schleudern geratene Entwicklung der Musik.

45

Also im Grunde ein konservativer Musiker, im Sinne des Bewahrens?

Erstaunlich wie intensiv sich Richard Strauss mit der Relation von Form zum Entschlüsseln von Tempofragen in der Musik der Klassik beschäftigte. Gedanken, die schon Leopold Mozart in der Zeit der Aufklärung bewegten.

Beethovens erste Frage, wenn ihm von einer Aufführung seiner Werke berichtet wurde, ist stets, wie Schindler berichtet, die gleiche gewesen: „Wie waren die Tempi?“

Tempo besteht nicht aus Schlägen. Nur aus der Abfolge der Noten könne man ein Tempo fixieren und dazu müsse man fähig sein zu hören und zu verstehen, welchen Noten ein Schwerpunkt zukomme. Von Schwerpunkt zu Schwerpunkt läuft die Spanne auf die sich die Tempovorschrift bezieht. So lehrte Strauss und so sollte auch, auf dem Wege über das Erkennen von Schwerpunkten, in der Inszenierung wie mit der Musik seiner Opernwerke verfahren werden.



Adrian kehrte nach Leipzig zurück und äußerte sich mit amüsiertes Bewunderung über das schlagkräftige Opernwerk, das er wiedergehört haben wollte, möglicherweise wirklich wiedergehört hatte. Noch höre ich ihn über dessen Urheber sagen: »Was für ein begabter Kegelbruder! Der Revolutionär als Sonntagskind, keck und konzilient. Nie waren Avantgardismus und Erfolgssicherheit vertrauter beisammen. Affronts und Dissonanzen genug, – und dann das gutmütige Einlenken, den Spießler versöhnend und ihn bedeutend, das es so schlimm nicht gemeint war ... Aber ein Wurf, ein Wurf ...«

47

GEDANKEN ZUR MUSIKALISCHEN INTER- PRETATION – II

48

THOMAS GUGGEIS IM GESPRÄCH

Seit 2016 sind Sie Mitarbeiter und Assistent von Daniel Barenboim an der Staatsoper Unter den Linden. Jetzt haben Sie neben Christoph von Dohnányi mit 24 Jahren die Einstudierung der Neuproduktion begleitet und werden bereits im März eine Vorstellung leiten. Wie kam es zu Ihrer ersten Berührung mit dem Werk?

»Salome« war meine erste ernsthafte Auseinandersetzung mit der Gattung Oper, im Alter von 14 oder 15 Jahren. In den folgenden zwei Jahren habe ich mich sehr intensiv mit dem Stück beschäftigt. In dieser Zeit hatte mich insbesondere der Tanz sehr gefesselt. In »Salome« gibt es – im Vergleich zu »Elektra«, was für mich das eindeutig dramatischere und purere Stück ist – sehr viel Ton-Zauberei, Ton-Malerei, und die Meisterschaft, das so gestalten zu können, ist bei Strauss einzigartig und hat mich immer schon fasziniert.

Und wie steht es, neben der Tonmalerei, um die bitonalen, schroffen und den Boden der Tonalität verlassenden Elemente?

Sie bilden das Gegengewicht. So etwas wie die Jochanaan-Musik kann man auch zu dieser Zeit so kaum vertreten ohne ein starkes Gegengewicht. Dahinter steckt für mich ein Prinzip: Ich glaube fest daran, dass alles, was wir in der Musik machen, aus den Polen ›Spannung‹ und ›Entspannung‹ entsteht. Das ist ja auch die Idee der Kadenz. Die völlige Dekonstruktion dieser Polarität, wie sie Schönberg dann betrieben hat, war sicher ein interessantes Konzept, aber es war ein Konzept der Verneinung. Die Aufhebung der Hierarchie. Bei Strauss gibt es, ausgehend von Wilde, ein dialogisches Prinzip von Aussage und Gegen-Aussage.

Da spielen auch die zahlreichen Leitmotive eine Rolle, die sehr stark ineinander verwoben werden?

Sie werden dialogisch weiterentwickelt und nicht schroff gegeneinander gesetzt. Hier ist Strauss deutlich flexibler als Wagner. Ein Beispiel: Das Prophezeiungs-Motiv: Die kleine Terz im Jochanaans Ankündigung (»Wenn er kommt ...«) wird später von Salome übernommen. Das zieht sich durch die ganze Oper hindurch, bis hin zu der Forderung des Kopfes (»Ich will den Kopf des Jochanaan.«) In der Erfindung solcher Ambivalenzen ist Strauss handwerklich – technisch genial. Ein weiteres Beispiel: Das Motiv des Beginns der Oper ist, als Akkord betrachtet, identisch mit dem Todesmotiv.

Was macht dieses Werk so faszinierend, sodass es bis heute eines der meistgespielten Stücke der Opernliteratur ist?

Ich denke, es sind die Farben – das Funkeln, das Glitzern – die zugleich von einem Zersetzungs- und Verwesungs-

geruch befallen sind durch die bitonalen Elemente. Formal ist das Werk klar strukturiert und mündet in dem großen Schluss-Monolog der Salome. Über diesen Monolog habe ich sehr viel nachgedacht. Ab diesem Moment ist es unmöglich, ohne Retuschen die Sängerin gut hörbar zu machen. Da hat sich bei Strauss etwas in der Ökonomie der Mittel verschoben. Mein Eindruck ist, dass mit diesem Monolog eine Tür aufgestoßen wird in ihren Kopf hinein. Wir sind in Salome, und es lärmt in ihr. Das lässt sich in dieser Dichte gar nicht aufspalten, in der Vielfalt von Motiven. Und dieser Knoten löst sich am Schluss im Kuss, in diesem reinen Cis-Dur. Wenn man Strauss als Person ansieht, wurde er bisweilen als bürgerlicher Spießler charakterisiert, der am liebsten nach der Vorstellung Skat gespielt hat, und dagegen steht so ein irres, schillerndes, wirres Stück. Aber letztlich kann Strauss nicht aus seiner Haut und lässt das Stück nicht zerfallen in eine sich zersetzende Musik, sondern er schreibt eben diese Apotheose in Cis-Dur. Daran hängt er den sehr kurzen, dunklen Schluss der Ermordung der Salome in c-moll an, mit dem die Oper endet. Und das ist auch für den musikalisch nicht gebildeten Zuhörer erfahrbar. Denn eines muss man Strauss ganz sicher lassen: Er hatte ein untrügliches Gespür für das, was ankommt.





ÄSTHETISCHE THEORIE

TEXT VON Theodor W. Adorno

53

Als Alban Berg die naive Frage verneinte, ob nicht an Strauss wenigstens dessen Technik zu bewundern sei, zielte er aufs Unverbindliche des Straussischen Verfahrens, das mit Bedacht eine Folge von Wirkungen kalkuliert, ohne daß rein musikalisch die eine aus der anderen hervorginge oder von ihr gefordert wäre. Solche technische Kritik höchst technischer Gebilde freilich ignoriert eine Konzeption, welche das Prinzip der Überraschung in Permanenz erklärt und ihre Einheit geradezu in die irrationalistische Suspension dessen verlegt, was der Tradition des obligaten Stils Logik, Einheit hieß. Nahe liegt der Einwand, ein solcher Begriff von Technik verleiße die Immanenz des Werks, ergehe von außen, vom Ideal einer Schule her, die, wie die Schönbergsche, im Postulat entwickelnder Variation so anachronistisch die überkommene musikalische Logik festhält, um sie gegen die Tradition zu mobilisieren. Aber der Einwand verfehlte den künstlerischen Sachverhalt. Bergs Kritik am Straussischen Metier ist triftig, weil, wer Logik refuziert, zu jener Durchbildung unfähig ist, der jenes Metier dient, auf das Strauss seinerseits verpflichtet war. Wohl entspringen die Brüche und Sprünge des schon Berliozschen *imprévu* dem Gewollten; zugleich jedoch stören sie es, den Schwung des musikalischen Verlaufs, der durch schwungvollen Gestus surrogiert wird. So durchaus zeitlich-dynamisch angelegte Musik wie die Straussens ist inkompatibel mit einem Verfahren, das die zeitliche Sukzession nicht stimmig organisiert. Zweck und Mittel widersprechen einander.

54

DENN DAS SCHÖNE IST
NICHTS
ALS DES SCHRECKLICHEN
ANFANG, DEN WIR NOCH
GERADE ERTRAGEN,
UND WIR BEWUNDERN ES
SO, WEIL ES GELASSEN
VERSCHMÄHT,
UNS ZU ZERSTÖREN.







Doch jeder mordet, was er liebt
 Sei jeder des belehrt,
Mit schmeichelndem Wort, mit bittrem Blick,
 Nach jedes Art und Wert;
Der Feige mordet mit einem Kuss,
 Der Tapfre mit einem Schwert.

Der mordet als Jüngling, was er liebt,
 Und jener als ein Greis,
Der eine mit kalter Goldeshand,
 Der andre voll Wollust heiß;
Der Gnädigste aber nimmt den Dolch,
 Weil der nichts so sicher weiß.

Zu kurz liebt dieser, der zu lang,
 Man kauft und schenkt und wirbt;
Der tut die Tat mit Tränen viel,
 Der stumm, wie er verdirbt;
Denn jeder mordet, was er liebt,
 Nur dass nicht jeder stirbt.





FIXIERUNG

TEXT VON Sigmund Freud (1917)

Es hatte eine Objektwahl, eine Bindung der Libido an eine bestimmte Person bestanden; durch den Einfluss einer realen Kränkung oder Enttäuschung von seiten der geliebten Person trat eine Erschütterung dieser Objektbeziehung ein. Der Erfolg war nicht der normale einer Abziehung der Libido von diesem Objekt und Verschiebung derselben auf eine neues, sondern ein anderer, der mehrere Bedingungen für sein Zustandekommen zu erfordern scheint. Die Objektbesetzung erwies sich als wenig resistent, sie wurde aufgehoben, aber die freie Libido nicht auf ein anderes Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen. Dort fand sie aber nicht eine beliebige Verwendung, sondern diente dazu, eine Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen.

61

Von den Voraussetzungen und Ergebnissen eines solchen Vorganges lässt sich einiges unmittelbar erraten. Es muss einerseits eine starke Fixierung an das Liebesobjekt vorhanden sein, andererseits aber im Widerspruch dazu eine geringe Resistenz der Objektbesetzung.

Die narzisstische Identifizierung mit dem Objekt wird dann zum Ersatz der Liebesbesetzung, was den Erfolg hat, dass die Liebesbeziehung trotz des Konflikts mit der geliebten Person nicht aufgegeben werden muss.

RICHARD STRAUSS AN STEFAN ZWEIG

62

Knapp 30 Jahre nach der Uraufführung der »Salome« wurde Richard Strauss im November 1933 als international gefeierter Komponist auf dem Zenit seiner Karriere zum Präsidenten der Reichsmusikkammer berufen. Kurz zuvor hatte er die Zusammenarbeit mit dem jüdischen Dichter Stefan Zweig begonnen, der für ihn das Libretto seiner Oper »Die schweigsame Frau« schrieb. Sein Brief vom Juni 1935 dokumentiert seine ambivalente Haltung und zugleich seine deutliche Distanz zum Nazi-Regime. Dieser Brief wurde von der Gestapo abgefangen und zwang ihn zum Rücktritt von seinem Amt. Wir drucken ihn ungekürzt ab.

17. 6. 35

Lieber Herr Zweig!

Ihr Brief vom 15. bringt mich zur Verzweiflung! Dieser jüdische Eigensinn! Da soll man nicht Antisemit werden! Dieser Rassestolz, dieses Solidaritätsgefühl – da fühle sogar ich einen Unterschied! Glauben Sie, dass ich jemals aus dem Gedanken, dass ich Germane (vielleicht, qui le sait) bin, bei irgend einer Handlung mich habe leiten lassen? Glauben Sie, dass Mozart bewusst »arisch« komponiert hat? Für mich gibt es nur zwei Kategorien Mensch; solche die Talent haben und solche die keins haben, und für mich existiert das Volk erst in dem Moment, wo es Publikum wird. Ob dasselbe aus Chinesen, Oberbayern, Neuseeländern oder Berlinern besteht, ist mir ganz gleichgültig, wenn die Leute nur den vollen Kassenpreis bezahlt haben. Bitte hören Sie jetzt auf, mich mit dem guten Gregor zu peinigen! Das übersandte Lustspiel ist reizend, und ich weiß genau, dass es ausschließlich Ihre Idee ist. Unter getarntem Namen akzeptiere ich es nicht, ebenso wie 1648! Ich bitte also nochmals dringend, mir baldigst diese beiden

Einakter auszuarbeiten, nennen Sie mir die Bedingungen! Was ich dann, wenn nur Sie die Sache ganz geheim halten, damit mache, lassen Sie meine Sorge sein! Wer hat Ihnen gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin? Weil ich für Bruno Walter ein Concert dirigiert habe? Das habe ich dem Orchester zuliebe – weil ich für anderen »Nichtarier« Toscanini eingesprungen bin – das habe ich Bayreuth zuliebe getan. Das hat mit Politik nichts zu tun. Wie es die Schmierantenpresse auslegt, geht mich nichts an, und Sie sollte sich auch nicht darum kümmern. Dass ich den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime? Um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhüten. Einfach aus künstlerischem Pflichtbewusstsein! Unter jeder Regierung hätte ich dieses ärgerreiche Ehrenamt angenommen, aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau haben es mir angeboten. Also seien Sie brav, vergessen Sie auf ein paar Wochen die Herren Moses und die anderen Apostel und arbeiten Sie nur ihre zwei Einakter. Der mexikanische Text mag ein ganz guter Operntext werden, aber nicht für mich. Ich interessiere mich nicht für Indianer, rote und weiße Götter und spanische Gewissensbisse! Diesen Text soll Gregor ruhig einmal ausarbeiten, aber für einen anderen Komponisten, der sicher dankbarer dafür sein wird als Ihr Sie herzlich grüßender, ebenso eigensinniger

63

Dr. Richard Strauss.

Beste Wünsche für das Wohlergehen Ihrer Mutter. Die Aufführung hier wird famos. Alles ist in heller Begeisterung! Da soll ich auf Sie verzichten: Nie und nimmer!

OSCAR WILDE

16. Oktober 1854

Oscar Wilde wird in Dublin, Irland, geboren, das im 19. Jahrhundert Teil des Vereinigten Königreichs ist.

64

1874 bis 1878

Während seines Literaturstudiums in Oxford erlangt Oscar Wilde erste literarische Anerkennung.

1879

zieht Wilde nach London, wo er als Schriftsteller bewundert wird und sich einen Ruf als Dandy und Skandalautor erwirbt. Er unternimmt zahlreiche Reisen.

1884

heiratet er Constance Lloyd, mit ihr hat er zwei Söhne. Zugleich lebt er seine Homosexualität aus. Wesentlich werden die Beziehungen zu Robert Ross, seinem späterem Verleger, und zu dem

16 Jahre jüngeren Dichter Lord Alfred Douglas, der Bosie genannt wird.

Die späten 1880er und 1890er Jahre werden zu Wildes erfolgreichster Schaffenszeit: Er veröffentlichte die Märchensammlung »The Happy Prince and Other Stories« (1888) und den Roman »The Picture of Dorian Gray« (1890), der einen Skandal auslöst und Gegenstand im späteren Gerichtsverfahren gegen Wilde wird.

1891

schreibt Wilde in Paris in französischer Sprache den Einakter »Salomé«, der auf der biblischen Salome-Legende basiert. Das Stück wird von der Zensur verboten. An eine Aufführung in England ist nicht zu denken. Lord Alfred Douglas übersetzt das Drama ins

Englische, diese nach Überarbeitungen auch von Wilde autorisierte und erst 1894 veröffentlichte Fassung bildet neben den Originalwerk die Grundlage für Hedwig Lachmanns deutsche Übertragung und damit für die gleichnamige Strauss-Oper. Erst 1896 wird »Salomé« mit Sarah Bernhardt in der Titelrolle in Paris uraufgeführt.

In den 1890er Jahren entstehen die Gesellschaftskomödien »Lady Windermere's Fan« (1892), »A Woman of No Importance« (1893) und »The Importance of Being Earnest« (1895), die zu seinen erfolgreichsten Werken zählen.

1895

wird Wilde wegen homosexueller Neigungen und Unzucht zu zwei Jahren Zuchthaus und Zwangsarbeit verurteilt. Nach seiner Entlassung flieht er als gebrochener

Mann vor der gesellschaftlichen Ächtung nach Frankreich. 1897 schreibt er »The Ballad of Reading Gaol«, worin er seine Erlebnisse verarbeitet. Es wird sein letztes Werk.

30. November 1900

Verarmt und weitgehend isoliert stirbt Oscar Wilde in Paris.

RICHARD STRAUSS

11. Juni 1864

Richard Strauss wird in München geboren. Sein Vater ist Hornist am Münchner Hoforchester, seine Mutter ist die Tochter des Brauereibesitzers Pschorr. Nach seiner Ausbildung wird er Kapellmeister in Meiningen, München und Weimar.

1892

reist Strauss durch Griechenland und Ägypten, um eine Lungenkrankheit auszukurieren. Er kehrt erst 1893 zurück.

In den 1890er Jahren entstehen Strauss' bedeutendste Tondichtungen, hierzu zählen u. a. »Till Eulenspiegel« op. 28, »Also sprach Zarathustra« op. 30, »Don Quixote« op. 35 sowie »Ein Heldenleben« op. 40.

1894

folgt die Uraufführung seiner Erstlingsoper »Guntram«, die noch das Vorbild Richard Wagners erkennen lässt.

10. September 1894

Strauss heiratet die Sopranistin Pauline de Ahna. 1897 wird der gemeinsame Sohn Franz geboren.

1898

wird Strauss Hofkapellmeister in Berlin. Er bleibt dort bis 1918.

1902

Richard Strauss wird in Berlin zu einer Aufführung von Wildes Schauspiel »Salome« eingeladen. Im gleichen Jahr entstehen die ersten musikalischen Skizzen für seine Oper.

Ab 1903

setzt Richard Strauss sich für die finanzielle Absicherung von Komponisten ein und ist Mitbegründer der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, der Vorgängerin der heutigen GEMA.

09. Dezember 1905

»Salome« wird in der Dresdner Hofoper uraufgeführt. Schlagartig erlangt Strauss Weltgeltung als Opernkomponist.

1909

Uraufführung von »Elektra«, der ersten Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal. Es folgen »Der Rosenkavalier« (1911), »Ariadne auf Naxos« (1912), »Die Frau ohne Schatten« (1919), »Die ägyptische Helena« (1928) und »Arabella« (1933).

1919

übernimmt Strauss die Leitung der Wiener Hofoper, zusammen mit Franz Schalk.

1935

Durch die Zusammenarbeit mit Stefan Zweig fällt Strauss in Ungnade und wird zum Rücktritt vom Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer gezwungen, zu dem er 1933 berufen worden war. Zu seinen letzten Werken gehören u. a. die Oper »Cappriccio« (1942), »Metamorphosen für 23 Solostreicher« (1945) und »Vier letzte Lieder« (1948).

8. September 1949

Richard Strauss stirbt nach längerer Krankheit in seiner Wahlheimat Garmisch-Partenkirchen.

**Wird das Weib das Haupt begehren
Eines Manns, den sie nicht liebt?**

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

**Weinte sie und ward verrückt,
und sie starb in Liebeswahnsinn.
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)**

**Nächtlich auferstehend trägt sie,
Wie gesagt, das blutge Haupt
In der Hand, auf ihrer Jagdfahrt –
Doch mit toller Weiberlaune**

**Schleudert sie das Haupt zuweilen
Durch die Lüfte, kindisch lachend,
Und sie fängt es sehr behende
Wieder auf, wie einen Spielball.**







72

»AND
THE MYSTERY
OF LOVE IS
GREATER THAN
THE MYSTERY
OF DEATH«

A CONVERSATION ON THE NEW PRODUCTION
WITH HANS NEUENFELS, REINHARD VON DER THANNEN,
AND HENRY ARNOLD

JANUARY 2018

NEUENFELS It's fascinating how two very different people and artists were able to achieve such an outstanding work of art. Richard Strauss, more or less an opportunist, an unreflected anti-Semite, with the security of a civil servant, proper to an extreme, and the exhibitionistic Oscar Wilde, who virtually sought out the thrill of public scandal. A duo as inexplicable as their product, don't you think? That's really fascinating.

73

V. D. THANNEN We think so, too.

ARNOLD Yes, so let's try to talk about this product. A great deal has happened in recent years to come closer to it, showing how wide-ranging the possibilities of interpretation actually are.

VON DER THANNEN Rarely have the interpretations of an opera been so different, that shows how rich a work of art it is and how many aspects it triggers.

NEUENFELS Allow me to start off: Wilde's libretto is a poem, a play that due to its artful language needs nothing added. In addition, it is a poem that goes far beyond literature. Wilde is interested in the exaggeration of a concept, and this concept is the freedom of humanity. More precisely, individual sexual freedom in the sense of a radical realization of the self to extremes.

ARNOLD At issue is this concept in the guise of a myth, and not an individual development that can be explained psychologically?

NEUENFELS More still, it's about a claim: a model postulated against a particular society. In this case, against English society, a society that during this period is especial-

ly narrow-minded, which inverted and suppressed its actual existence and denied the physical. Wilde locates this in his accusation against Christianity that we see embodied in the prophet of Jokanaan.

74

V. D. THANNEN Over the course of our years of collaboration, especially when it is about the clash of contrary worldviews and aesthetic concepts, Hans Neuenfels and I have developed a »foil principle.« We have the imagined time, the time in which the story plays out, then we have the period of its emergence, Victorian England, and finally our present. These three ages are placed on top of one another like foils, and we use this to develop an aesthetic.

ARNOLD To start with the middle foil: the piece was a scandal at its premiere, for Wilde in Paris in 1896, and five years later after its being written, and for Strauss in 1905. It was either banned or cut by the censors. We have that behind us now. Or don't we? What is the scandalous aspect of the work today?

NEUENFELS We are happily in the position of seeing the occlusions and the erotic needs of humanity differently than was the case during the period of Victorianism. But the essential challenge, the proposal that Wilde burst out with at the time still has a power of liberation that can run amok. The raw material has to remain recognizable, the lava of the eruption, the ruthlessness. Despite their transformation by the music, the struggle, the effort, the relentlessness, and the isolation need to become visible so that we can understand what was gained for today.

ARNOLD Beside this indictment against society, doesn't this also include a fundamentally existential question as well: the attempt to overcome death through sexuali-

ty, through physical eroticism?

NEUENFELS Alongside the concept of freedom, the concepts of Eros and Thanatos are central to the poem, to the poetry as language and in its translation to music by the composer, and both achieve in this piece a great symbiosis that regurgitates these two concepts in a way that is quite radical. I understand the piece as a parable. It is an imaginary model for the world, fed by reality. And this is where the two meet, Wilde and Strauss. There's nothing self-evident about Strauss' interest in this subject, while for Wilde it almost seems natural for him to express himself in this way. I think the parable culminates with the uniqueness of extraordinary living, as an encounter with oneself, can only culminate in death. For me, there's a clear relationship here to Kleist's Penthesilea.

75

ARNOLD The one who is loved and desired is killed. And this is also the scandal, and a moral condemnation of the deed and of the doer is demanded in return. But the parable knows no moral?

NEUENFELS No, this is a piece without a moral. It is a state of protest: this state takes place, it happens as an offer to the listener or spectator to seize freedom for himself or herself. And not just to accept categorization. The spectator—this was very important to me, this is Wilde's point—should overcome Christian limitations by way of categories, by rules and prohibitions. Each individual should find his or her own rules according to their needs and establish them on their own, not have them set for them: and so there is no moral.

ARNOLD Did such considerations lead to the idea of bringing the author into the piece?

NEUENFELS The author is, as it were, an advocate. He is on the one hand the director of the entire undertaking, but he is also a participant: Perpetrator and victim here cannot be separated, he is identical with the story, he is too involved with the actions that he initiated. By raising the question at all, he is inseparably linked to it. This outburst of freedom refers first and foremost to Wilde himself, as a gay man.

V. D. THANNEN In this sense, it could be said that the piece was actually written for a young man, a young man who cannot attain the person he desires.

ARNOLD ...and was cocooned by Wilde in the myth, the biblical figure of the young Salome.

NEUENFELS And for us, that meant he should make an appearance.

V. D. THANNEN An Oscar Wilde who identifies with Salome's radicalness.

ARNOLD Does the introduction of the figure of the author underline the story's character as parable?

NEUENFELS Absolutely: it's about literature. It's about the presentation of a poem. It is not an action drama, not a realistic, naturalist, or symbolic piece, it is first and foremost a poem, a poem set to music by a composer.

V. D. THANNEN The piece as a parable: this is the inspiration, but also the difficulty of our work, how to give the work a sense of timelessness and its own aesthetic.

NEUENFELS And yet, there are a few things about

this piece, in particular its aesthetic, that are hard to avoid. For example, the severed head of Jokanaan. Then there is the question of the dance.

V. D. THANNEN And the appearance of the five Jews.

NEUENFELS There are certain necessary clichés that the piece just can't do without: if it doesn't include them, it suffers. This is where our thinking took us. Let's take the head: there can be no staging of the opera without the head. But the question is, is it the head of an individual or the head in general, to stick with the parable. The head of the man *per se*, the desired body. For the dance, the question was: does Salome dance her dance for Herod from the historical period in a lascivious way on her own, or is there something supplementary. And supplementary here is the idea of a constant presence of death. The closeness of the line, the last moment where Eros and Thanatos collide. This expands still further with the appearance of Wilde, who takes on the role of death, and later with the image of the many anonymous heads. This emphasizes the parable.

77

V. D. THANNEN An image like this has very different associative sources, from the arenas of ancient Rome, where people were buried up to their heads and decapitated, to today's stores filled with religious devotional items.

ARNOLD We also just mentioned the appearance of the Jews.

NEUENFELS That's ambivalent. You could see and hear it as an absurd scene of theological discourse, artistic and funny. But in light of the composer's anti-Semitism and our awareness of the fate of the Jewish people...

ARNOLD A contradiction that runs throughout Strauss' entire life. As early as 1907, at a performance of *Salome*, he met the Jewish family of his later daughter in law, and was friendly with the family from then on. This put Strauss and his family in great danger during the Nazi period, making him vulnerable. According to the Nazis, his grandchildren were half-Jewish.

NEUENFELS Strauss asked the Jewish writer Stefan Zweig to write a libretto for him. We've included a reprint of the 1935 letter in the program. It was intercepted by the Gestapo and Strauss was dismissed as president of the Reichsmusikkammer. But the acquaintances that were useful for his work seemed not to change his basic position, an attitude towards Jews that was very common in the late 19th century in Germany, but with Strauss had no relation to the ideas of the Nazis, never mind the genocide.

V. D. THANNEN And this is just the reason why we need to be very careful when it comes to the aesthetics. If we present the Jews, who sing loudly and confusingly, as Orthodox Jews with fur hats and sidelocks, we generate an image like the one propagated by the Nazis.

NEUENFELS And this gives the aesthetics an immense importance, because aesthetics can be used to prevent just that.

ARNOLD In light of this analysis, this conceptual scaffolding: how does one approach the question of how a figure like *Salome* should actually look?

V. D. THANNEN In the musical setting, that is, in the opera, we have a very immediate problem: a singer who

is able to master this role can't be just seventeen. So what is to be done? Or should we just ignore this question entirely? And so, in our thinking we arrived at this dual division: at the beginning Salome is a princess, an imposed motif. But with his first appearance, Wilde frees her of this and makes her his fierce alter ego.

ARNOLD Then we arrive at the scene where everything begins, the encounter between Salome and Jokanaan. You depict it as a very concrete, indeed physical encounter between two people. And yet Strauss kept the music for the role of Jokanaan largely tonal, which could lead to a presentation of the figure in a unidimensional light.

79

NEUENFELS I think too little has been made of the fact that the condemnation that Jokanaan pronounces is also a desire. I can find something interesting or essential by rejecting it vehemently. Hate and rejection are also an expression of a libido that is not admitted to. A repressed love or repressed desire. For me, this dialectic is a very normal aspect of eroticism.

ARNOLD You have said several times that the curses that Jokanaan utters have to be laborious and cost him a great deal of effort.

NEUENFELS Aesthetically and organically speaking, we have taken him out of the earth and placed him in a phallus or rocket of indignation, a constant appeal to obdurate, concealed, packed away carnality. This results in a constant ban, a threat. In a certain sense, something that can't be overlooked. We found this more interesting than the virtually atmospheric cistern. This constant rebuke by an erect metallic phallus. When on top of that, Mr. Arnold, you found a letter that said—or tell us yourself.

ARNOLD It's a letter dating from May 18, 1905 from Strauss to Ernst von Schuch, the conductor of the first performance. The letter reads as follows: »The problem is that Jokanaan, who is singing from the cistern, should be understandable without a voice pipe. Maybe he could sing through a gaze veil (a hole in the wall, invisible to the audience) with his head two feet above the floor so that he sees the conductor and can sing directly to the audience. This is very important.«

NEUENFELS He was interested in the greatest form of clarity. The cistern for him was not a sound, a spatial difference, but just a location necessary for the story and had nothing to do with the composition. Just as in the entire score there is no indication of a certain sound timbre that demands the absence of the singer. That also encouraged me to pursue this idea.

ARNOLD This permanent threat, is that also felt by the two antagonists Herod and Herodias?

NEUENFELS Both find themselves in the extraordinariness of Salome's demand and feel the presence of the extraordinary that Salome dares to enter into. And the struggle, the struggle over life and death in which Salome finds herself. And since they both, Herod in particular, fear death in its finality, they are overwhelmed by what happens. This is true for everyone. The characters are all beside themselves with horror: The piece is a nonstop climax. Exoticism here does not offer a way out, there is no floral exuberance. The piece takes place on a merciless surface, on an operating table. Whatever takes place on it cannot be altered. It has to be mastered. It starts at maximum height, and that's where it ends as well. This is the meaning of a piece without intermission.

V. D. THANNEN In Wilde and in Strauss, it all takes place on one evening, there is no scene change, no cuts, it continues nonstop.

NEUENFELS Everything takes place in the moment. It is an endless, extended moment.

ARNOLD: And Salome's murder at the end is almost not expressed at all in the music: the murder plays no role here.

81

NEUENFELS It is the horrible logical consequence of events. But it isn't a commentary. The story just has to end.

ARNOLD An immense challenge for the singers?

NEUENFELS A piece without a chorus or just very few characters that are observed by the beholders, that are heard as they react, means that a reliance on the singers has something fundamental to do with the concept of Musiktheater (»music theater«). This requires courage and exposure. This is merciless. All forms of social representation familiar from traditional opera have no place here. And that's the surprising thing about Strauss, that he had had to make do without all the niceties. Quotations of orientalist performance or music are entirely irrelevant for the entire undertaking. This is the great mistake: the dance of the seven veils, the orientalist scenery or costumes, all this distracts from the actual content of the bare, direct, naked acts of despair, radicalness, longing, and loneliness of the figures, and the outburst of the figures, trying to utter the utmost.

SYNOPSIS

82

SCENE 1 – The prophet Jokanaan is hanging captive over the scene. The captain Narraboth is in love with Salome, the daughter of Queen Herodias and niece of King Herod. He serenades her beauty in the light of the moon. Herodias' page tries to keep him away from Salome. Jokanaan utters prophecies that upset the soldiers; they don't understand him.

SCENE 2 – Salome flees from King's advances. She is fascinated by Jokanaan, who is now brought down to the ground. Salome wants to speak to him and demands that he be brought to her in violation of Herod's commands. The soldiers refuse at first, but Narraboth is unable to resist Salome's enticements and orders that Jokanaan be brought to her.

SCENE 3 – Oscar Wilde enters the scene and frees the prophet. Jokanaan steps forward and emphatically explains his worldview. He accuses Herod and Herodias of sin and evildoing. Salome, fascinated by the prophet, tries to approach him. Narraboth wants to keep Salome back. But Salome is overcome by a delirium of love for the body, hair, and mouth of Jokanaan, while the prophet tries to fend off her longing. The situation escalates. With Wilde present, a struggle of desire, resistance, attraction, the radical search for truth and ecstasy. Narraboth stabs himself to death. With his last ounce of strength, Jokanaan curses Salome and withdraws. Salome flees.

SCENE 4 – Herod and his wife Herodias burst in. Both are looking for Salome, who is sitting in silence. Herod fears his coming death. He tries to rally up his courage and makes advances to Salome to assure himself of his potency in the face of her youth. Herodias is disgusted, Salome refuses

him coldly. The scene is repeatedly interrupted by Jokanaan's prophecies, to which Herodias reacts violently.

A group of five Jews initiates a theological dispute over the concept of God and the possible appearance of the Messiah. Two Nazarenes describe the works of Jesus. Herod wants to know nothing of this and demands that Salome dance for him. Salome ultimately gives in, but in return Herod has to swear to fulfill her own demand, whatever it might be. Salome dances for Herod, accompanied by Wilde.

83

Herod is charmed and willing to fulfill Salome's wish. Salome demands the head of Jokanaan. Herodias encourages her in making this wish. Caught in a fearful panic, Herod tries to convince Salome to withdraw her demand with offers of countless riches. Salome refuses to give in. Finally, Herod agrees. Jokanaan is brought away. Eagerly listening, Salome awaits his head. Jokanaan is killed.

Salome sings of her satisfied desire and her longing. Herod is horrified, while Herodias accepts the turn of events. Wilde withdraws. Salome kisses the severed head of Jokanaan. But this is also her demise: Herod now orders his soldiers to kill Salome. The soldiers murder Salome.





MUSIKALISCHE LEITUNG. . . Christoph von Dohnányi, Thomas Guggeis
 INSZENIERUNG. Hans Neuenfels
 REGIEMITARBEIT Philipp Lossau
 BÜHNENBILD, KOSTÜME Reinhard von der Thannen
 BÜHNENBILDMITARBEIT. Kathrin Hauer
 CHOREOGRAPHIE Sommer Ulrickson
 LICHT. Stefan Bolliger
 DRAMATURGIE. Henry Arnold

HERODES Gerhard Siegel
 HERODIAS Marina Prudenskaya
 SALOME Ausrine Studyte
 JOCHANAAN Thomas J. Mayer
 NARRABOTH Nikolai Schukoff
 PAGE DER HERODIAS Annika Schlicht
 1. JUDE Dietmar Kerschbaum
 2. JUDE Michael Smallwood
 3. JUDE Linard Vrieling *
 4. JUDE Andrés Moreno García *
 5. JUDE David Oštrek *
 1. NAZARENER. Adam Kutny *
 2. NAZARENER Ulf Dirk Mädler
 1. SOLDAT Arttu Kataja
 2. SOLDAT Dominic Barberi *
 EIN CAPPADOCIER David Oštrek *
 SKLAVE Corinna Scheurle *

OSCAR WILDE. Christian Natter
 WACHEN. { Ernesto Amico, Allen Boxer, Nikos Fragkou,
 Jonathan Heck, Maximilian Reisinger, Tom-Veit Weber

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung
 geförderten Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

STAATSKAPELLE BERLIN

**KÜSSE, BISSE,
DAS REIMT SICH,
UND WER
RECHT VON HERZEN LIEBT,
KANN SCHON DAS EINE
FÜR DAS ANDRE
GREIFEN.**

Heinrich von Kleist, Penthesilea

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Jürgen Flimm
KO-INTENDANT Matthias Schulz (Intendant ab April 2018)
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RINGKLEINER Ronny Unganz

88

REDAKTION Henry Arnold, Dramaturgie
der Staatsoper Unter den Linden (Mitarbeit: Yvonne Rohling)
TEXTNACHWEISE Die Gespräche der Seiten 8, 43 und 48 wurden von
Henry Arnold aufgezeichnet und sind ebenso wie die Handlung
(Henry Arnold) Originalbeiträge für dieses ProgrammBuch, die englische
Übersetzung des Produktionsgesprächs und der Handlung besorgte
Brian Currid. Die Zeitleisten wurden zusammengestellt von Yvonne Rohling.
Die weiteren Texte wurden zum Teil gekürzt.

Terry Eagleton, Kultur, Berlin, Ullstein 2017; Michael Walter, Richard Strauss und seine Zeit, Laaber,
Laaber Verlag 2015; Oscar Wilde, De profundis, Zürich, Diogenes 1987; Richard Strauss, Dokumente,
Leipzig, Reclam 1980; Thomas Mann, Doktor Faustus, Frankfurt/M., Fischer 1947, Theodor W. Adorno,
Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1970; Sigmund Freud, Gesammelte Werke Band 10,
Frankfurt/Main, S. Fischer 1975; Richard Ellmann, Oscar Wilde, München, Piper 1991; Heinrich Heine,
Atta Troll, Caput XIX, München, Goldmann 1996.

Die Produktionsfotos stammen von Monika Rittershaus, die Figurinen
wurden von Reinhard von der Thannen zur Inszenierung angefertigt.

Seite 27: © Roger Viollet Collection / Getty Images

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 25. Februar 2018

GESTALTUNG Herburg Weiland, München
DRUCK Druckerei Conrad GmbH, Berlin

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**