

# Salome: Literatur wird Oper

Vortrag in der Staatsoper unter den Linden, Berlin, 3.1.2000

In seinem für Musikliebhaber sehr lesenswerten Roman *Das Wüten der ganzen Welt* bringt der holländische Autor Maarten t'Hart ganz zuletzt den Helden und Ich-Erzähler, einen Komponisten, mit seinem Schwiegervater zusammen, der ein berühmter Dirigent ist. Dieser bestätigt dem jüngeren Talent, „vor allem für das leichtere Genre, du könntest ein Massenet des zwanzigsten Jahrhunderts werden“, und sucht ihn für ein Opernprojekt zu gewinnen. Der andere aber hat Bedenken: „Die Libretti sind immer entweder unsinnig oder märchenhaft“, sagte ich, „oder sie sind fürchterlich banal und blutrünstig wie in der Zeit des Verismus.“

Der Dirigent antwortet darauf mit einer Platitide: „Das Leben ist banal.“ Der musikalische Erfahrungshorizont des Romans ist eher der des 19. als der des 20. Jahrhunderts; andernfalls hätte er seinem Schwiegersohn sicher den nächstliegenden Ausweg vorgeschlagen: Er möge sich seinen Operntext selber schreiben, oder einfach ein Schauspiel für das Musiktheater einrichten, mit anderen Worten: zusammenstreichen.

Richard Strauss hat über zwanzig Jahre lang, vom *Rosenkavalier* bis zu *Arabella*, mit einem der genialsten Operndichter aller Zeiten zusammengearbeitet; die nach dem Tod Hugo von Hofmannsthal entstandenen Werke sind von dem nur zum Teil erfolgreichen Bemühen geprägt, in Stefan Zweig, Joseph Gregor oder Clemens Krauss einen ähnlich kongenialen Partner zu finden. Freilich hat Strauss auch zwei seiner Operntexte selbst geschrieben, und zwei Sprechdramen für seine Zwecke bearbeitet: Am Anfang seines Operschaffens steht *Guntram*, ein Werk der Wagner-Nachfolge; der junge (noch nicht dreißigjährige) Komponist war sein eigener Librettist, wie es sich für einen Wagnerianer gehört. Dreißig Jahre später verfaßte Strauss das Buch zu *Intermezzo*, weil sich Hofmannsthal für diesen komisch-autobiographischen Stoff nicht erwärmen konnte.

Der Einakter *Feuersnot* entstand 1901 als eine Art Kommentar zu *Guntram*, oder zum Mißerfolg dieser Oper in München; der Text Ernst von Wolzogens oszilliert zwischen Hommage an und Persiflage auf Richard Wagner. Erst danach überwand der nunmehr fast vierzigjährige Komponist seine Fixierung auf das große Vorbild; und die Karriere des Musikdramatikers Richard Strauss begann recht eigentlich mit zwei Sprechstücken, die er selbst adaptierte: mit *Salome* von Oscar Wilde in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann, und mit *Elektra* von Hugo von Hofmannsthal.

Dabei hätte *Salome* eigentlich ein ganz traditionelles Libretto bekommen sollen. Strauss erinnerte sich später: „Der Wiener Lyriker Anton Lindner hatte mir das köstliche Stück (...) geschickt und sich erboten, mir daraus einen ‘Operntext’ zu machen. Auf meine Zustimmung hin schickte er mir ein paar geschickt versifizierte Anfangsszenen, ohne daß ich mich zur Komposition entschließen konnte, bis es mir eines Tages aufstieg: Warum komponiere ich nicht gleich ohne weiteres: ‘Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!’ Von da an war es nicht schwer, das Stück so weit von schönster Literatur zu reinigen, daß es nun ein recht schönes ‘Libretto’ geworden ist.“ (*Libretto* steht in Anführungszeichen.)

Ob Strauss aus Wildes Drama wirklich „schönste Literatur“ herausgestrichen hat, und ob in der Oper trotzdem noch etwas „schönste Literatur“ übriggeblieben ist, wird uns noch zu beschäftigen haben; zunächst ist etwas anderes hervorzuheben: Für den Komponisten ist seine Textfassung der *Salome* offenbar deutlich unterschieden von derjenigen Oscar Wildes; und das Ergebnis des Bearbeitungsprozesses nennt er Libretto (wenn auch mit Anführungszeichen), nicht *Drama* (wie es auf dem Titelblatt steht), und erst recht nicht *Literaturoper*.

Der Terminus *Literaturoper* ist eine deutsche Erfindung; wie es scheint, hat ihn Edgar Istel geprägt, der 1914 eines der ersten Bücher über die Dramaturgie des Librettos veröffentlichte. Er bezeichnet damit „das Verfahren, vollständige, nur etwas gekürzte Literaturdramen (...) wörtlich zu komponieren“, wie es Claude Debussy – *Pelléas et Mélisande* nach Maeterlinck – und eben Ri-

Richard Strauss getan hatten; daß Alexander Dargomyschski und Modest Mussorgski das gleiche schon einige Jahrzehnte früher versucht hatten, blieb in Westeuropa zunächst unbeachtet.

Auf den ersten Blick unterscheidet sich *Salome* beträchtlich von älteren Opern, wie z.B. dem *Don Giovanni*: Lorenzo Da Pontes Libretto ist in Versen geschrieben, der von Richard Strauss vertonte Text in Prosa; in Mozarts Oper gibt es einerseits Rezitative, andererseits Arien und Ensembles, *Salome* ist „durchkomponiert“. Diese Unterschiede begründen nun aber keinen spezifischen Libretto-Typus: Prosatexte sind vertonbar, seit die regelmäßige musikalische Periodik durch Richard Wagners „in Prosa auf[gelöste]“ „Melodie“ ersetzt worden ist; Keimzelle einer Arie Mozarts ist eine Periode aus acht Takten, der gewöhnlich vier italienische Verse zu sieben oder acht Silben entsprechen, bei Wagner kann eine Sinneinheit des Textes auch fünf, sieben oder neun Takte füllen. Librettisten des 20. Jahrhunderts liefern ihren Komponisten häufig Texte in Prosa oder in freien Versen, die musikalisch als Prosa zu behandeln sind; ein Unterschied zwischen vertonten Schauspielen und Libretti ist nicht erkennbar.

In der traditionellen Oper entsteht durch den Wechsel von Rezitativ und Arie eine Diskontinuität der Zeit. Das Tempo im Rezitativ ist in etwa dasselbe wie in einem Schauspieldialog oder in einem Alltagsgespräch; die Arien bilden gewöhnlich Ruhepunkte, während manche Ensembles den Eindruck der Beschleunigung vermitteln. Nun beginnt die Auflösung der geschlossenen Formen in der Oper schon vor Wagner, die Unterschiede zwischen Dialog (Rezitativ) und Arie werden immer mehr eingeebnet; der Eindruck zeitlicher Diskontinuität wird aber auch in späteren Opern erzeugt, freilich mit anderen musikalischen Mitteln. Wenn Richard Strauss die Disputation der Juden in *Salome* als Quintett vertont, scheint sich der zeitliche Ablauf zu beschleunigen; in Salomes Schlußmonolog dagegen wird schon in Oscar Wildes Drama die Zeit gedehnt, und die Musik verstärkt diese Wirkung noch. Auch bei der Zeitgestaltung gibt es zwischen Libretto und vertontem Schauspiel nur Unterschiede der Text-oberfläche, unter denen identische Tiefenstrukturen sichtbar werden.

‘Irgendwie’ – um das Lieblingswort unserer Epoche zu gebrauchen – will es freilich nicht recht einleuchten, daß Georg Büchner, Jakob Michael Reinhold Lenz oder Oscar Wilde Libretti geschrieben haben sollen, ohne es zu wissen. Vielleicht ist über den Textumfang eine Abgrenzung möglich? Wenn Verdis oder Puccinis Librettisten ein Schauspiel adaptieren, lassen sie mindestens die Hälfte weg; Literaturoper dagegen meint, so Carl Dahlhaus, daß „ein Schauspieltext (... ) meist etwas gekürzt, *so vertont wird, wie er dasteht*“. „etwas gekürzt“ – was heißt das? Ist eine Reduktion um zehn Prozent tragbar? Oder vielleicht gar um zwanzig?

Wir alle scheinen Textkürzungen nur sehr selektiv wahrnehmen zu können. Auf dem Umschlag der Reclam-Ausgabe von Wildes *Salome* heißt es bis heute, Richard Strauss habe die deutsche Fassung „mit nur geringfügigen Änderungen vertont“; in Wirklichkeit hat er aber fast die Hälfte gestrichen. Als Hans Werner Henzes *Prinz von Homburg* uraufgeführt wurde, erkannten die Kritiker „das vertraute Stück“ Heinrich von Kleists wieder, dabei bewahrt die Textfassung von Ingeborg Bachmann nur etwa ein Drittel des Originals. Auch in dieser Beziehung sind Unterschiede zwischen ‘Literaturoper’ und älteren Libretti nicht erkennbar.

Schließlich gibt es einige (wenige) Versuche, *Literaturoper* als positiv wertenden Begriff zu verwenden. Der Musikwissenschaftler Peter Petersen verfährt neuerdings nach der Maxime: Hering ist gut, und Schlagsahne ist gut; wie gut muß dann erst Hering mit Schlagsahne sein. Literatur ist gut, und Oper ist gut... Er definiert die Literaturoper als „eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt“. So etwas wie literarischer Wert kann nach Petersen anscheinend nicht dem zur Vertonung bestimmten Text eignen, der „seine Erfüllung darin findet, in der Musik aufzugehen“, sondern nur der autonomen Dichtung. Dabei übersieht er – um nur dies zu bemerken –, daß z.B. die Operntexte Metastasios nach den ästhetischen Maßstäben des 18.

Jahrhunderts den besten italienischen Sprechstücken der Zeit mindestens gleichwertig sind; und daß *Elektra* höheren poetischen Wert haben soll als *Die Frau ohne Schatten*, will auch nicht einleuchten. Mit normativen Kategorien läßt sich die Besonderheit der Literaturoper als Textform schon gar nicht erweisen.

Anscheinend gibt es also nicht das Libretto einerseits und den Text einer Literaturoper andererseits, sondern nur zwei Typen von Libretti: solche, die von ihrem Autor zur Vertonung bestimmt sind, und die anderen, die nicht für die Opernbühne geschrieben wurden, aber dennoch als Libretti funktionieren. Freilich kann nicht jedes Sprechstück zur Oper werden: Soweit ich sehe, ist noch nie eine klassische Tragödie unverändert bzw. mit den obligatorischen Kürzungen in Musik gesetzt worden; wenn Tragödien von Racine oder Schiller für das Musik-theater adaptiert werden, verändert sich die Dramaturgie jeweils so grundlegend, daß die Opernversion nicht mehr dem aristotelischen Tragödientypus zuzurechnen ist.

In der klassischen Tragödie wird ein **Konflikt** zwischen zwei Figuren oder zwei Prinzipien ausgetragen, der mit schicksalhafter Notwendigkeit zum Untergang des Helden führt. Die gefangene Maria Stuart gefährdet das Leben und das Glück der Königin Elisabeth, denn sie kann durchaus legitime Ansprüche auf den englischen Thron erheben, und der von Elisabeth geliebte Leicester hat sich Maria zugewandt. Tragisch wird Marias Schicksal, weil gerade Leicesters und Mortimers Versuche, die Schottin zu retten, Elisabeth veranlassen, das Todesurteil zu unterzeichnen; und weil Maria wegen einer Verschwörung angeklagt ist, an der sie keinen Anteil hatte, obwohl das Urteil aufgrund ihrer Beteiligung an früheren Verbrechen nicht als ungerecht zu bezeichnen ist. Damit der Eindruck tragischer Fatalität entsteht, muß sich die Handlung folgerichtig auf das Ziel der Hinrichtung zu bewegen, alles, was geschieht, ergibt sich zwingend aus dem Vorgehenden und führt mit Notwendigkeit zum Folgenden.

Ganz anders in Oscar Wildes *Salome*. Hier ist die Bezeichnung „Tragödie“ nur insofern gerechtfertigt, als der Einakter die traditionellen drei Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung respektiert: Das Stück spielt an einem einzigen Abend, auf einer Terrasse im Palast des Herodes; Salome ist von Jochanaan fasziniert, er stößt sie zurück, sie nimmt tödliche Rache und bezahlt selbst mit ihrem Leben dafür. Die Geschichte beginnt, wenn der Vorhang aufgeht, und wenn er wieder fällt, ist sie zu Ende. Ein höheres Maß an Geschlossenheit ist kaum denkbar.

Zweifellos ist ein Konflikt zwischen Salome und Jochanaan angelegt; er wird aber nicht ausgetragen, denn der Prophet ist nicht bereit, sich auf eine Auseinandersetzung mit der Tochter der Herodias einzulassen. Die beiden Figuren verkörpern eher den **Kontrast** zwischen zwei Prinzipien, Askese und Sinnlichkeit. Dieser Kontrast bleibt bis zuletzt unaufgelöst bestehen: Salome kann Jochanaan töten lassen, sie kann nicht das Prinzip auslöschen, für das er steht, so wie andererseits auch Salomes Tod nicht ihr erotisches Begehren negiert.

Ganz offensichtlich birgt auch die Beziehung zwischen Salome und Herodes einiges Konfliktpotential; zu einer Auseinandersetzung kommt es freilich wiederum nicht: Erst nimmt Salome die überdeutlichen Avancen des Tetrarchen einfach nicht zur Kenntnis, dann zwingt sie ihn mit einem Trick, Jochanaan hinrichten zu lassen. Herodes bekommt keine Gelegenheit, den Kampf aufzunehmen; wenn er erfährt, was Salome von ihm verlangt, hat er schon verloren, und das weiß er auch. Nur der Form halber versucht er, sie mit Kostbarkeiten zu bestechen; Salome geht auf seine Vorschläge gar nicht ein, ihr ständig wiederholtes: „Gib mir den Kopf des Jochanaan!“ reicht aus, um ihren Willen durchzusetzen. Man hat *Salome* als „Situationseinakter“ bezeichnet. Damit ist gemeint, daß alles, was im Verlauf des Stückes passiert – und es passiert eine ganze Menge – in der Ausgangssituation bereits angelegt ist; das Stück entfaltet diese Ausgangssituation, ohne daß die Figuren sich entwickeln.

Folglich ist die Interaktion zwischen den Figuren weniger wichtig als das Geflecht der Beziehungen, die sie miteinander verbinden. Die Figurenkonstellation ist statisch, da sie sich von Anfang bis Ende des Einakters nicht verändert; und sie ist zugleich dynamisch, weil sich zwei Schichten überlagern, die zumindest partiell in Widerspruch zueinander stehen. Auf einer ersten Ebene ist Jochanaan eine Bedrohung für die Herrschaft des Herodes, denn der Prophet wird nicht müde, die Skandalehe des Tetrarchen mit seiner Schwägerin Herodias anzuprangern. Deshalb hat Herodes Jochanaan in die Zisterne sperren lassen; das Herrscherpaar, der ganze Hof und alle, die Herodes aus Sympathie oder um des eigenen Vorteils willen verbunden sind, müßten sich gegen den unbequemen Mahner solidarisieren, und sie tun es auch. Nur Salome bricht aus dieser Interessengemeinschaft aus; von dem fremden Propheten fühlt sie sich wohl schon deshalb angezogen, weil er einen Gegenpol zu ihrer Mutter und ihrem Stiefvater verkörpert, mit denen sie möglichst nichts mehr zu tun haben will.

Dringt man zu einer tieferen Schicht des Textes vor, ergibt sich freilich ein anderes Bild. Von Anfang an sind Herodes und Herodias uneins darüber, was mit Jochanaan geschehen soll: Herodias verlangt, der Tetrarch solle ihn zum Schweigen bringen (das ist an dieser Stelle eher harmlos gemeint, weist aber dennoch auf die Schlußszene voraus, wo Salome bemerkt, Jochanaans giftsprühende Zunge sei nun endlich verstummt). Herodes aber respektiert den Propheten, auch wenn er ihm lästig ist: „Er ist ein heiliger Mann. Er ist ein Mann, der Gott geschaut hat.“ Selbst wenn Jochanaan die Verbindung des Tetrarchen mit Herodias als sündhaft bezeichnet, scheint Herodes geneigt, ihm rechtzugeben: Hätte er nicht gegen Gottes Gebot verstoßen, wäre seine Ehe sicher nicht unfruchtbar geblieben.

Indem Salome den Kopf des Jochanaan fordert, erfüllt sie objektiv einen Wunsch ihrer Mutter (obwohl ihr subjektiv nichts ferner liegt als das). Herodes wiederum wird zuletzt zum Werkzeug von Jochanaans Mordphantasien: Der Prophet hat sein Urteil über die „Tochter Babylons“ gesprochen: „Die Kriegshauptleute sollen sie mit ihren Schwertern durchbohren, sie sollen sie unter ihren

Schilden zermalmen.“ Am Ende befiehlt Herodes: „Man töte dieses Weib“, und, so die Regieanweisung: „Die Soldaten stürzen vor und zermalmen Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa, unter ihren Schilden.“

Wen Jochanaan mit der „Tochter Babylons“ meint, ist übrigens nicht völlig klar: Der Zuschauer wird sich daran erinnern, daß der Prophet kurz vorher Salome so genannt hat; das hat Herodias nicht gehört, sie dürfte die Prophezeiung wie alle früheren auf sich beziehen. ;Mutter und Tochter verschmelzen gleichsam zu einer Person; und zugleich wird Herodes zu einem Doppelgänger des Jochanaan.

Die Figur des Propheten hat Oscar Wilde auf überraschende Weise umgedeutet. Auf den ersten Blick mag er als Bote einer besseren Welt, als positiver Gegenpol zum korrupten Regime des Herodes erscheinen; aber der nonkonformistische Autor vertritt, hier wie anderswo, die Sache des antiken Heidentums gegen die neue Religion, und bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß er Jochanaan als „Karikatur eines besonders puritanischen, alttestamentarischen Christentums“ gezeichnet hat. Die „brutalen Lynch-Aufforderungen“, die er gegen Salome richtet, veranlassen Rainer Kohlmayer, die Hinrichtung des Täufers „nicht nur als Rache, sondern auch als Notwehr“ der Prinzessin zu werten; dabei scheint er allerdings zu übersehen, daß der eifernde und geifernde Prophet immer noch in einer Zisterne gefangen sitzt, wo er gar so viel Schaden nun doch nicht anrichten kann.

In der Abneigung gegen Jochanaan waren sich Oscar Wilde und Richard Strauss einig. Wie der Komponist die Figur sah, hat er in einem Brief an Stefan Zweig dargelegt: „Ich wollte in *Salome* den braven Jochanaan mehr oder minder als Hanswurst komponieren: für mich hat so ein Prophet in der Wüste, der sich noch dazu von Heuschrecken nährt, etwas unbeschreiblich Komisches. Und nur weil ich die 5 Juden schon persifliert und auch Vater Herodes reichlich karikiert habe, mußte ich mich nach den Geboten des Gegensatzes bei Jochanaan auf den 4-Hörner-Schulmeister-Philisterton beschränken.“



Auf den Gedanken, Jochanaan als verbohrtten Ideologen darzustellen, dessen Mord- und Gewaltphantasien in eklatantem Gegensatz zum Evangelium der Liebe stehen, ist Strauss anscheinend nicht gekommen; er konnte wohl auch nicht darauf kommen, denn die Übersetzung von Hedwig Lachmann, die er verwendete, weicht von Wildes Originaltext in wenigen, aber signifikanten Details ab.

Wilde hat *Salome* auf französisch geschrieben; die englische Übersetzung erschien unter dem Namen von Lord Alfred Douglas – die Beziehung zu ihm sollte den Dichter wenige Jahre später ins Zuchthaus bringen. Ob die Übersetzung wirklich von dem eher unbedeutenden jungen Mann, oder von ihm allein, stammt, ist bis heute nicht geklärt und dürfte auch nicht mehr zu klären sein; schlecht genug wäre sie. Vor allem hat Lord Douglas (oder wer auch immer) Wildes Gegenwartsfranzösisch in pompös-archaisierendes Shakespeare-Englisch verwandelt.

Auf dem Titelblatt der erwähnten Reclam-Ausgabe von Wildes *Salome* heißt es: „Aus dem Französischen übersetzt von Hedwig Lachmann“, aber das stimmt nicht; die Übersetzung folgt eindeutig dem englischen Text, freilich ohne dessen altertümelnde Diktion nachzuahmen. Im übrigen ist die Sprache der deutschen Version insgesamt plastischer und effektvoller als in ihrer Vorlage; man könnte durchaus sagen, daß Hedwig Lachmann den englischen Text verbessert hat, allerdings hat sie sich dadurch noch weiter vom französischen Original entfernt.

Bei Lachmann fordert Jochanaan nicht – im Namen seines Gottes – zur Tötung Salomes auf, er sieht ihr Ende ‘nur’ noch voraus: Statt „Die Kriegshauptleute (...) *sollen* sie unter ihren Schilden zermalmen“ schreibt die Übersetzerin: „sie *werden* sie unter ihren Schilden zermalmen“; das macht einen großen Unterschied. Weil sie ihm nach dem Leben trachtet, er ihr aber nicht, erscheint Jochanaan als Salomes Opfer; die deutsche Fassung läßt sich – entgegen der Intention Oscar Wildes – als Geschichte vom Martyrium eines Heiligen lesen, deutsche Kritiker fanden darin eine „Verherrlichung

des jungen Christentums“. Das französische Original setzt einer solchen Auslegung wesentlich mehr Widerstand entgegen.

Freilich werden auch viele Leser von Hedwig Lachmanns Version geneigt sein, Salome gegen Jochanaan recht zu geben. Was den Propheten unsympathisch, und vielleicht auch lächerlich, macht, sind weniger seine in der Übersetzung abgemilderten Rache- und Mordphantasien als sein Versagen vor Salomes Absolutheitsanspruch. „Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes“: Das Mädchen, das in dem korrupten Milieu, in dem sie aufgewachsen ist, nichts hat, woran sie sich halten kann, verlangt in einem durchaus biblischen Sinn nach der Frucht vom Baum der Erkenntnis: „Laß mich deinen Mund küssen, Jochanaan!“ Der Prophet aber bietet ihr statt körperlicher Nähe das vage Bild eines Abwesenden an: „suche des Menschen Sohn“.

Daher konnte Richard Strauss auch aus der Übersetzung einen Operntext formen, dessen positive Heldin Salome ist – wie nahe er damit Oscar Wildes Originalfassung kam, dürfte ihm selbst nicht klar gewesen sein, denn er war lange Zeit der Auffassung, Hedwig Lachmann hätte den französischen Text wörtlich übertragen.

In anderer Hinsicht allerdings kamen die Eingriffe der Übersetzerin dem Komponisten entgegen. Bei Oscar Wilde sind die Parallelen zwischen Herodes und Jochanaan sehr deutlich; Strauss gibt Jochanaan eine eigene musikalische Sprache, die ihn von allen anderen Figuren der Oper isoliert und deren ‘Mendelssohnscher’ Stil übrigens harsch kritisiert wurde. Dem Komponisten Franz Schreker erklärte Strauss später: „Wenn Sie die Figuren dieses Stücks betrachten, so sind es eigentlich lauter perverse Leute, und, nach meinem Geschmack, der perverseste der ganzen Gesellschaft ist – der Jochanaan. Wenn ich das so komponiert hätte, wie es vom Dichter wahrscheinlich gedacht war, wo hätte ich als Musiker die Kontraste hergenommen, die ich brauche? So habe ich eben Salome in eine menschliche Gefühlssphäre gehoben und Jochanaan auf das Religiöse, Erhabene hin komponiert.“

Die religiöse Überhöhung der Jochanaan-Sphäre ist, wie wir gesehen haben, nun aber in Hedwig Lachmanns Übersetzung angelegt; besser wird Oscar Wildes Drama dadurch sicher nicht, aber operntauglicher.

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, sicher das zur Zeit maßgebliche Nachschlagewerk im deutschen Sprachraum, vermerkt im Artikel *Salome*: „Text: Richard Strauss, nach dem Drama *Salomé* (1891) von Oscar Fingall O’Flahertie Wills Wilde in der Übersetzung (1903) von Hedwig Lachmann.“ Das ist zweifellos eine kühne Behauptung: Strauss, das sagten wir bereits, hat die Vorlage gekürzt, aber nicht wesentlich verändert, abgesehen davon, daß er oft einzelne Wörter umstellt, Nebensätze vermeidet und Ähnliches. Hedwig Lachmann läßt den Pagen zu Beginn sagen: „Sieh die Mondscheibe! Wie seltsam sie aussieht. Wie eine Frau, die aus dem Grab aufsteigt.“ Strauss macht daraus: „Sieh die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab.“ Durch solche Eingriffe mag sich punktuell durchaus ein leicht veränderter Sinn ergeben, aber ausschlaggebend sind eindeutig rhythmische und euphonische Gründe: Der Text von Strauss singt sich einfach besser, unter anderem deshalb, weil er das Aufeinandertreffen zweier betonter Silben – „eine Frau, die aus dem Grab aufsteigt“ – vermeidet.

Jorge Luis Borges hat eine Erzählung geschrieben, die den Titel trägt *Pierre Menard, Autor des Don Quijote*. Der fiktive Pierre Menard will im 20. Jahrhundert den Roman des Cervantes neu erzählen; am Ende kommt dabei ein Text heraus, der mit dem Original-*Don Quijote* Wort für Wort übereinstimmt, aber dennoch ein neues, anderes Werk ist: Wenn wir Sätze, die Miguel de Cervantes 1605 geschrieben hat, als Werk eines Autors der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts lesen, bedeuten sie nicht mehr dasselbe. Analog dazu kann man sich fragen, ob *Salome*, als Opernbuch bei Fürstner gedruckt, nicht auch dann von Wildes Drama unterschieden wäre, wenn Strauss keine Zeile gestrichen hätte. Daß man durch Kürzungen den Sinn eines Werkes entscheidend verändern, wenn nicht in sein Gegenteil verkehren kann, beweisen andererseits gewisse berüchtigte Theater-

Konventionen: *Don Giovanni* ohne Schlußsextett; Meyerbeers *Hugenotten* ohne den fünften Akt oder, frei nach Giraudoux: Die Bartholomäusnacht findet nicht statt.

Bei *Salome* ergibt sich das Problem, daß man heute im allgemeinen die Oper schon kennt, wenn man sich mit Oscar Wildes Drama beschäftigt: Dem voreingenommenen Betrachter erscheinen Straussens Striche nicht nur als gerechtfertigt, der Operntext wird geradezu als das Originalwerk betrachtet, das ein geschickter Restaurator von überflüssigen Zusätzen befreit hätte. Das liegt nur zum Teil an verfestigten Seh- und Hörgewohnheiten, zum Teil aber auch an Wildes Text selbst: Sehr vieles von dem, was Strauss weggelassen hat, ist Geschwätz, man kann es nicht anders sagen.

Freilich hat dieses Geschwätz als Geschwätz eine bestimmte Funktion in der Organisation des Dramas. Es ist vor allem Herodes, der redet, um wenig oder nichts zu sagen, und sein Gefolge, die Soldaten, auch Narraboth und der Page, neigen dazu, es ihm gleichzutun. Über die Sprache ist die Herodes-Welt scharf gegen die Sphäre des Jochanaan abgegrenzt: Der spricht verhältnismäßig wenig, und alle seine Worte sind wie in Stein gemeißelt. Auch Herodias setzt dem Wortschwall des Tetrarchen wenige, aber sehr bestimmte Sätze entgegen; Salome wirkt im Umgang mit Herodes geradezu einsilbig, aber im Gespräch mit Jochanaan (und vorher mit Narraboth, dem jungen Syrer) demonstriert sie lebhaftere Beredsamkeit. Strauss hat Jochanaans Text kaum, Salomes Reden nur wenig gekürzt, bei Herodes und seinen Gefolgsleuten dagegen lange Passagen gestrichen. Dadurch rückt nicht nur die Beziehung zwischen Salome und Jochanaan sehr viel deutlicher ins Zentrum als bei Oscar Wilde; es werden auch wesentliche Aspekte des Dramas ausgeblendet.

Salome, das ist allgemein bekannt, verkörpert die wohl beliebteste Männerphantasie der letzten (nur der letzten?) Jahrhundertwende, die femme fatale als Wunsch- und Schreckbild. Thema und Figur hatten um 1890 Konjunktur, vor allem in Paris: 1877 war Gustave Flauberts Erzählung *Hérodiade* erschienen; Stéphane Mallarmé, dem die Avantgarde der jungen Dichter als ihrem Orakel huldigte, arbeitete seit den sechziger Jahren an einer Versdichtung *Hérodiade*, von der nur ein Bruch-

stück veröffentlicht war. Gustave Moreau hatte Salome gemalt, Joris-Karl Huysmans hatte das Gemälde und ein Aquarell, das Salome mit dem Kopf des Jochanaan darstellt, in seinem Roman *A rebours* („Gegen den Strich“) besprochen, der schnell zu einer Art Bibel des Ästhetizismus und der Dekadenz-Bewegung wurde. Freilich hatten Flaubert und Mallarmé Johannes den Täufer ernstgenommen; Oscar Wildes Drama wirkt über weite Strecken wie eine Parodie zeitgenössischer Salome-Dichtungen. Auch für die ironisch-distanzierte Behandlung des Stoffes gibt es freilich Vorbilder. 1890 veröffentlichte Anatole France seinen Roman *Thaïs*, der rasch zum Bestseller wurde und übrigens wenige Jahre später als Stoffvorlage für Jules Massenets gleichnamige Oper diente. France, der antiklerikale Skeptiker, hat seinen Einsiedler Paphnuce, der eine Kurtisane bekehren will und zu seinem Unglück Erfolg damit hat, ähnlich fanatisch, weltfremd und leibfeindlich gezeichnet wie Wilde seinen Jochanaan. Übrigens hatten die Leser des Romans und des Dramas auch die gleichen Verständnisprobleme: Wildes Salome wurde, wie wir gesehen haben, als Verherrlichung des jungen Christentums aufgefaßt; nach Erscheinen von *Thaïs* sah sich eine Zeitschrift der Jesuiten genötigt, vor dem Buch zu warnen, das naive Gläubige offenbar als Erbauungsschrift gelesen hatten.

Oscar Wilde greift einen modischen Stoff auf, der in idealer Weise geeignet scheint, die Lieblingsobsessionen der Zeit zu illustrieren – die seit Wagners *Tristan* allgegenwärtige Verbindung von Liebe und Tod, das grausame Weib, der reine (männliche) Geist, dem die Sinnlichkeit der Frau zum Verhängnis wird. Der italienische Universalgelehrte Mario Praz, der 1930 eine enzyklopädische Studie über die „schwarze Romantik“ in der europäischen Literatur veröffentlichte, beurteilte den „genialen Komödianten“ Wilde sehr streng: Alles, was neu schein an seiner *Salome*, habe er irgendwo abgekupfert (daß Salome, bzw. Herodias, in Johannes den Täufer verliebt gewesen sei, steht z.B. schon bei Heinrich Heine).

Die Sichtweise von Mario Praz zeigt sehr schön, wo die Probleme einer rein stoffgeschichtlichen Betrachtung liegen: Wildes Konzeption der Geschichte Salomes mag nicht übertrieben originell

sein, aber sein Drama handelt nicht nur von Salome, sondern auch von verschiedenen Formen gelingender und scheiternder Kommunikation.

Die Sprache erscheint hier als ein höchst unzulängliches Verständigungsmittel; insofern ist es bezeichnend, daß Wilde sein Drama in einer Sprache geschrieben hat, die nicht seine eigene war, auch wenn er sie nahezu perfekt beherrschte. Jochanaan schleudert seine Prophezeiungen aus der Tiefe der Zisterne; er kann nicht sehen, wer da ist, um ihn zu hören, und es kommt keine sprachliche Interaktion zustande. Ein Soldat bemerkt: „Manchmal sagt er Dinge, die einen erschrecken, aber es ist unmöglich zu verstehen, was er sagt.“ Herodias versteht es auch nicht, aber sie glaubt zu wissen, daß seine Flüche gegen sie gerichtet sind – ob sie damit in jedem Fall recht hat, bleibt offen.

Als Jochanaan Salome gegenübersteht, bietet sich ihm erstmals die Möglichkeit zu einem Dialog, den er jedoch verweigert: „Sprich nicht zu mir. Ich will dich nicht anhören. Ich höre nur auf die Stimme des Herrn, meines Gottes.“

Herodes dagegen ist durchaus in der Lage, ein Gespräch (z.B. mit Herodias) zu führen, aber viele seiner Äußerungen richten sich an alle und keinen. Er schwadroniert einfach vor sich hin, über den König von Kappadozien, nach dem nun wirklich niemand gefragt hat, oder über seine Beziehungen zu Julius Cäsar, dessen Autorität er beinahe ebenso oft ins Feld führt, wie sich Jochanaan auf seinen Gott beruft. Daß Herodes und Jochanaan Doppelgänger sind, wird noch durch eine Reihe weiterer Parallelen unterstrichen: Sie sind z.B. die einzigen, die das unheilvolle Rauschen von Flügeln in der Luft hören. Sie sind Doppelgänger, aber ihr Umgang mit der Sprache unterscheidet sie voneinander: Jochanaan ist wortkarg, Herodes ist geschwätzig.

Bei Richard Strauss sind sich die beiden viel weniger ähnlich: Zwar läßt Herodes Salome am Ende so töten, wie der Prophet es vorausgesagt hat, aber dank Hedwig Lachmann ist Herodes ein Sünder, Jochanaan dagegen ein Heiliger. Deshalb darf Herodes in der Oper weniger geschwätzig

sein (und er muß auch nicht so penetrant weinerlich klingen wie Peter Ustinovs Nero aus *Quo vadis?*), die Gefahr, daß man ihn mit Jochanaan verwechselt, ist trotzdem nicht gegeben.

Sprachliche Kommunikation findet in Wildes Drama über weite Strecken nicht statt, oder sie mißlingt; um so beredter sind die Augen: jemanden anzusehen, bedeutet, ihn (oder sie) zu begehren. Jochanaan wehrt sich gegen Salomes Blicke: „Wer ist dies Weib, das mich ansieht? Ich will ihre Augen nicht auf mir haben.“ Weil er nichts von ihr wissen will, schaut er sie nicht an (oder, so versteht es Salome in ihrem Schlußmonolog: Er will nichts von ihr wissen, weil er sie nicht angeschaut hat). Daß die Augen des Propheten zuletzt (im Tod) geschlossen sind, entspricht seiner Haltung gegenüber dem Leben.

Salome ist eine reine Jungfrau; trotzdem weiß sie (dank Hedwig Lachmann sogar „nur zu gut“), warum Herodes sie fortwährend anschaut. Mehr noch: ihr ist auch nicht entgangen, daß Narraboth, der junge Syrer, sie ständig auf eine ganz bestimmte Art ansieht, obwohl der Hauptmann sich gewiß diskreter verhalten hat als Herodes. Freilich ist Narraboth wiederum nicht diskret genug, um seinen Freund, den Pagen, über seine Gefühle für die Prinzessin zu täuschen. Auch Herodias weiß genau, daß ihr Mann seine Stieftochter begehrt, obwohl Herodes doch sicher versucht hat, ihr diese Neigung zu verheimlichen. Blicke sprechen überdeutlich aus, was der Mund verschweigen muß: Würde Herodes seine Stieftochter verführen, die zugleich seine Nichte ist, beginge er sowohl Ehebruch wie auch Inzest. Einer Verbindung zwischen Salome und dem jungen Syrer steht dagegen nur, aber immerhin der Standesunterschied entgegen: Ein einfacher Hauptmann der Leibgarde, mag er auch der Sohn eines gestürzten Königs sein, ist kein passender Ehemann für die Prinzessin von Judäa.

Die Augen sagen, was der Mund verschweigt – hier ist Raum für Musik, die das Begehren des Herodes und des jungen Syrers darzustellen hat. Sprachlos bleibt das unnennbare Begehren freilich nicht – was die Betroffenen verschweigen, sprechen wohlwollende oder eifersüchtige Beob-

achter um so deutlicher aus. Die einzige, die ihr Verlangen offen (aber vergeblich) artikuliert, ist Salome: „Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan.“

In einem Selbstkommentar wies Oscar Wilde auf die „refrains“ hin, „whose recurring motifs make *Salome* so like a piece of music and bind it together as a ballad“: „die Kehrreime, deren sich wiederholende Motive *Salome* einem Musikstück so ähnlich machen und das Drama zusammenbinden wie eine Ballade“. Zweierlei könnte damit gemeint sein: zum einen die ritualisierten Wiederholungen von Reden und Handlungen; Salome verspricht dem jungen Syrer eine dreifache Belohnung, wenn er sie mit Jochanaan sprechen läßt: eine Blume, einen Blick, ein Lächeln. Drei Dinge sind es, die sie an Jochanaan anziehend findet: den Leib, das Haar, den Mund. Dreimal sucht sich Herodes Salome zu nähern: Sie soll mit ihm Wein trinken, Früchte essen und auf dem Thron sitzen, jedesmal lehnt sie ab. Nachdem sie den Kopf des Jochanaan verlangt hat, bietet Herodes ihr dreifachen Ersatz an: einen großen Smaragd, seine weißen Pfauen, dann all seine Juwelen; und anderes mehr. Andererseits sind Motive wie der begehrende Blick, das Aussehen des Mondes (über dessen Symbolik einiges zu sagen wäre) und andere mehr an vielen Stellen präsent und überziehen den Text mit einem Geflecht von sinnstiftenden Beziehungen. Da Wilde von Kehrreim und Ballade spricht, hatte er vielleicht eher die traditionelle Dreigliedrigkeit im Sinn, die *Salome* mit der Volksdichtung verbindet; für das Geflecht der Schlüsselwörter und Symbole hätte sich eine Bezeichnung angeboten, die Wilde geradezu zu vermeiden scheint, Leitmotiv nämlich. In den neunziger Jahren waren unterschiedliche Spielarten (oder auch Trivialisierungen) der Wagnerschen Leitmotiv-Technik in Musik und Literatur längst Allgemeingut geworden; vielleicht schien Wilde diese Eigenheit seines Dramas gerade deswegen nicht erwähnenswert.

Richard Strauss hat in seiner Textfassung die dreigliedrigen Elemente fast ausnahmslos bewahrt (nur die drei Sorten Wein im Keller des Tetrarchen sind weggefallen); auf die sprachlichen Leit motive hat er weniger Rücksicht genommen. Natürlich schaut auch sein Herodes Salome ständig



an, und Herodias weist ihn oft genug darauf hin; aber durch die Streichung längerer Passagen sind auch einige ihrer spitzen Bemerkungen weggefallen. Der Operntext ist das Drama von Salome und Jochanaan, vielleicht auch ein Drama von Sinnlichkeit und Askese, aber nicht mehr ein Drama vom Scheitern der sprachlichen Kommunikation, obwohl die meisten der einschlägigen Stellen erhalten geblieben sind: Auch bei Strauss will Jochanaan Salomes „Augen nicht auf (sich) haben“, und er verbietet ihr, zu ihm zu sprechen. Weil aber alles, was die Figuren verschweigen, vom Orchester ausgesprochen wird, scheint die Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem überwunden: Die Oper leiht dem Verdrängten eine Stimme.

Konsequenterweise hat Richard Strauss nicht nur den Text Oscar Wildes nach seinen Bedürfnissen eingerichtet, sondern auch eigene musikalische Sinnstrukturen geschaffen: Natürlich wendet er die Leitmotiv-Technik an – eine neuere Untersuchung hat in der *Salome* ungefähr 70 Leitmotive identifiziert –, aber die musikalischen Leitmotive fallen nicht mit den textlichen zusammen: Der Mond, der bei Wilde von Anfang bis Ende die Szene beherrscht, bekommt kein musikalisches Leitmotiv, ebensowenig wie die Blicke, die Zeichen des Begehrens sind, denn Straußens Leitmotive sind in der Regel den handelnden Figuren, nicht Dingen oder Situationen zugeordnet. Literatur wird Oper? Ja; aber vorher muß Literatur – Oscar Wildes Tragödie in einem Akt – sich in „ein recht schönes ‘Libretto’“ verwandeln, das, obwohl Richard Strauss einiges an „schönster Literatur“ herausgestrichen hat, immer noch als Literatur (ohne Adjektive) zu bestehen vermag.

FINIS.

