

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat (außer Juli/August/September) im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

Vortrag Nr. 15

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

Stand vom 2. Januar 2008

Das Thema dieses 015. Abends: **„R. Strauss & O. Wilde (& H. Lachmann): „Salome““**

„...schaffen Sie mir gefälligst sofort diese sächsische Bürgermeistersfrau für immer vom Hals!...“ (der über die Figur der Titelheldin verärgerte Strauss auf einer Probe zur Uraufführung 1905)

Es braust über die Bühne: Strauss' „Salome“ op.54, eine Oper in 1 Akt, durchkomponiert, Originalsprache deutsch, Libretto: Richard Strauss nach Hedwig Lachmann nach Oscar Wilde, literarische Vorlage: „Salome“ von Oscar Wilde - Uraufführung: 9. Dezember 1905 Dresden Semperoper - Spieldauer: ca. 90 Minuten - Ort und Zeit der Handlung: Palast zur Zeit der Regierung Herodes II. Antipas -- Personen: Herodes ((schwerer) Heldentenor/Charaktertenor) / Herodias (dramatischer Alt/dramatischer Mezzosopran/hochdramatischer Sopran) / Salome (Charaktersopran/dramatischer Koloratursopran/dramatischer oder jugendlich-dramatischer Sopran/lyrischer Sopran) / Jochanaan = „Johannes, der Täufer“ (Helden- oder Charakterbariton/hoher Baß) / Narraboth (lyrischer (hoher) Tenor/jugendlicher Heldentenor) / ein Page der Herodias (tiefer Alt) / 5 Juden (4 Tenöre, 1 Baß) / 2 Nazarener/Christen (seriöser Baß, Tenor) / 2 Soldaten (Bässe) / ein Kappadozier (Baß) / ein Sklave (Sopran); das Libretto stammt vom Komponisten, nach Oscar Wildes gleichnamigem Schauspiel in Hedwig Lachmanns Übersetzung. Nachdem Strauss die Komposition am 20. April 1905 vollendet hatte, wurde die Literaturoper am 9. Dezember an der Dresdner Hofoper unter Ernst von Schuchs musikalischer Leitung uraufgeführt, mit Irene von Chavanne (- I. v. Chavanne (* 18. April 1868 in Graz; † 26. Dezember 1938 in Dresden) war eine österreichische Alt-Sängerin; ihre Ausbildung erhielt sie gemeinsam mit Johannes Röss am Wiener Konservatorium. Anschließend studierte sie in Paris und Dresden bei Souvestre. Ihr Début hatte sie 1885 an der Königlichen Oper von Dresden, an der sie während ihrer gesamten Karriere sang. Am 9. Dezember 1905 sang sie in der Uraufführung der Salome von Richard Strauss die Rolle der Herodias. Weitere Rollen: Adriano, Amneris, Fides, Acuzena, Dalila -) als Herodias. Es handelt sich um eine durchkomponierte Form mit teilweiser freier Tonalität. Das Orchester benötigt über 100 Musiker... - es braust! --- Zum Inhalt: Ort und Zeit: eine große Terrasse im Palast des Herodes, zur Zeit der Regierung Herodes II. Antipas. Salome, Stieftochter des Herodes, will

den gefangen-gehaltenen Propheten Jochanaan sehen. Daraufhin verliebt sie sich in seinen Körper, seine Haare, seinen Mund. Weil Jochanaan auf ihre Verführungsversuche nicht reagiert und ihr einen Kuß verweigert, rächt sich Salome: Sie tanzt für Herodes den „Tanz der „Sieben Schleier““ (- d.h.: Totalnacktwerdung... -) und fordert als Lohn den Kopf



Jochanaans in einer silbernen Schüssel. Der Wunsch wird ihr gewährt: der Kopf des Propheten wird ihr überreicht und sie küßt leidenschaftlich Jochanaans Mund. Von dieser Geschmacklosigkeit angewidert, läßt Herodes seine Stieftochter töten. Exemplarische Aufnahmen und Inszenierungen: 1948: Joseph Keilberth, Staatskapelle Dresden, Christel Goltz (Salome), Josef Herrmann (Jochanaan), Bernd Aldenhoff (Herodes), Inger Karén (Herodias), Rudolf Dittrich (Narraboth); 1949 Metropolitan Opera: Fritz Reiner, Metropolitan Opera Orchestra, Ljuba Welitsch (Salome), Herbert Janssen (Jochanaan), Frederick Jagel (Herodes), Kerstin Thorborg (Herodias), Brian Sullivan (Narraboth); 1954: Clemens Krauss, Wiener Philharmoniker, Christel Goltz (Salome), Hans Braun (Jochanaan), Julius Patzak (Herodes), Margareta Kenney (Herodias), Anton Dermota (Narraboth); 1961: Georg Solti, Wiener Philharmoniker, Birgit Nilsson (Salome), Gerhard Stolze (Herodes), Eberhard Waechter (Jochanaan), Grace Hoffman (Herodias); 1977: Salzburger Festspiele, Herbert von Karajan, Wiener Philharmoniker, Hildegard Behrens, José Van Dam, Agnes Baltsa, Karl-Walter Bohm; 1991: Giuseppe Sinopoli, Orchester der Deutschen Oper Berlin, Cheryl Studer, Leonie Rysanek, Bryn Terfel, Horst Hiestermann; 1992: Salzburger Festspiele, Regie: Luc Bondy, Christoph von Dohnányi, Wiener Philharmoniker, Catherine Malfitano (Salome), Bryn Terfel (Jochanaan), Kenneth Riegel (Herodes), Hanna Schwarz (Herodias), Peter Seiffert (Narraboth); 1999: Opernhaus Graz, Regie: Martin Kušej, Sylvie Valayre; 2004: Opernhaus Nationaltheater Weimar, Regie: Michael Schulz, Jac van Steen, Nicola Beller Carbone (Salome), Kenneth Garrison (Herodes), Christine Hansmann (Herodias), Theodor Carlson (Jochanaan), Erin Caves/Juhan Tralla (Narraboth); 2005: Opernhaus/Yakult-Halle (Musiktheater) Köln, Regie: Katharina Thalbach; 2006: Südthüringisches Staatstheater Meiningen, Regie: Andrea Moses; 2006: Bayerische Staatsoper München, Regie: William Friedkin; 2007: Teatro dell'Opera di Roma, Rom

Das Libretto

NARRABOTH (s.o. (&c.)): „Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!“
 - PAGE: „Sieh' die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab...“

- NARRABOTH: „Sie ist sehr seltsam. Wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind. Man könnte meinen, sie tanzt...“
- PAGE: „Wie eine Frau, die tot ist. Sie gleitet langsam dahin.“



Jesus sinniert in der Abendröte...

- ERSTER SOLDAT: „Was für ein Aufruhr! Was sind das für wilde Tiere, die da heulen?“
- ZWEITER SOLDAT: „Die Juden. Sie sind immer so. Sie streiten über ihre Religion.“
- ERSTER SOLDAT: „Ich finde es lächerlich, über solche Dinge zu streiten.“
- NARRABOTH: „Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Abend!“
- PAGE: „Du siehst sie immer an. Du siehst sie zuviel an. Es ist gefährlich, Menschen auf diese Art anzusehn. Schreckliches kann geschehn.“
- NARRABOTH: „Sie ist sehr schön heute Abend.“
- ERSTER SOLDAT: „Der Tetrarch sieht finster drein.“
- ZWEITER SOLDAT: „Ja, er sieht finster drein.“
- ERSTER SOLDAT: „Auf wen blickt er?“
- ZWEITER SOLDAT: „Ich weiß nicht.“
- NARRABOTH: „Wie blaß die Prinzessin ist. Niemals habe ich sie so blaß gesehn. Sie ist wie der Schatten eine weißen Rose in einem silbernen Spiegel.“
- PAGE: „Du mußt sie nicht ansehn. Du siehst sie zuviel an. Schreckliches kann geschehn.“
- STIMME DES JOKANAAN: „Nach mir wird Einer kommen, der ist stärker als ich. Ich bin nicht wert, ihm zu lösen den Riemen an seinen Schuh. Wenn er kommt, werden die verödeten Stätten frohlocken. Wenn er kommt, werden die Augen der Blinden den Tag sehn. Wenn er kommt, die Ohren der Tauben geöffnet.“
- ZWEITER SOLDAT: „Heiß' ihn schweigen!“
- ERSTER SOLDAT: „Er ist ein heil'ger Mann.“
- ZWEITER SOLDAT: „Er sagt immer lächerliche Dinge.“
- ERSTER SOLDAT: „Er ist sehr sanft. Jeden Tag, den ich ihm zu essen gebe, dankt er mir.“
- EIN KAPADOKINER: „Wer ist es?“
- ERSTER SOLDAT: „Ein Prophet.“
- DER CAPPADOCIER: „Wie ist sein Name?“
- ERSTER SOLDAT: „Jochanaan.“
- CAPPADOCIER: „Woher kommt er?“

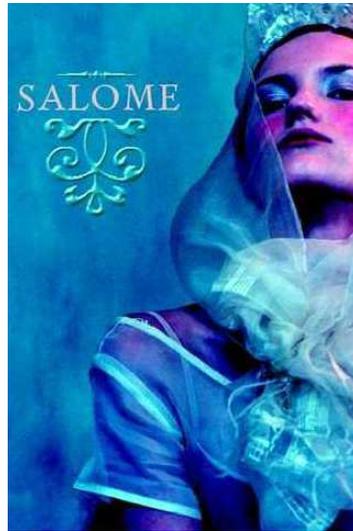
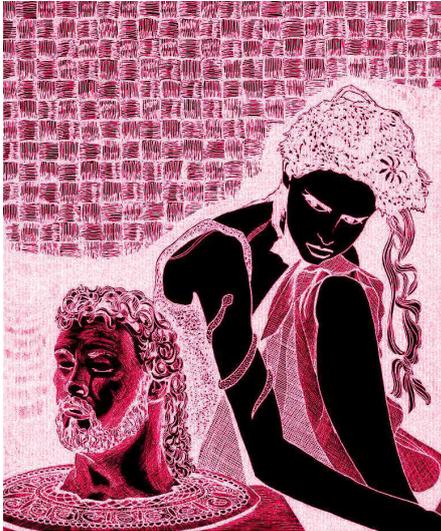
- ERSTER SOLDAT: „Aus der Wüste. Eine Schar von Jüngern war dort immer um ihn.“
- CAPPADOCIER: „Wovon redet er?“
- ERSTER SOLDAT: „Unmöglich ist's, zu verstehn, was er sagt.“
- CAPPADOCIER: „Kann man ihn sehn?“



Hl. Johannes der Täufer - 69,2 x 57,2 cm, Öl auf Holz, 1513-1516, Paris (weit mehr noch als die „Mona Lisa“ hat diese Figur von rätselhaftem, esoterischem, androgynem, dionysischem und sogar diabolischem Charakter die Poesie der Dekadenz beeinflusst; 1517 ist das Bild im Kastell von Cloux bezugt. Man weiß, daß Ludwig XII. es an Karl I. von England verschenkte; doch 1649 kaufte es der französische Bankier Everhard Jabach zurück und machte es Kardinal Mazarin zum Geschenk. Dessen Erben verkauften es an Ludwig XIV. Jetzt befindet es sich im Louvre. Das extrem feine Farbmateriale, welches wie schwerelose Schleier aufgetragen ist, schwimmt selbst in der Analyse mittels Röntgenstrahlen und weist eindeutig auf Leonardo (daVinci) hin...)

- ERSTER SOLDAT: „Nein, der Tetrarch hat es verboten.“
- NARRABOTH: „Die Prinzessin erhebt sich! Sie verläßt die Tafel. Sie ist sehr erregt. Sie kommt hierher.“
- PAGE: „Sieh sie nicht an!“
- NARRABOTH: „Ja, sie kommt auf uns zu.“
- PAGE: „Ich bitte dich, sieh sie nicht an!“
- NARRABOTH: „Sie ist wie eine verirrte Taube.“
- SALOME: „Ich will nicht bleiben. Ich kann nicht bleiben. Warum sieht mich der Tetrarch fortwährend so an mit seinen Maulwurfsaugen unter den zuckenden Lidern? Es ist seltsam, daß der Mann meiner Mutter mich so ansieht. Wie süß ist hier die Luft! Hier kann ich atmen. Da drinnen sitzen Juden aus Jerusalem, die einander über ihre närrischen Gebräuche in Stücke reißen. Schweigsame, list'ge Ägypter und brutale, ungeschlachte Römer mit ihrer plumpen Sprache. O, wie ich diese Römer hasse!“
- PAGE (zu Narraboth): „Schreckliches wird gescheh'n! Warum siehst du sie so an?“
- SALOME: „Wie gut ist's, in den Mond zu sehn! Er ist wie eine silberne Blume, kühl und keusch. Ja, wie die Schönheit einer Jungfrau, die rein geblieben ist.“
- STIMME DES JOKANAAN (aus der Zisterne): „Siehe, der HERR ist gekommen, „Des Menschen Sohn“ ist nahe!“

- SALOME: „Wer war das, der hier gerufen hat?“
- ZWEITER SOLDAT: „Der Prophet, Prinzessin.“
- SALOME: „Ach, der Prophet! Der, vor dem der Tetrarch Angst hat?“
- ZWEITER SOLDAT: „Wir wissen davon nichts, Prinzessin. Es war der Prophet Jokanaan,



der hier rief.“

- NARRABOTH (zu Salome): „Beliebt es Euch, daß ich Eure Sänfte holen lasse, Prinzessin? Die Nacht ist schön im Garten.“
- SALOME: „Er sagt schreckliche Dinge über meine Mutter, nicht wahr?“
- ZWEITER SOLDAT: „Wir verstehen nie, was er sagt, Prinzessin.“
- SALOME: „Ja, er sagt schreckliche Dinge über sie.“
- EIN SKLAVE: „Prinzessin, der Tetrarch ersucht Euch, wieder zum Fest hinein zu gehn.“
- SALOME: „Ich will nicht hinein gehen!“ (zu Narraboth) „Ist dieser Prophet ein alter Mann?“
- NARRABOTH: „Prinzessin, es wäre besser, hinein-zu-geh'n...; gestattet, daß ich Euch führe?“
- SALOME: „Ist dieser Prophet ein alter Mann?“
- ERSTER SOLDAT: „Nein, Prinzessin, er ist ganz jung.“
- STIMME DES JOKANAAN: „Jauchze nicht, du Land Palästina, weil der Stab dessen, der



dich schlug, gebrochen ist. Denn aus dem Samen der Schlange wird ein Basilisk kommen, und seine Brut wird die Vögel verschlingen!“

- SALOME: „Welch seltsame Stimme! Ich möchte mit ihm sprechen.“
- ZWEITER SOLDAT: „Prinzessin: der Tetrarch duldet nicht, daß irgend wer mit ihm spricht. Er hat selbst dem Hohenpriester verboten, mit ihm zu sprechen.“
- SALOME: „Ich wünsche mit ihm zu sprechen.“
- ZWEITER SOLDAT: „Es ist unmöglich, Prinzessin.“
- SALOME: „Ich will mit ihm sprechen. Bringt diesen Propheten heraus!“
- ZWEITER SOLDAT: „Wir dürfen nicht, Prinzessin.“
- SALOME: „Wie schwarz es da drunten ist! Es muß schrecklich sein, in so einer schwarzen Höhle zu leben! Es ist wie eine Gruft...“ (zu den Soldaten) „Habt ihr nicht gehört? Bringt den Propheten heraus! Ich möchte ihn sehn!“
- ERSTER SOLDAT: „Prinzessin, wir dürfen nicht tun, was ihr von uns begehrt.“
- SALOME: „Ah!“
- PAGE: „O, was wird geschehn? Ich weiß, es wird Schreckliches geschehn.“
- SALOME (zu Narraboth): „Du wirst das für mich tun, Narraboth, nicht wahr? Ich war dir immer gewogen. Du wirst das für mich tun. Ich möchte ihn bloß sehn, diesen seltsamen Propheten. Die Leute haben soviel von ihm gesprochen. Ich glaube, der Tetrarch hat Angst vor ihm...“
- NARRABOTH: „Der Tetrarch hat es ausdrücklich verboten, daß irgend wer den Deckel zu diesem Brunnen aufhebt!“
- SALOME: „Du wirst das für mich tun, Narraboth, und morgen, wenn ich in einer Sänfte

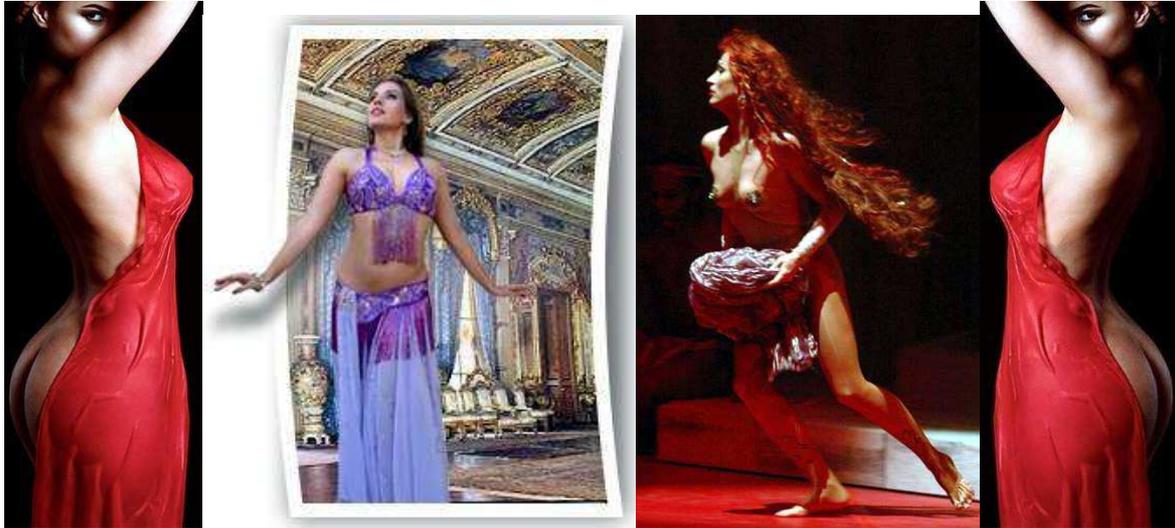


der „Tanz der „7 Schleier““... (I)

an dem Torweg, wo die Götzenbilder stehn, vorbei- komme, werde ich eine kleine Blume für dich fallen lassen, ein kleines grünes Blümchen...“

- NARRABOTH: „Prinzessin, ich kann nicht, ich kann nicht.“
- SALOME (lachend): „Du wirst das für mich tun, Narraboth. Du weißt, daß du das für mich tun wirst. Und morgen früh werde ich unter denn Muss'linschleiern dir einen Blick zuwerfen, Narraboth, ich werde dich ansehen, kann sein, ich werde dir zulächeln. Sieh mich an, Narraboth, sieh mich an. Ah! Wie gut du weißt, daß du tun wirst, um was ich dich bitte! Wie du es weißt! Ich weiß, du wirst das tun.“
- NARRABOTH: „Laßt den Propheten herauskommen. Die Prinzessin Salome wünscht ihn zu sehn...“
- SALOME: „Ah!“
- JOHANNES DER TÄUFER (kommt aus seinem Gefängnis): „Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist? Wo ist er, der eines Tages im Angesicht alles Volkes in einem Silbermantel sterben wird? Heißt ihn herkommen, auf daß er die Stimme Dessen höre, der in den Wüsten und in den Häusern der Könige gekündet hat!“

- SALOME: „Von wem spricht er?“
- NARRABOTH: „Niemand kann es sagen, Prinzessin.“
- JOCHANAN: „Wo ist sie, die sich hingab der Lust ihrer Augen, die gestanden hat vor buntgemalten Männerbildern und Gesandte ins Land der Chaldäer schickte?“
- SALOME: „Es spricht von meiner Mutter.“
- NARRABOTH: „Nein, nein, Prinzessin.“



der „Tanz der „7 Schleier““... (II)

- SALOME: „Ja, er spricht von meiner Mutter!“
- JOKANAAN: „Wo ist sie, die den Hauptleuten Assyriens sich gab? Wo ist sie, die sich den jungen Männern der Ägypter gegeben hat, die in feinen Leinen und Hyacinthgesteinen prangen, deren Schilde von Gold sind und die Leiber wie Riesen? Geht, heißt sie aufstehen vom Bett ihrer Greuel, vom Bett ihrer Blutschande; auf daß sie die Worte Dessen vernehme,



der dem Herrn die Wege bereitet, und ihre Missetaten bereue. Und wenn sie gleich nicht bereut, heißt sie herkommen, denn die Geißel des Herrn ist in seiner Hand!“

- SALOME: „Er ist schrecklich. Er ist wirklich schrecklich.“
- NARRABOTH: „Bleibt nicht hier, Prinzessin, ich bitte Euch!“
- SALOME: „Seine Augen sind von Allem das Schrecklichste! Sie sind wie die schwarzen Höhlen, wo die Drachen hausen! Sie sind wie schwarze Seen, aus denen irres Mondlicht flackert. Glaubt ihr, daß er noch einmal sprechen wird?“
- NARRABOTH: „Bleibt nicht hier, Prinzessin, ich bitte Euch, bleibt nicht hier!“

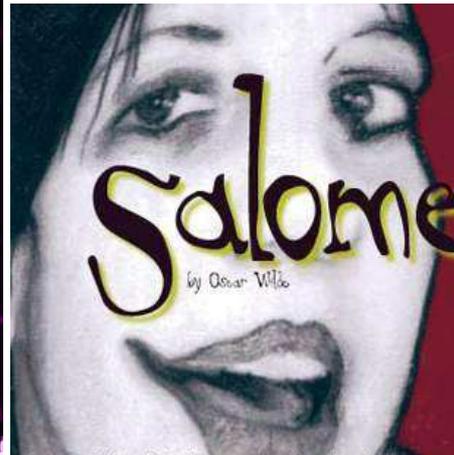
- SALOME: „Wie abgezehrt er ist! Er ist wie ein Bildnis aus Elfenbein. Gewiß ist er keusch wie der Mond. Sein Fleisch muß sehr kühl sein, kühl wie Elfenbein. Ich möchte ihn näher beseh'n.“

- NARRABOTH: „Nein, nein, Prinzessin.“

- SALOME: „Ich muß ihn näher beseh'n.“

- NARRABOTH: „Prinzessin! Prinzessin!“

- JOKANAAN: „Wer ist dies Weib, das mich ansieht? Ich will ihre Augen nicht auf mir haben. Warum sieht sie mich so an mit ihren Goldaugen unter den gleißenden Lidern? Ich



weiß nicht, wer sie ist. Ich will nicht wissen, wer sie ist. Heißt sie gehn! Zu ihr will ich nicht sprechen.“

- SALOME: „Ich bin Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa.“

- JOKANAAN: „Zurück, Tochter Babylons! Komm dem Erwählten des Herrn nicht nahe! Deine Mutter hat die Erde erfüllt mit dem Wein ihrer Sünden; sie schreien zu Gott!“

- SALOME: „Sprich mehr, Jokanaan, deine Stimme ist wie Musikin meinen Ohren...“

- NARRABOTH: „Prinzessin! Prinzessin!! Prinzessin!!!“

- SALOME: „Sprich mehr, sprich mehr, Jokanaan, und sag' mir, was ich tun soll?“

- JOKANAAN: „Tochter Sodoms, komm mir nicht nahe! Vielmehr bedecke dein Gesicht mit einem Schleier, streue Asche auf deinem Kopf, mach' dich auf in die Wüste und suche „Des Menschen Sohn“!“

- SALOME: „Wer ist das, „Des Menschen Sohn“? Ist er so schön wie du, Jokanaan?“

- JOKANAAN: „Weiche von mir! Ich höre die Flügel des Todesengels im Palaste rauschen.“

- SALOME: „Jokanaan!“

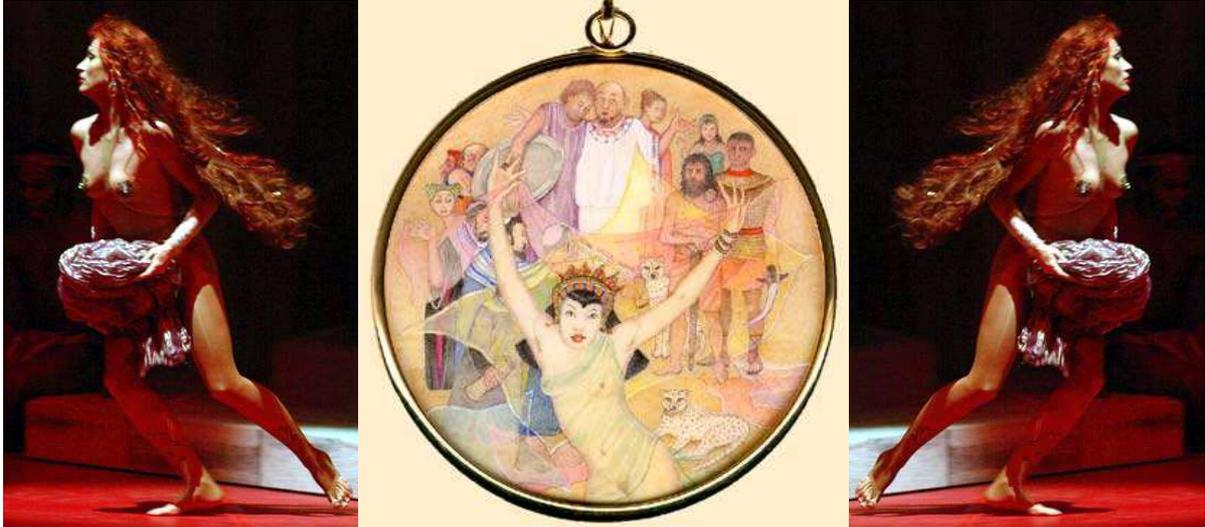
- NARRABOTH: „Prinzessin, ich flehe, geh' hinein!“

- SALOME: „Jokanaan! Ich bin verliebt in deinen Leib, Jokanaan! Dein Leib ist weiß wie die Lilien auf einem Felde, von der Sichel nie berührt. Dein Leib ist weiß wie der Schnee auf den Bergen Judäas. Die Rosen im Garten von Arabiens Königin sind nicht so weiß wie dein Leib, nicht die Rosen im Garten der Königin, nicht die Füße der Dämmerung auf den Blättern, nicht die Brüste des Mondes auf dem Meere. Nichts in der Welt ist so weiß wie dein Leib. Laß mich ihn berühren deinen Leib.“

- JOKANAAN: „Zurück, Tochter Babylons! Durch das Weib kam das Übel in die Welt. Sprich nicht zu mir. Ich will dich nicht anhör'n! Ich höre nur auf die Stimme des Herrn, meines Gottes.“

- SALOME: „Dein Leib ist grauenvoll. Er ist wie der Leib eines Aussätzigen. Er ist wie eine getünchte Wand, wo Nattern gekrochen sind; wie eine getünchte Wand, wo Skorpione ihr Nest gebaut. Er ist wie ein übertünchtes Grab voll widerlicher Dinge. Er ist gräßlich, dein Leib ist gräßlich. In dein Haar bin ich verliebt, Jokanaan. Dein Haar ist wie Weintrauben, wie

Büschel schwarzer Trauben an den Weinstöcken Edoms. Dein Haar ist wie die Cedern, die großen Zedern von Libanon, die den Löwen und Räubern Schatten spenden. Die langen schwarzen Nächte, wenn der Mond sich verbirgt, wenn die Sterne bängen, sind nicht so schwarz wie dein Haar. Des Waldes Schweigen... - nichts in der Welt ist so schwarz wie dein Haar. Laß mich es berühren, dein Haar!“



der „Tanz der „7 Schleier““... (III)

- JOKANAAN: „Zurück, Tochter Sodoms! Berühre mich nicht! Entweihe nicht den Tempel des Herrn, meines Gottes!“

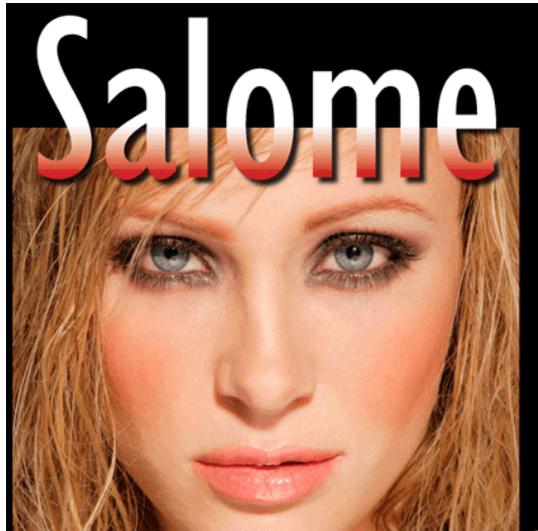
- SALOME: „Dein Haar ist gräßlich! Es starrt von Staub und Unrat. Es ist wie eine Dornenkrone auf deinen Kopf gesetzt. Es ist wie ein Schlangenknoten gewickelt um deinen



Rita Hayworth als (Film-)Salome

Hals. Ich liebe dein Haar nicht. Deinen Mund begehre ich, Jokanaan. Dein Mund ist wie ein Scharlachband an einem Turm von Elfenbein. Er ist wie ein Granatapfel von einem

Silbermesser zerteilt. Die Granatapfelblüten in den Gärten von Tyrus, glüh'nder als Rosen, sind nicht so rot. Die roten Fanfaren der Trompeten, die das Nah'n von Kön'gen künden und vor denen der Feind erzittert, sind nicht so rot wie dein roter Mund. Dein Mund ist röter als die Füße der Männer, die den Wein stampfen in der Kelter. Er ist röter als die Füße der



links: eine „Schalomé“ von heute...? - rechts: „JohannesBapt. & Salome“ anno 2002...

Tauben, die in den Tempeln wohnen. Dein Mund ist wie ein Korallenzweig in der Dämm' rung des Meers, wie der Purpur in den Gruben von Moab, der Purpur der Könige. Nichts in der Welt ist so rot wie dein Mund. Laß mich ihn küssen, deinen Mund.“

- JOKANAAN: „Niemals, Tochter Babylons, Tochter Sodoms! Niemals!“
- SALOME: „Ich will deinen Mund küssen, Jokanaan. Ich will deinen Mund küssen!“
- NARRABOTH: „Prinzessin, Prinzessin, die wie ein Garten von Myrrhen ist, die die Taube aller Tauben ist: sieh' diesen Mann nicht an! Sprich nicht solche Worte zu ihm. Ich kann es nicht ertragen!“
- SALOME: „Ich will deinen Mund küssen, Jokanaan. Ich will deinen Mund küssen. Laß mich deinen Mund küssen, Jokanaan!“
- JOKANAAN: „Wird dir nicht bange, Tochter der Herodias?“
- SALOME: „Laß mich deinen Mund küssen, Jokanaan!“
- JOKANAAN: „Tochter der Unzucht: es lebt nur Einer, der dich retten kann. Geh', such' ihn! Such' ihn! Er ist in einem Nachen auf dem See von Galiläa und redet zu seinen Jüngern. Knie nieder am Ufer des Sees, ruf' IHN an und rufe ihn beim Namen. Wenn er zu dir kommt, - und er kommt zu allen, die ihn rufen - dann bücke dich zu seinen Füßen, daß er dir deine Sünden vergebe!“
- SALOME: „Laß mich deinen Mund küssen, Jokanaan!“
- JOKANAAN: „Sei verflucht, Tochter der blutschänderischen Mutter. Sei verflucht.“
- SALOME: „Laß mich deinen Mund küssen, Jokanaan!“
- JOKANAAN: „Ich will dich nicht ansehen. Du bist verflucht, Salome! Du bist verflucht!! Du bist verflucht!!!“ (Herodes und Herodias erscheinen)
- HERODES: „Wo ist Salome? Wo ist die Prinzessin? Warum kam sie nicht wieder zum Bankett, wie ich ihr befohlen hatte? Ah! Da ist sie!“
- HERODIAS: „Du sollst sie nicht ansehen. Fortwährend siehst du sie an!“
- HERODES: „Wie der Mond heute Nacht aussieht! Ist es nicht ein seltsames Bild? Es sieht aus, wie ein wahnwitziges Weib, das überall nach Buhlen sucht. Wie ein betrunkenes Weib, das durch Wolken taumelt...“
- HERODIAS: „Nein: der Mond ist wie der Mond, das ist alles! Wir wollen hineingehn!“
- HERODES: „Ich will hier-bleiben. Manassah, leg Teppiche hierher! Zündet Fackeln an! Ich will noch Wein mit meinen Gästen trinken! Ah! Ich bin ausgeglitten. Ich bin in Blut getreten,

das ist ein böses Zeichen. Warum ist hier Blut? Und dieser Tote? Wer ist dieser Tote hier? Wer ist dieser Tote? Ich will ihn nicht sehn!“

- ERSTER SOLDAT: „Es ist unser Hauptmann, Herr.“
- HERODES: „Ich erließ keinen Befehl, daß er getötet werde.“
- ERSTER SOLDAT: „Er hat sich selbst getötet, Herr.“
- HERODES: „Das scheint mir seltsam. Der junge Syrier, er war sehr schön. Ich erinnere mich, ich sah seine schmachtenden Augen, wenn er Salome ansah. Fort mit ihm! Es ist kalt

Salome

Musikdrama von Richard Strauss

Sonnabend, 31. Januar 1998, 19.30 Uhr Potsdam, Theater am Alten Markt

Konzertante Aufführung der Brandenburgischen Philharmonie
in der Titelpartie: Eva-Maria Bundschuh



Karten zu 34,- / 30,- / 25,- / 18,- DM
können telefonisch reserviert werden beim Besucherservice der
Brandenburgischen Philharmonie Potsdam
Tel: 0331-24 07 97, Fax: 0331-24 07 99

hier. Es weht ein Wind. Weht nicht ein Wind?“

- HERODIAS: „Nein, es weht kein Wind.“
- HERODES: „Ich sage Euch: es weht ein Wind, und in der Luft hör ich etwas, wie das Rauschen von mächt'gen Flügeln. Hört ihr es nicht?“
- HERODIAS: „Ich höre nichts.“
- HERODES: „Jetzt höre ich es nicht mehr. Aber ich habe es gehört. Es war das Wehn des

1. Salome

2. Narraboth's desire

3a. John (Jokanaan), The Prophet

3b. The Cistern

4. Prophecy

5. Yearning

6a. The Kiss

6b. Salome's call for John 3

7. Salome's Come Hither (Beckoning)

f *pp* *p* *f* *pp* *cresc.* *f*

f *Ich will dein Mund* *Kus- sen Jo- ka- na- an*

bass tuba

Windes. Es ist vorüber. Horch! Hört ihr es nicht? Das Rauschen von mächt'gen Flügeln.“

- HERODIAS: „Du bist krank. Wir wollen hineingehn.“

- HERODES: „Ich bin nicht krank. Aber deine Tochter ist krank zu Tode. Niemals hab' ich sie so blaß gesehn.“

- HERODIAS: „Ich habe dir gesagt, du sollst sie nicht ansehen!“

- HERODES: „Schenkt mir Wein ein! Salome, komm, trink Wein mit mir, einen köstlichen Wein. Cäsar selbst hat ihn mir geschickt. Tauche deine kleinen Lippen hinein, deine kleinen roten Lippen, dann will ich den Becher leeren.“

- SALOME: „Ich bin nicht durstig, Tetrarch.“

- HERODES (zu Herodias): „Hörst du, wie sie mir antwortet, diese deine Tochter?“

- HERODIAS: „Sie hat recht. Warum starrst du sie immer an?“
- HERODES: „Bringt reife Früchte! Salome, komm, iß mit mir von diesen Früchten. Den

8. Salome's Determination (S's demand) 9. Salome's allure

10. Salome's exotic eroticism (the dance)

11. Salome's Bliss 12. Salome's Charms

13. Salome's Dark Allure

14. Argument of the Jews 15. Herod's command 16. Herod

Distinctive chords

350 +4	355	330-1
Death "Todes" 01369	Salome chord 01369	"Tod" 0158

01467 whole-tone scale 02468A

Abdruck deiner kleinen weißen Zähne in einer Frucht seh' ich so gern. Beiß nur ein wenig ab, nur ein wenig von dieser Frucht, dann will ich essen, was übrig ist.“

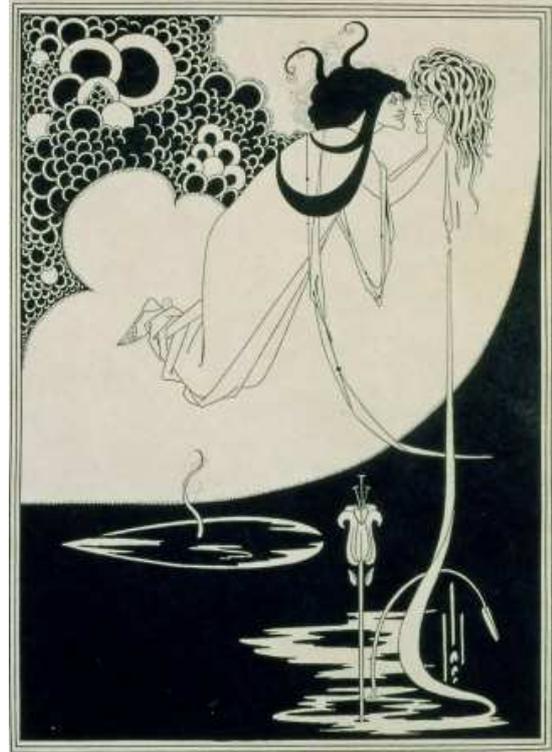
- SALOME: „Ich bin nicht hungrig, Tetrarch.“
- HERODES (zu Herodias): „Du siehst, wie du diese deine Tochter erzogen hast!“
- HERODIAS: „Meine Tochter und ich stammen aus königlichem Blut. Dein Vater war Kameltreiber, Dieb und Räuber oben-drein!“

- HERODES: „Salome, komm, setz dich zu mir. Du sollst auf dem Thron deiner Mutter sitzen.“
- SALOME: „Ich bin nicht müde, Tetrarch.“
- HERODIAS: „Du siehst, wie sie dich achtet.“
- HERODES: „Bringt mir... - was wünsche ich denn? Ich habe es vergessen. Ah! Ah! Ich erinnere mich...“
- DIE STIMME VON JOKANAAN (im Gefängnis (Zisterne)): „Sieh', die Zeit ist gekommen, der Tag von dem ich sprach, ist da.“
- HERODIAS: „Heiss' ihn schweigen! Dieser Mensch beschimpft mich!“
- HERODES: „Er hat nichts gegen dich gesagt. Überdies ist er ein sehr großer Prophet!“
- HERODIAS: „Ich glaube nicht an Propheten. Aber du, du hast Angst vor ihm!“
- HERODES: „Ich habe vor niemanden Angst!“
- HERODIAS: „Ich sage dir, du hast Angst vor ihm. Warum lieferst du ihn nicht den Juden aus, die seit Monaten nach ihm schreien?“
- ERSTER JUDE: „Wahrhaftig, Herr, es wäre besser, ihn in unsre Hände zu geben!“
- HERODES: „Genug davon! Ich werde ihn nicht in Eure Hände geben. Er ist ein heil'ger



Mann. Er ist ein Mann, der Gott geschaut hat!“

- ERSTER JUDE: „Das kann nicht sein: seit dem Propheten Elias hat niemand Gott gesehen. Er war der letzte, der Gott von Angesicht geschaut. In unsern Tagen zeigt sich Gott nicht. Gott verbirgt sich. Darum ist großes Übel über das Land gekommen, großes Übel!“
- ZWEITER JUDE: „In Wahrheit weiß niemand, ob Elias in der Tat Gott gesehen hat. Möglicherweise war es nur der Schatten Gottes, was er sah!“
- DRITTER JUDE: „Gott ist zu keiner Zeit verborgen. Er zeigt sich zu allen Zeiten und an allen Orten. Gott ist im Schlimmen ebenso wie im Guten!“
- VIERTER JUDE (zum dritten Juden): „Du solltest das nicht sagen, es ist eine sehr gefährliche Lehre aus Alexandria. Und die Griechen sind Heiden!“
- FÜNFTER JUDE: „Niemand kann sagen, wie Gott wirkt. Seine Wege sind sehr dunkel. Wir können nur unser Haupt unter seinen Willen beugen, denn Gott ist sehr stark!“
- ERSTER JUDE: „Du sagst die Wahrheit. Fürwahr, Gott ist furchtbar. Aber was diesen



Menschen angeht, der hat Gott nie gesehn. Seit dem Propheten Elias hat niemand Gott gesehn. Er war der letzte, der Gott von Angesicht geschaut. In unsern Tagen zeigt sich Gott nicht. Gott verbirgt sich. Darum ist großes Übel über das Land gekommen, großes Übel!“

- ZWEITER JUDE: „In Wahrheit weiß niemand, ob Elias in der Tat Gott gesehen hat. Möglicherweise war es nur der Schatten Gottes, was er sah! Gott ist furchtbar, er bricht den Starken in Stücke, den Starken wie den Schwachen, denn jeder gilt ihm gleich. Möglicherweise war es nur der Schatten Gottes, was er sah!“

- DRITTER JUDE: „Gott ist zu keiner Zeit verborgen. Er zeigt sich zu allen Zeiten und an allen Orten. Gott ist im Schlimmen ebenso wie im Guten!“

- VIERTER JUDE: „Du solltest das nicht sagen, es ist eine sehr gefährliche Lehre aus Alexandria. Und die Griechen sind Heiden! Sie sind nicht einmal beschnitten. Niemand kann sagen, wie Gott wirkt, denn Gott ist sehr stark. Er bricht den Starken wie den Schwachen in Stücke. Gott ist stark!“

- FÜNFTER JUDE: „Niemand kann sagen, wie Gott wirkt. Seine Wege sind sehr dunkel. Wir können nur unser Haupt unter seinen Willen beugen, denn Gott ist sehr stark! Es kann sein daß die Dinge, die wir gut nennen, sehr schlimm sind, und die Dinge, die wir schlimm nennen, sehr gut sind. Wir wissen von nichts etwas!“

- HERODIAS (zu Herodes): „Heiß' sie schweigen: sie langweilen mich!“

- HERODES: „Doch' hab ich davon sprechen hören, Jokanaan sei in Wahrheit Euer Prophet Elias.“

- ERSTER JUDE: „Das kann nicht sein. Seit den Tagen des Propheten Elias sind mehr als dreihundert Jahre vergangen.“

- ERSTER NAZARENER: „Mir ist sicher, daß er der Prophet Elias ist.“

- ERSTER JUDE: „Das kann nicht sein: seit dem Propheten Elias hat niemand Gott gesehn. Er war der letzte, der Gott von Angesicht geschaut. In unsern Tagen zeigt sich Gott nicht. Gott verbirgt sich. Darum ist großes Übel über das Land gekommen, großes Übel!“

- DIE ANDEREN JUDEN: „Keineswegs: er ist nicht der Prophet Elias!“

- HERODIAS: „Heiss' sie schweigen!“

- DIE STIMME VON JOKANAAN: „Siehe, der Tag ist nahe, der Tag des Herrn, und ich höre auf den Bergen die Schritte Dessen, der sein wird der Erlöser der Welt.“

- HERODES: „Was soll das heißen, der Erlöser der Welt?“
- ERSTER NAZARENER: „Der Messias ist gekommen.“
- ERSTER JUDE: „Der Messias ist nicht gekommen.“
- ERSTER NAZARENER: „Er ist gekommen, und allenthalben tut er Wunder. Bei einer



Hochzeit in Galiläa hat er Wasser in Wein verwandelt. Er heilte zwei Aussätzige von Kapernaum!“

- ZWEITER NAZARENER: „Durch bloßes Berühren!“
- ERSTER NAZARENER: „Er hat auch Blinde geheilt. Man hat ihn auf einem Berge im Gespräch mit Engeln gesehn!“
- HERODIAS: „Oho! Ich glaube nicht an Wunder, ich habe ihrer zu viele gesehn!“
- ERSTER NAZARENER: „Die Tochter des Jarus hat er von den Toten erweckt.“
- HERODES: „Wie, er erweckt die Toten?“
- ERSTER & ZWEITER NAZARENER: „Jawohl. Er erweckt die Toten.“
- HERODES: „Ich verbiete ihm, das zu tun. Es wäre schrecklich, wenn die Toten wiederkämen! Wo ist der Mann zur Zeit?“
- ERSTER NAZARENER: „Herr, er ist überall, aber es ist schwer, ihn zu finden.“
- HERODES: „Der Mann muß gefunden werden!“
- ZWEITER NAZARENER: „Er heißt, in Samaria weile er jetzt.“
- ERSTER NAZARENER: „Vor ein paar Tagen verließ ER Samaria, ich glaube, im Augenblick ist Er in der Nähe von Jerusalem...“
- HERODES: „So hört: ich verbiete ihm, die Toten zu erwecken! Es müßte schrecklich sein, wenn die Toten wiederkämen!“
- DIE STIMME VON JOKANAAN: „O, über dieses geile Weib, die Tochter Babylons, so spricht der Herr, unser Gott!“
- HERODIAS: „Befiehl ihm, er soll schweigen.“
- DIE STIMME VON JOKANAAN: „Eine Menge Menschen wird sich gegen sie sammeln, und sie werden Steine nehmen und sie steinigen!“
- HERODIAS: „Wahrhaftig, er ist schändlich!“
- DIE STIMME VON JOKANAAN: „Die Kriegshauptleute werden sie mit ihren Schwertern



durchbohren, sie werden sie mit ihren Schilden zermalmen!“

- HERODIAS: „Er soll schweigen! Er soll schweigen!“

- DIE STIMME VON JOKANAAN: „Es ist so, daß ich alle Verruchtheit austilgen werde, daß ich alle Weiber lehren werde, nicht auf den Wegen ihrer Greuel zu wandeln!“

- HERODIAS: „Du hörst, was er gegen mich sagt, du duldest es, daß er die schmähe, die dein Weib ist?“

- HERODES: „Er hat deinem Namen nicht genannt.“

- DIE STIMME VON JOKANAAN: „Es kommt ein Tag, da wird die Sonne finster werden wie ein schwarzes Tuch. Und der Mond wird werden wie Blut, und die Sterne des Himmels werden zur Erde fallen wie unreife Feigen vom Feigenbaum. Es kommt ein Tag, wo die Kön'ge der Erde erzittern...“

- HERODIAS: „Ha, ha! Dieser Prophet schwatzt wie ein Betrunkener. Aber ich kann den Klang seiner Stimme nicht ertragen, ich hasse seine Stimme. Befiehl ihm, er soll schweigen!“

- HERODES: „Tanz für mich, Salome!“

- HERODIAS: „Ich will nicht haben, daß sie tanzt!“

- SALOME: „Ich habe keine Lust zu tanzen, Tetrarch.“

- HERODES: „Salome, Tochter der Herodias, tanz für mich!“

- SALOME: „Ich will nicht tanzen, Tetrarch.“

- HERODIAS: „Du siehst, wie sie dir gehorcht.“

- DIE STIMME VON JOKANAAN: „Er wird auf seinem Throne sitzen, er wird gekleidet sein in Scharlach und Purpur. Und der Engel des Herrn wird ihn darniederschlagen. Er wird von den Würmern gefressen werden.“

- HERODES: „Salome, Salome, tanz für mich, ich bitte dich. Ich bin traurig heute Nacht, drum tanz für mich. Salome, tanz für mich! Wenn du für mich tanzest, kannst du von mir begehren was du willst. Ich werde es dir geben.“

- SALOME: „Willst du mir wirklich alles geben, was ich von dir begehre, Tetrarch?“

- HERODIAS: „Tanze nicht, meine Tochter.“

- HERODES: „Alles, alles, was du von mir begehren wirst, und wär's die Hälfte meines Königreichs.“

- SALOME: „Du schwörst, Tetrarch?“

- HERODES: „Ich schwör' es, Salome!“
- SALOME: „Wobei willst du das beschwören, Tetrarch?“
- HERODES: „Bei meinem Leben, bei meiner Krone, bei meinen Göttern!“
- HERODIAS: „Tanze nicht, meine Tochter!“
- HERODES: „O Salome, Salome, tanz für mich!“
- SALOME: „Du hast einen Eid Geschworen, Tetrarch!“
- HERODES: „Ich habe einen Eid geschworen.“
- HERODIAS: „Meine Tochter, tanze nicht.“
- HERODES: „Und wär's die Hälfte meines Königreichs. Du wirst schön sein als Königin, unermeßlich schön. Ah! Es ist kalt hier. Es weht ein eis'ger Wind, und ich höre... warum höre



ich in der Luft dieses Rauschen von Flügeln? Ah! Es ist doch so, als ob ein ungeheurer, schwarzer Vogel über der Terrasse schwebte? Warum kann ich ihn nicht sehn, diesen Vogel? Dieses Rauschen ist schrecklich. Es ist ein schneidender Wind. Aber nein, er ist nicht kalt, er ist heiß. Gießt mir Wasser über die Hände, gebt mir Schnee zu essen, macht mir den Mantel los. Schnell, schnell, macht mir den Mantel los! Doch nein! Laßt ihn! Dieser Kranz drückt mich. Diese Rosen sind wie Feuer. Ah! Jetzt kann ich atmen. Jetzt bin ich glücklich. Willst du für mich tanzen, Salome?“

- HERODIAS: „Ich will nicht haben, daß sie tanzt!“
- SALOME: „Ich will für dich tanzen.“
- DIE STIMME VON JOKANAAN: „Wer ist der, der von Edom kommt? Wer ist der, der von Bosra kommt, dessen Kleid mit Purpur gefärbt ist, der in der Schönheit seiner Gewänder leuchtet, der mächtig in seiner Größe wandelt? Warum ist dein Kleid mit Scharlach gefleckt?“
- HERODIAS: „Wir wollen hineingehn. Die Stimme dieses Menschen macht mich wahnsinnig. Ich will nicht haben, daß meine Tochter tanzt, während er immer dazwischen schreit. Ich will nicht haben, daß sie tanzt, während du sie auf solche Art ansiehst. Mit einem Wort: Ich will nicht haben, daß sie tanzt!“
- HERODES: „Steh nicht auf, mein Weib, meine Königin. Es wird dir nichts helfen, ich gehe nicht hinein, bevor sie getanzt hat. Tanze, Salome, tanz für mich!“

- HERODIAS: „Tanze nicht, meine Tochter!“
- SALOME: „Ich bin bereit, Tetrarch.“ (Salome tanzt)
- HERODES (zu Herodias): „Ah! Herrlich! Wundervoll, wundervoll! Siehst du, sie hat für



mich getanzt, deine Tochter. Komm her, Salome. Komm her, du sollst deinen Lohn haben. Ich will dich königlich belohnen. Ich will dir alles geben, was dein Herz begehrt. Was willst du haben? Sprich!“

- SALOME: „Ich möchte, daß sie mir gleich in einer Silberschüssel...“
- HERODES: „In einer Silberschüssel! Gewiß doch! In einer Silberschüssel! Sie ist reizend, nicht? Was ist's, das du in einer Silberschüssel haben möchtest, o süße, schöne Salome, du, die schöner ist als alle Töchter Judäas? Was sollen sie dir in einer Silberschüssel bringen? Sag es mir! Was es auch sein mag, du sollst es erhalten. Meine Reichtümer gehören dir. Was ist es, das du haben möchtest, Salome?“
- SALOME: „Den Kopf des Jokanaan!“
- HERODES: „Nein, nein!“
- HERODIAS: „Ah! Das sagst du gut, meine Tochter! Das sagst du gut!“
- HERODES: „Nein, nein, Salome! Das ist es nicht, was du begehrt! Hör nicht auf die Stimme deiner Mutter. Sie gab dir immer schlechten Rat. Achte nicht auf sie!“
- SALOME: „Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter. Zu meiner eignen Lust will ich den Kopf des Jokanaan in einer Silberschüssel haben. Du hast einen Eid geschworen, Herodes. Du hast einen Eid geschworen. Vergiß das nicht!“
- HERODES: „Ich weiß, ich habe einen Eid geschworen. Ich weiß es wohl. Bei meinen Göttern habe ich es geschworen. Aber ich beschwöre dich, Salome, verlange etwas andres von mir. Verlange die Hälfte meines Königreichs. Ich will sie dir geben. Aber verlange nicht von mir, was deine Lippen verlangten.“
- SALOME: „Ich verlange von dir den Kopf des Jokanaan.“
- HERODES: „Nein, nein, ich will ihn dir nicht geben.“
- SALOME: „Du hast einen Eid geschworen, Herodes.“
- HERODIAS: „Ja, du hast einen Eid geschworen. Alle haben es gehört...“
- HERODES: „Still, Weib, zu dir spreche ich nicht.“

- HERODIAS: „Meine Tochter hat recht daran getan, den Kopf des Jokanaan zu verlangen. Er hat mich mit Schimpf und Schande bedeckt. Man kann sehn, daß sie ihre Mutter liebt. Gib



Oscar Wilde als „Salome“(!)...

nicht nach, meine Tochter, gib nicht nach! Er hat einen Eid geschworen.“

- HERODES: „Still, spricht nicht zu mir! Salome, ich beschwöre dich: sei nicht trotzig! Sieh, ich habe dich immer lieb gehabt. Kann sein, ich habe dich zu lieb gehabt. Darum verlange das nicht von mir. Der Kopf eines Mannes, der vom Rumpf getrennt ist, ist ein übler Anblick. Hör', was ich sage! Ich habe einen Smaragd. Er ist der schönste Smaragd der ganzen Welt. Den willst du haben, nicht wahr? Verlang' ihn von mir, ich will ihn dir geben, den schönsten Smaragd.“

- SALOME: „Ich fordre den Kopf des Jokanaan!“

- HERODES: „Du hörst nicht zu, du hörst nicht zu. Laß mich zu dir reden, Salome!“

- SALOME: „Den Kopf des Jokanaan!“

- HERODES: „Das sagst du nur, um mich zu quälen, weil ich dich so angeschaut habe. Deine Schönheit hat mich verwirrt. Oh! Oh! Bringt Wein! Mich dürstet! Salome, Salome, laß uns wie Freunde zu einander sein! Bedenk' dich! Ah! Was wollt ich sagen? Was war's? Ah! Ich weiß es wieder! Salome, du kennst meine weißen Pfauen, meine schönen, weißen Pfauen, die im Garten zwischen den Myrten wandeln. Ich will sie dir alle, alle geben. In der ganzen Welt lebt kein König, der solche Pfauen hat. Ich habe bloß hundert. Aber alle will ich dir geben!“

- SALOME: „Gib mir den Kopf des Jokanaan!“

- HERODIAS: „Gut gesagt, meine Tochter!“

- HERODES: „Still, Weib! Du kreischest wie ein Raubvogel.“

- HERODIAS (zu Herodes): „Und du, du bist lächerlich mit deinem Pfauen!“

- HERODES: „Deine Stimme peinigt mich. Still, sag' ich dir! Salome, bedenk, was du tun willst. Es kann sein, daß der Mann von Gott gesandt ist. Er ist ein heil'ger Mann. Der Finger Gottes hat ihn berührt. Du möchtest nicht, daß mich ein Unheil trifft, Salome? Hör' jetzt auf mich!“

- SALOME: „Ich will den Kopf des Jokanaan!!“

- HERODES: „Ah! Du willst nicht auf mich hören. Sei ruhig, Salome. Ich, siehst du, bin ruhig. Höre: ich habe an diesem Ort Juwelen versteckt, Juwelen, die selbst deine Mutter nie

Stadt-Theater.

Direktion: Alfred Cavar.

Anfang halb 8 Uhr.

Anfang halb 8 Uhr.

Mittwoch den 16. Mai 1906

Bei aufgehobenem Abonnement.

Bei aufgehobenem Abonnement.

==== Bei erhöhten Preisen. ====

Unter persönlicher Leitung des Komponisten.

Neuheit!

Zum erstenmale!

Neuheit!

Salome

Drama in einem Aufzuge nach Oskar Wildes gleichnamiger Dichtung in deutscher
Übersetzung von Hedwig Lachmann. Musik von Richard Strauß.

In Szene gesetzt von Karl Schöber.

Personen:

Herodes	W. Günther-Braun	Juden	Karl Grünwald
Herodias	Sara Anderson	Zwei Nazarener	Karl Weiser
Salome	Jenny Korb	Zwei Soldaten	Fritz Nigler
Jochanaan	Hermann Jessen	Ein Cappadocier	Josef Smidt
Harraboth	Gustav Kaitan	Eine Sklavin	Emmer. Schreiner
Ein Page der Herodias	Bella Paalen		Max Gilmann
Juden	Karl Kofß		Heinrich Koch
	Hans Roswig		Miji Finl
	August Kreischner		

Die Saalküren bleiben nach Beginn der Vorstellung für den Eintritt geschlossen.

Orchester-Celesta: Karl Simon, Harmoniumhaus, Berlin S. W. 68.

Preise der Plätze inklusive Garderobegebühr.

Loge im Parterre für 4 Pers. 34.—	Orchesterstg. 1. Reihe K 14.—	Spererstg. 1. Galerie 1. Reihe K 6.—
Balkon-Loge Nr. 9 f. 6 Pers. 50.—	Orchesterstg. 2. Reihe 12.—	Mitte und Seite K 6.—
" Nr. 8 f. 5 42.—	Spererstg. i. Parteit 1. bis 8. R. 10.—	Spererstg. 1. Gal. 2. u. 3. R. Mitt. 3.—
" für 4 Personen 34.—	" 9. 15. R. 7.—	Spererstg. 1. Galerie 4. bis 6. R. 2.60
Loge I. Rang Nr. 9 f. 6 Pers. 38.—	" i. Parterre 1. u. 2. R. 6.—	" 1. Galerie 7. 11. R. 2.20
Loge I. Rang Nr. 8 f. 5 Pers. 32.—	" 3. u. 4. R. 5.—	" Galerie 2. R. Seite 2.50
Loge im I. Rang für 4 Pers. 26.—	" am Balkon, 1. Reihe 10.—	Eintritt ins Parterre 2.—
Loge im II. Rang für 4 Pers. 18.—	" 2. u. 5. R. 7.—	Galerie-Eintritt " (ermäßig) 1.—
Zogenstg. —.—	" 6. u. 9. R. 6.—	

Blockkarten ungültig.

Sämtliche Ermäßigungen ungültig.

==== freier Eintritt gänzlich aufgehoben. ====

Kassa-Eröffnung 7 Uhr.

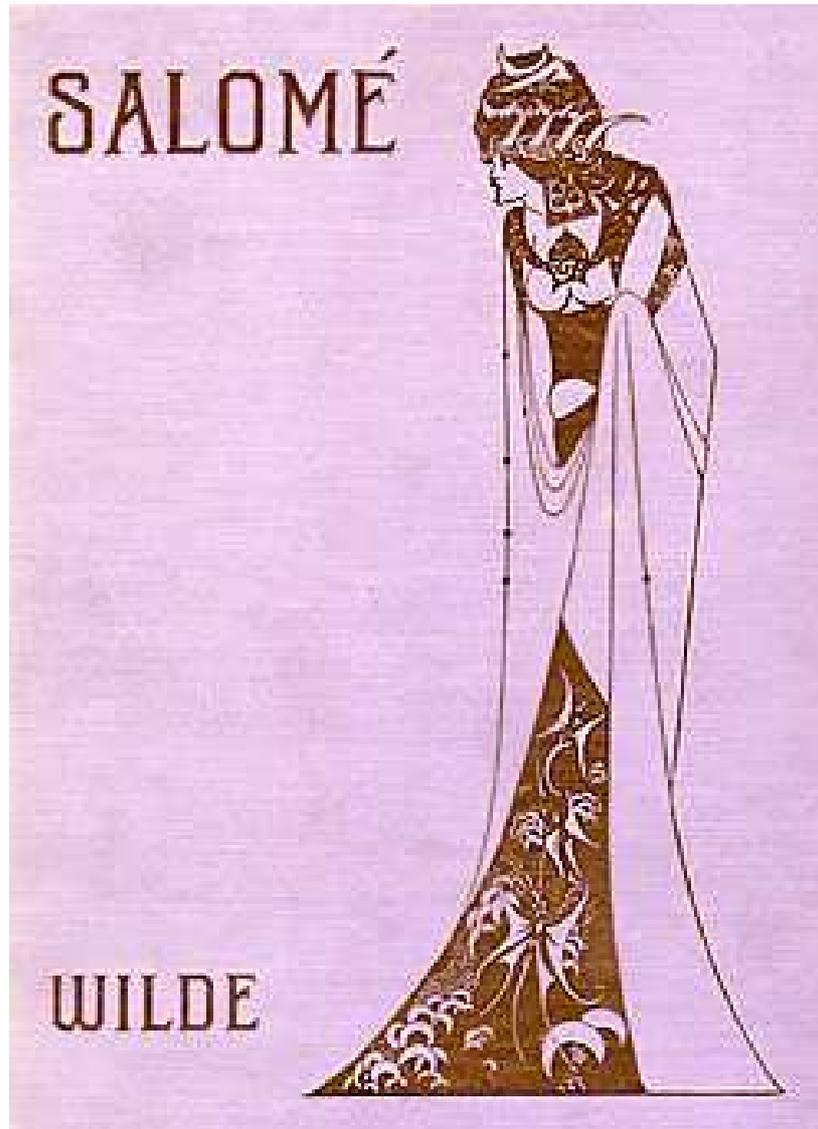
Anfang halb 8 Uhr.

Ende 1/10 Uhr.

Donnerstag den 17. Mai 1906, 231. Abonnements-Vorstellung, III. Serie, gelbe Karten.
Gastspiel der Mad. Gemma Bellincioni. La Traviata, Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi.

gesehen hat. Ich habe ein Halsband mit vier Reihen Perlen. Topase, gelb wie die Augen der Tiger. Topase, hellrot wie die Augen der Waldtaube, und grüne Topase, wie Katzenaugen. Ich habe Opale, die immer funkeln, mit einem Feuer, kalt wie Eis. Ich will sie dir alle geben, alle! Ich habe Chrysolithe und Berylle, Chrysoprase und Rubine. Ich habe Sardonyx

und Hyacinthsteine und Steine von Chalcedon. Ich will sie dir alle geben, alle und noch andre Dinge. Ich habe einen Kristall, in den zu schau'n keinem Weibe vergönnt ist. In einem



Perlenmutterkästchen habe ich drei wunderbare Türkise: wer sie an seiner Stirne trägt, kann Dinge sehn, die nicht wirklich sind. Es sind unbezahlbare Schätze. Was beehrst du sonst noch, Salome? Alles, was du verlangst, will ich dir geben - nur eines nicht: nur nicht das Leben dieses einen Mannes. Ich will dir den Mantel des Hohenpriesters geben. Ich will dir den Vorhang des Allerheiligsten geben...“

- DIE JUDEN: „Oh! Oh! Oh!“

- SALOME: „Gib' mir den Kopf den Jokanaan!“

- HERODES: „Man soll ihr geben, was sie verlangt! Sie ist in Wahrheit ihrer Mutter Kind! Wer hat meinen Ring genommen? Ich hatte einen Ring an meiner rechten Hand. Wer hat meinen Wein getrunken? Es war Wein in meinem Becher. Er war mit Wein gefüllt. Es hat ihn jemand ausgetrunken. Oh! gewiß wird Unheil über einen kommen...!“

- HERODIAS: „Meine Tochter hat recht getan!“

- HERODES: „Ich bin sicher, es wird ein Unheil geschehn!“

- SALOME: „Es ist kein Laut zu vernehmen. Ich höre nichts. Warum schreit er nicht, der Mann? Ah! Wenn einer mich zu töten käme, ich würde schreien, ich würde mich wehren, ich würde es nicht dulden! Schlag' zu, schlag' zu, Naaman! Schlag' zu, sag' ich dir! Nein, ich höre nichts. Es ist eine schreckliche Stille! Ah! Es ist etwas zu Boden gefallen. Ich hörte etwas

fallen. Es war das Schwert des Henkers. Er hat Angst, dieser Sklave. Er hat das Schwert fallen lassen! Er traut sich nicht, ihn zu töten. Er ist eine Memme, dieser Sklave. Schickt Soldaten ihn!“ (zum Pagen) „Komm hierher, du warst der Freund dieses Toten, nicht? Wohlan, ich sage dir: es sind noch nicht genug Tote. Geh zu den Soldaten und befiehl ihnen, hinabzusteigen und mir zu holen, was ich verlange, was der Tetrarch mir versprochen hat, was mein ist!“ (zu den Soldaten) „Hierher, ihr Soldaten, geht ihr in die Cisterne hinunter und holt

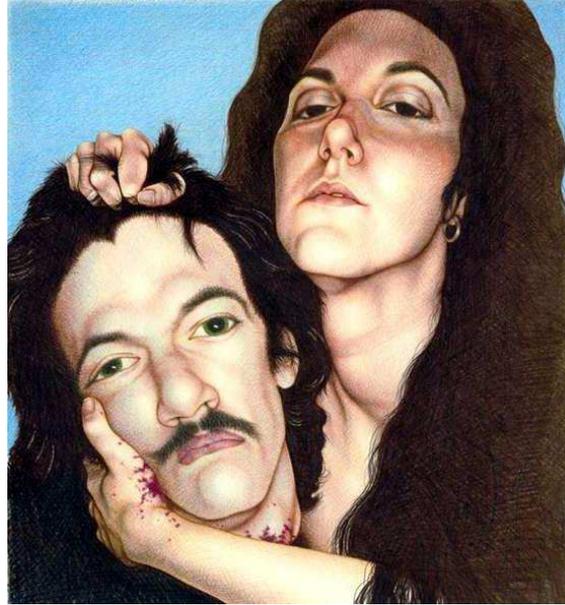


mir den Kopf des Mannes! Tetrarch, Tetrarch, befiehl deinen Soldaten, daß sie mir den Kopf des Jokanaan holen!“ (der Henker gibt ihr auf einem silbernen Tablett den Kopf Johannes' des Täufer; Salome zum Kopf:) „Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jokanaan! Wohl, ich werde ihn jetzt küssen! Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen, wie



man in eine reife Frucht beißen mag. Ja, ich will ihn jetzt küssen deinen Mund, Jokanaan. Ich hab' es gesagt. Hab' ich's nicht gesagt? Ah! ah! Ich will ihn jetzt küssen. Aber warum siehst du mich nicht an, Jokanaan? Deine Augen, die so schrecklich waren, so voller Wut und Verachtung, sind jetzt geschlossen. Warum sind sie geschlossen? Öffne doch die Augen! So

hebe deine Lider, Jokanaan! Warum siehst du mich nicht an? Hast du Angst vor mir, Jokanaan, daß du mich nicht ansehen willst? Und deine Zunge, sie spricht kein Wort, Jokanaan, diese Scharlachnatter, die ihren Geifer gegen mich spie. Es ist seltsam, nicht? Wie kommt es, daß diese rote Natter sich nicht mehr rührt? Du sprachst böse Worte gegen mich, gegen mich, Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa. Nun wohl! Ich lebe noch, aber du bist tot, und dein Kopf, dein Kopf gehört mir! Ich kann mit ihm tun, was ich



will. Ich kann ihn den Hunden vorwerfen und den Vögeln der Luft. Was die Hunde übrig lassen, sollen die Vögel der Luft verzehren. Ah! Jokanaan, Jokanaan, du warst schön. Dein Leib war eine Elfenbeinsäule auf silbernen Füßen. Er war ein Garten voller Tauben in der Silberlilien Glanz. Nichts in der Welt war so weiß wie dein Leib. Nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar. In der ganzen Welt war nichts so rot wie dein Mund. Deine Stimme war ein Weirauchgefäß, und wenn ich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik. Ah! Warum hast du mich nicht angesehen, Jokanaan? Du legtest über deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen wollte. Wohl! Du hast deinen Gott gesehen, Jokanaan, aber mich, mich, hast du nie gesehen. Hättest du mich gesehen, du hättest mich geliebt! Ich dürste nach deiner Schönheit. Ich hungere nach deinem Leib. Nicht Wein noch Äpfel können mein Verlangen stillen. Was soll ich jetzt tun, Jokanaan? Nicht die Fluten, noch die großen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen. Oh! Warum sahst du mich nicht an? Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt. Ich weiß es wohl, du hättest mich geliebt. Und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes...“

- HERODES (zu Herodias): „Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter. Ich sage dir, sie ist ein Ungeheuer!“

- HERODIAS: „Meine Tochter hat recht getan. Ich möchte jetzt hier bleiben.“

- HERODES: „Ah! Da spricht meines Bruders Weib! Komm, ich will nicht an diesem Orte bleiben. Komm, sag' ich dir! Sicher, es wird Schreckliches geschehn. Wir wollen uns im Palast verbergen, Herodias, ich fange an zu erzittern. Manassah, Issachar, Ozias, löscht die Fackeln aus! Verbergt den Mond, verbergt die Sterne! Es wird Schreckliches geschehn!!“

- SALOME: „Ah! Ich habe deinen Mund geküßt, Jokanaan. Ah! Ich habe ihn geküßt, deinen Mund, es war ein bitterer Geschmack auf deinen Lippen. Hat es nach Blut geschmeckt? Nein? Doch es schmeckte vielleicht nach Liebe. Sie sagen, daß die Liebe bitter schmecke. Allein was tut's? Was tut's? Ich habe deinen Mund geküßt, Jokanaan. Ich habe ihn geküßt, deinen Mund...“

- HERODES (zu seinen Soldaten): „Man töte dieses Weib!“ (die Soldaten ermorden Salome)

Der Juden König

Herodes Antipas (* ca. 20 v. Chr. in Judäa; † ca. 39 n. Chr. in Lugdunum, Südgallien) war der Sohn Herodes' des Großen und der Samaritanerin Malthake, der zur Zeit Jesu als „Tetrarch“ (- „Vier-Fürst“: Chef über 4 Gebiete/Länder -) in Galiläa herrschte. Er wurde in



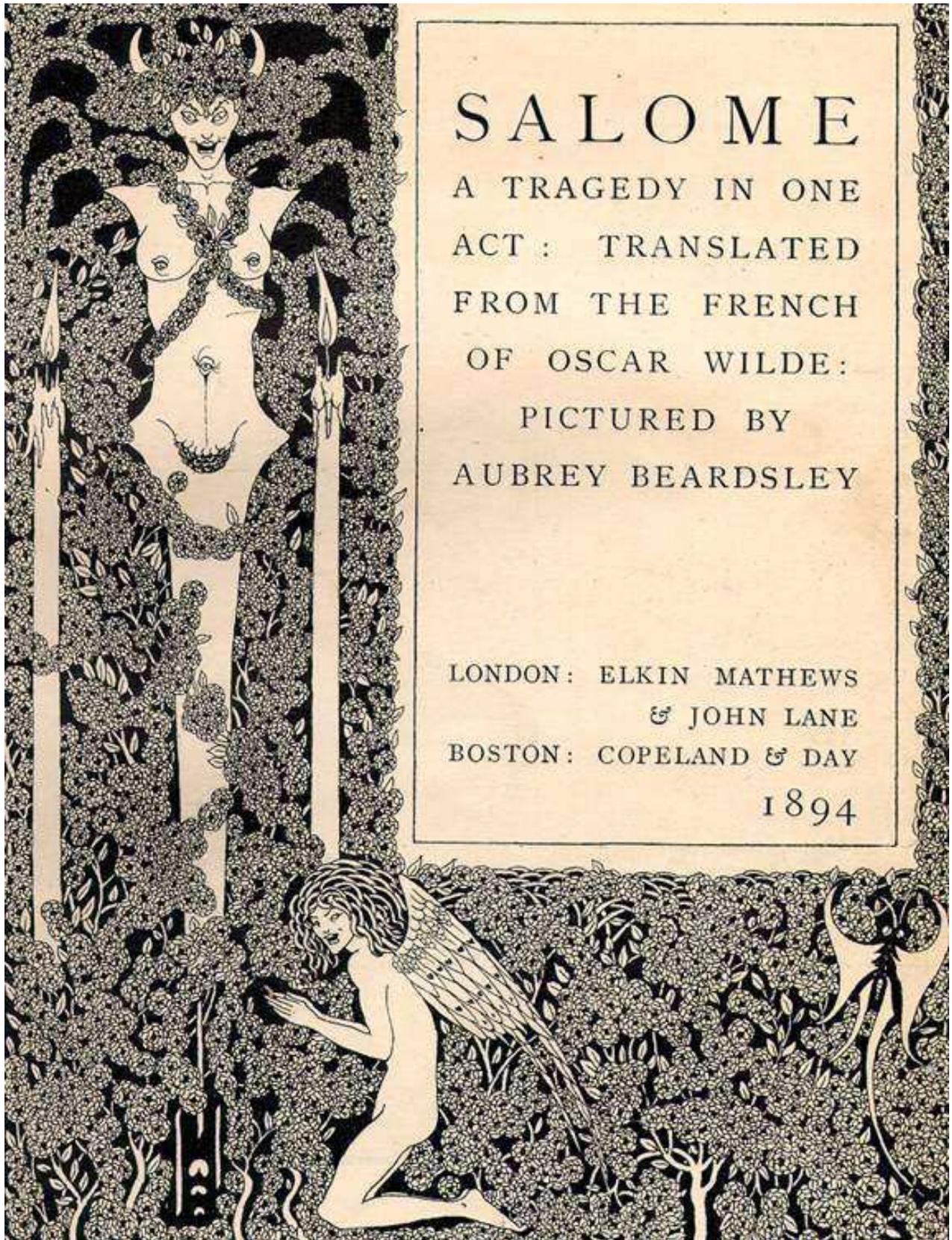
Rom erzogen. Als sein Vater im Jahre 4 v. Chr. starb, wurde er als einer der wenigen Söhne, die allen Nachstellungen entgangen waren, Herrscher von Galiläa und Peräa. Er machte Sepphoris in Galiläa zu seiner Hauptstadt. Außerdem gründete er Tiberias am See Gennesaret, eine hellenistische Stadt, die nach Kaiser Tiberius benannt wurde. Er verliebte sich in seine Schwägerin und Nichte Herodias, die Frau seines Halbbruders Herodes Boethos (der Sohn der zweiten Mariamme). Herodias verließ aus Liebe zu ihm ihren Mann, und Herodes Antipas wiederum verstieß seine erste Frau, die Tochter des arabischen Königs Aretas IV. Dieser doppelte Ehebruch erregte bei den Juden Anstoß. Der gekränkte Schwiegervater Aretas brachte ihm in einem Grenzkrieg eine schwere Niederlage bei. Johannes der Täufer hielt Herodes um 28 n. Chr. den doppelten Ehebruch öffentlich vor, worauf er verhaftet, in die Bergfestung Machärus gebracht und später auf Veranlassung der Herodias hingerichtet wurde. Herodes Antipas ging auf Betreiben von Herodias 39 n. Chr. nach Rom, um von Caligula den Königstitel zu erhalten, wurde jedoch aufgrund von schweren Anklagen, die sein Neffe und Schwager Herodes Agrippa I. gegen ihn vorgebracht hatte, nach Lugdunum in Südgallien verbannt. Dort starb er, das genaue Todesdatum ist unbekannt. Im Anschluß daran wurde sein Reich mit dem Gebiet des Herodes Agrippa vereinigt. Herodes Antipas wird im Neuen Testament der Bibel immer als König Herodes oder Tetrarch (Vierfürst) erwähnt: Mt 14,1 EU - Mk 6,14 EU - Lk 3,1 EU; 9,7 EU; 13,1 EU; Lk 23 EU; erst im Lauf der Jahrhunderte gab man ihm den Beinamen „Antipas“, um ihn von seinem gleichnamigen Vater zu unterscheiden. Die biblische Erzählung berichtet, daß Pontius Pilatus, als er Jesus in Gewahrsam hatte und erfuhr, daß er Galiläer sei, ihn zu Herodes Antipas schickte, da sich dieser gerade in Jerusalem aufhielt, weil dieser für ihn zuständig sei. Herodes freute sich, da er von Jesus ein Wunder sehen wollte. Als Jesus nicht darauf einging und auch nicht auf seine Fragen



antwortete, trieb er Spott mit ihm, indem er ihn mit einem hellglänzenden Kleid bekleidete, und schickte ihn zu Pilatus zurück. Offenbar gefiel es Herodes, in dieser Angelegenheit berücksichtigt worden zu sein, denn danach wurden Pilatus und Herodes, die früher verfeindet gewesen waren, Freunde. Der Name „Antipas“ bedeutet soviel wie „gegen alles“ und wird in der Bibel nur ein einziges Mal erwähnt. In Offb 2,13 EU wird der Name eines frühchristlichen Märtyrers mit Antipas angegeben. Schon mehrere Schauspieler haben Herodes ein Gesicht gegeben, zuletzt 2006 der Italiener Alessandro Giuggioli in Es begab sich aber zu der Zeit... Die folgende Aufzählung listet seriöse Bibelverfilmungen und keine Parodien auf: 1953: Salome (Darsteller: Charles Laughton) - 1961: König der Könige (D: Frank Thring) - 1964: Das 1. Evangelium: Matthäus (D: Francesco Leonetti) - 1965: Die größte Geschichte aller Zeiten (D: José Ferrer) - 1977: Jesus von Nazareth (D: Christopher Plummer) - 1979: Jesus (D: Richard Peterson) - 1999: Die Bibel – Jesus (D: Luca Barbareschi) - 2000: Die Bibel: Paulus (D: Giovanni Lombardo Radice) - 2004: Die Passion Christi (D: Luca De Dominicis) - 2004: Judas und Jesus (D: Philip Dunbar) - 2006: Es begab sich aber zu der Zeit... (D: Alessandro Giuggioli)

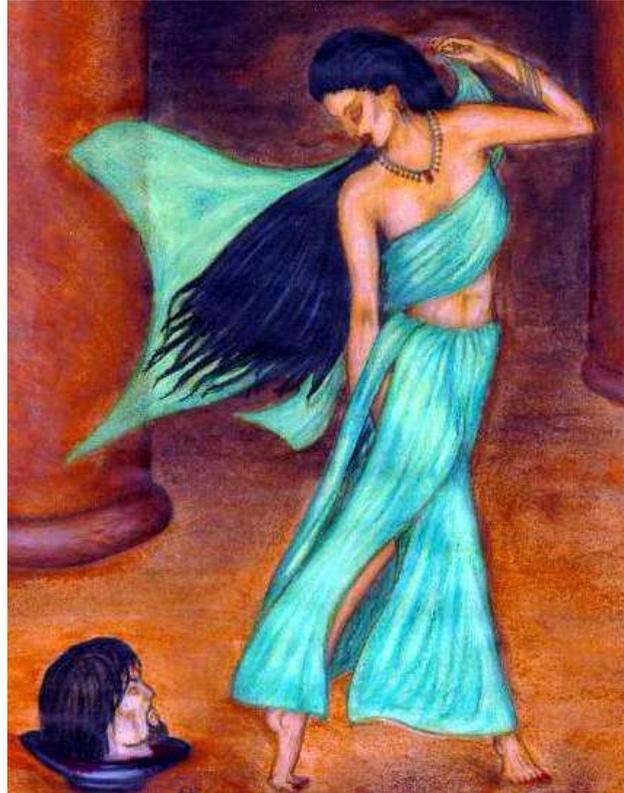
Was ist „Literatur-Oper“?

Die Literaturoper ist ein im 20. Jahrhundert entstandenes Genre der Oper, bei dem bereits bestehende Bühnenwerke des Theaters ohne wesentliche Veränderungen - allenfalls Kürzungen - in Musik gesetzt werden. Im weiteren Sinne umfaßt der Begriff auch Opern-Bearbeitungen von Romanen und Erzählungen im 20. Jahrhundert, ein Verfahren, das allerdings seit Entstehung der Oper im Prinzip angewandt wurde. Die Literaturoper wurde möglich, als mit Richard Wagner und der von ihm entwickelten durchkomponierten dramatischen Großform verschiedene Konventionen für die Form eines Libretto-Textes schwanden und keine spezielle Operntext-Version eines Stoffes mehr nötig erschien. Zu den ersten Komponisten, die Theaterstücke direkt vertonten, gehören Claude Debussy, Richard Strauss und Alban Berg. Nach dem Zweiten Weltkrieg erlangte das Genre eine Blüte, und Komponisten griffen häufig auch auf historische Theaterstücke zurück. Die Produktion in dem Genre hält bis heute an. Literaturopern auf Theatertexte: Claude Debussy: „Pelléas et



Mélisande“ nach Maurice Maeterlinck, 1902 - Richard Strauss: Salome nach Oscar Wilde, 1905 - Strauss: Elektra nach Hugo von Hofmannsthal, 1909 - Alexander von Zemlinsky: Eine florentinische Tragödie nach Oscar Wilde, 1917 - Alban Berg: Wozzeck nach Büchners Woyzeck, 1925 - Berg: Lulu nach Frank Wedekind, 1937 - Francis Poulenc: Les mamelles de Tirésias (Die Brüste des Teiresias) nach Guillaume Apollinaire, 1941 - Carl Orff: Antigona

nach Friedrich Hölderlin, 1949 - Werner Egk: Der Revisor nach Nikolai Gogols Ревизор, 1957 - Wolfgang Fortner: Bluthochzeit nach Federico García Lorcas Bodas de sangre, 1957 - Benjamin Britten: A Midsummer Night's Dream (Ein Sommernachtstraum) nach William



Shakespeare, 1960 - Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten nach Jakob Lenz, 1965 - Gottfried von Einem: Der Besuch der alten Dame nach Friedrich Dürrenmatt, 1971 - Aribert Reimann: Lear nach Shakespeares King Lear, 1978 - Adriana Hölszky: Bremer Freiheit nach Rainer Werner Fassbinder, 1988 - Hölszky: Die Wände nach Jean Genets Les paravents, 1995 - Manfred Trojahn: Was ihr wollt nach Shakespeares Twelfth Night or What you will, 1998 - Michael Denhoff: Der Pelikan nach August Strindberg - ... -- Literaturopern nach Romanen und Erzählungen: Frederick Delius: Romeo und Julia auf dem Dorfe nach Gottfried Keller, 1907 - Leoš Janáček: Kat'a Kabanová nach Alexander Nikolajewitsch Ostrowskis Das Gewitter, 1921 - dito: Z mrtvého domu (Aus einem Totenhaus) nach Dostojewskis Записки из Мертвого дома (Aufzeichnungen aus einem Totenhaus), 1930 - Dmitri Schostakowitsch: Нос (Die Nase) nach Nikolai Gogol - detto: Леди Макбет Мценского уезда (Lady Macbeth von Mzensk) nach Nikolai Semjonowitsch Leskow, 1934 - Benjamin Britten: Billy Budd nach Herman Melville, 1951 - dito: Death in Venice nach Thomas Manns Tod in Venedig, 1973 - Hans Werner Henze: Ein Landarzt, Funkoper nach Franz Kafka, 1951 - detto: Die Bassariden (The Bassarids) nach Euripides' Βάκχαι (Die Bakchen), 1966 - dito: Das verratene Meer, nach Yukio Mishimas 午後の曳航 (Gogo no Eiko), 1986-89 - Hans Zender: Don Quijote de la Mancha nach Miguel de Cervantes, 1993 - ...

Der Uraufführungs-Chefkapellmeister

„Ernst, Edler von Schuch“, geboren als „Ernst-Gottfried Schuch“ am 23. November 1846 in Graz & verstorben am 10. Mai 1914 in Niederlößnitz/Radebeul war ein österreichischer Dirigent, der durch seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss an der Dresdener Hofoper berühmt wurde. Schuch studierte in Graz, später in Wien bei Felix Otto Dessoff und begann

1867 als Kapellmeister am Lobe-Theater in Breslau. Es folgten Verpflichtungen in Würzburg (1868–1870), Graz (1870/1871) und Basel, bevor er 1872 von Pollini nach Dresden engagiert



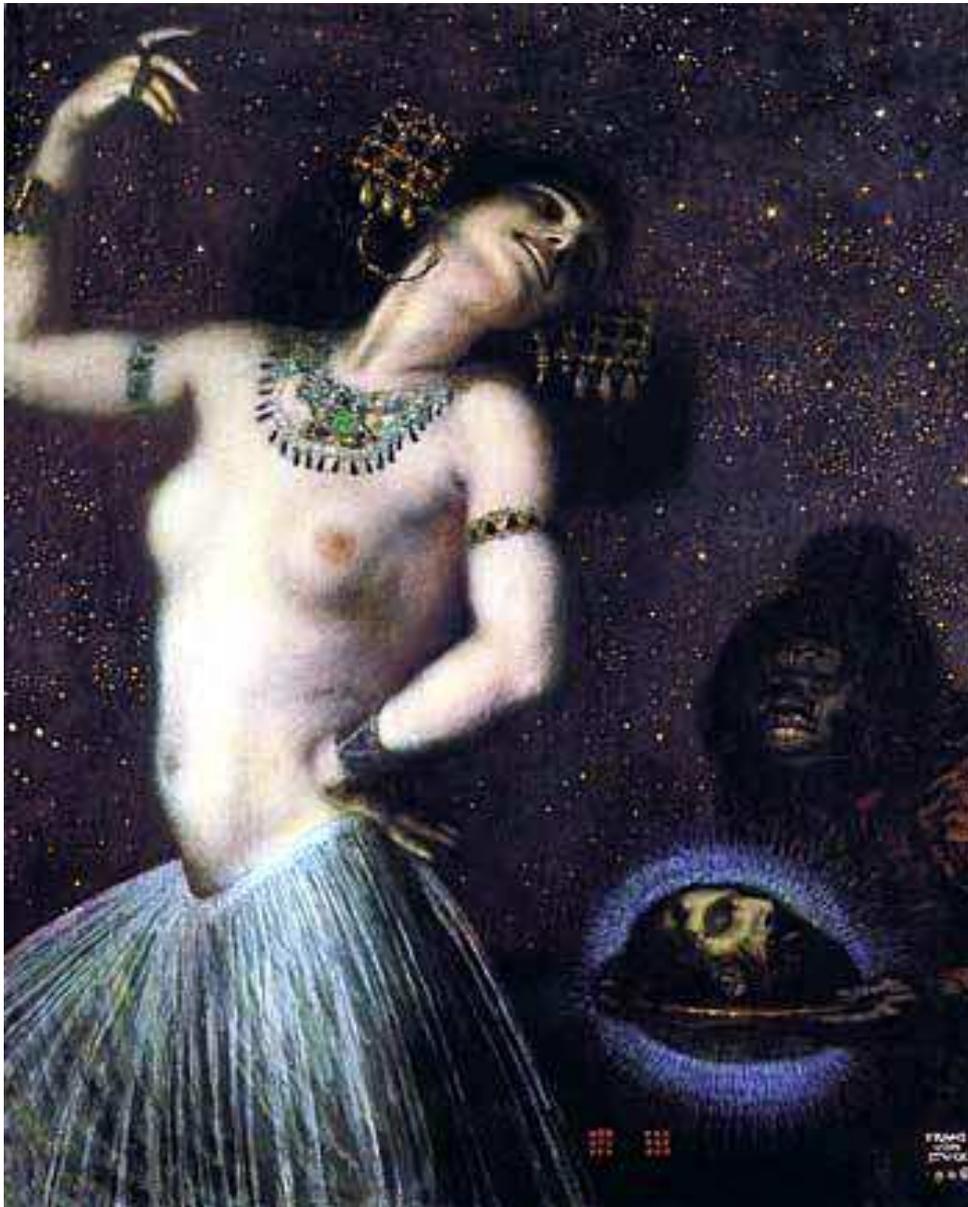
Birgit Nilsson als „Salome“...

wurde. Dort wurde er 1872 Musikdirektor an der Hofoper, ab 1873 Königlicher Kapellmeister neben Julius Rietz, später neben Franz Wüllner. 1882 übernahm er die Direktion der Hofoper als Hofrat, 1889 wurde er Generalmusikdirektor. Seinen Wohnsitz nahm er 1882 in Niederlößnitz in der Weintraubenstraße (1883 auf eigenen Antrag umbenannt in Schuchstraße 15/17). 1898 wurde Schuch vom österreichischen Kaiser in den Adelsstand erhoben und 1899 zum sächsischen Geheimen Hofrat ernannt. Sein Wirken ging als Ära Schuch in die Operngeschichte ein. Neben Gastspielreisen in Berlin, München, Wien und Paris blieb er Dresden bis 1914 verbunden und machte das Haus zu einer der führenden Musikbühnen Europas, bildete ein hervorragendes Ensemble und erweiterte das Orchester zu einem der größten der Welt. Neben dem Repertoire von Richard Wagner leitete er die Uraufführungen von Richard Strauss' *Feuersnot* (1901), *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *Rosenkavalier* (1911) sowie deutsche Erstaufführungen von Puccini und Mascagni. Daneben wurde er auch als Konzertdirigent geschätzt und setzte sich als solcher besonders für Orchesterwerke von Draeseke und Strauss ein. Schuch war mit der Koloratursopranistin Clementine von Schuch-Proska (1850-1932) verheiratet. Sie war Ehrenmitglied der Königlichen Hofbühne. Ihre Tochter Liesel von Schuch sang in Dresden und Wien.

Der Dichter

Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde (* 16. Oktober 1854 in Dublin; † 30. November 1900 in Paris) war ein irischer Schriftsteller. Aufgrund der Berufe seiner Eltern kam Oscar Wilde frühzeitig mit der Schriftstellerei in Kontakt. Sein Vater William Wilde war Irlands führender Ohren- und Augenarzt und schrieb Bücher über Archäologie, Folklore und den Satiriker Jonathan Swift. Seine Mutter Jane war von Beruf Übersetzerin, engagierte sich im Young Ireland Movement unter dem Pseudonym „Speranza“ und galt als revolutionäre Lyrikerin. Die Wildes hatten drei Kinder, zwei Jungen und ein Mädchen. Der Älteste, William Wills Wilde, wurde 1853 geboren. Ein Jahr später kam Oscar zur Welt, 1858 bekam Jane ihr drittes Kind, Isola Francesca, die nur zehn Jahre alt wurde. Von 1864 bis 1871 besuchte Oscar Wilde als Internatsschüler die Portora Royal School in Enniskillen. Anschließend, von 1871 bis 1874, studierte er mit glänzendem Erfolg klassische Literatur am Trinity College in Dublin. Im Sommer reiste Oscar Wilde zusammen mit William Goulding und Reverend John Pentland Mahaffy, seinem Freund und Lehrer für Altphilologie am Trinity College, nach

Norditalien, wo er beispielsweise Mailand, Venedig, Padua und Verona besuchte. Nachdem Wilde ein jährliches Stipendium von 95 £ gewonnen hatte, studierte er von 1874 bis 1878 am Magdalen College in Oxford, wo er den schon vehement in Richtung der L'art pour l'art weisenden ästhetischen Idealen von Walter Horatio Pater und der tief moralisch, religiös und



Fr. v. Stuck: „Salome“

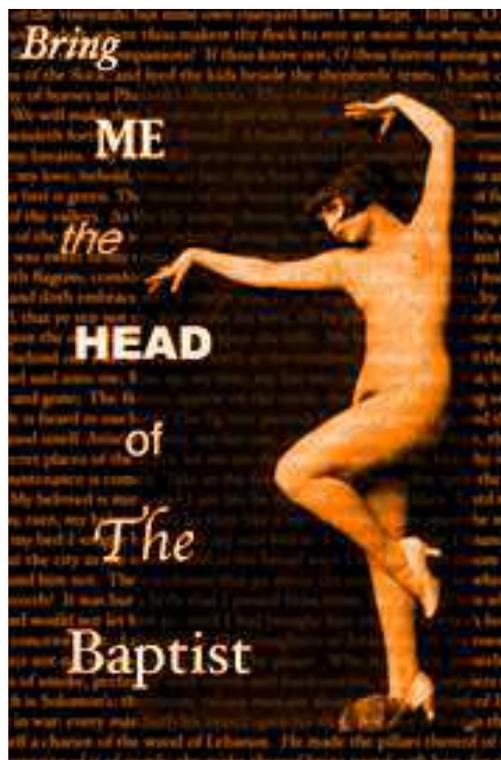
sozial engagierten Kunstauffassung von John Ruskin gleichermaßen begeistert folgte, obwohl sie auf sehr unterschiedliche, beinahe entgegengesetzte Weise den neuen Ästhetizismus vertraten. Am 28. November 1878 fand Oscar Wilde seine erste literarische Anerkennung, als sein Gedicht Ravenna, in dem die Impressionen seiner zweiten Italienreise künstlerische Gestalt angenommen hatten, mit dem Newdigate-Preis ausgezeichnet wurde. Nach Abschluss des Studiums übersiedelte er 1879 sogleich nach London und teilte sich dort bis 1881 mit dem Künstler Frank Miles, der beste Beziehungen zur Londoner Gesellschaft hatte, eine Wohnung in der Salisbury Street 13, die Wilde wegen des Blickes auf die Themse „Thames House“ nannte. Wilde wurde zu seiner Zeit als Schriftsteller bewundert und war im frühen viktorianischen England zugleich als Skandalautor, Upstyler und Dandy verschrien. Er war berühmt für geschliffene Sprachgewandtheit und extravagantes Auftreten. In den Jahren nach 1882 hielt er Vorlesungen in den USA und Kanada. Er wurde von der Kritik lächerlich

gemacht, die er wiederum als philisterisch bezeichnet. 1884 heiratete er Constance Lloyd, mit der er zwei Söhne hatte, Cyril (* 1885) und Vyvyan (* 1886). Wilde arbeitete von 1887 bis 1889 für die Pall Mall Gazette und danach als Herausgeber der Zeitschrift Woman's World. Während dieser Jahre veröffentlichte er die für seine Söhne geschriebene Märchensammlung „The Happy Prince and Other Tales“ (1888, klassische Vertreter der Gattung Kunstmärchen) und „Das Bildnis des Dorian Gray“ (The Picture of Dorian Gray) (1891). Einerseits finden



der „Tanz der „7 Schleier““... (III)

Kritiker in letzterem autobiographische Elemente, andererseits ist es eine direkte Antwort auf den französischen Symbolismus, insbesondere auf A rebours von Joris-Karl Huysmans (deutsch: Gegen den Strich). In den folgenden Jahren schrieb Oscar Wilde etwa jährlich ein



neues Werk, vor allem Gesellschaftskomödien. Am bekanntesten sind Lady Windermere's Fan (1892), A Woman of No Importance (1893), An Ideal Husband (1895) und „The Importance of Being Earnest“ (1895), das die Oberklasse satirisch darstellt und als sein bestes Werk gilt. Sein Stück „Salome“ aus dem Jahr 1891 nach der biblischen Salome-Legende (mit

berühmten, zum Teil sehr freizügigen Jugendstil-Illustrationen von Aubrey Beardsley) wurde vom Zensor abgelehnt und fand daher keinen Verleger in England. 1894 wurde es von und mit der berühmten Sarah Bernhardt in Paris uraufgeführt. Der Komponist Richard Strauss nahm Wildes Drama als Literaturvorlage und vertonte die deutsche Übersetzung in seiner weltweit erfolgreichen Oper Salome, die am 9. Dezember 1905 an der Dresdner Hofoper uraufgeführt wurde. Oscar Wilde schrieb auch eine Kriminalerzählung: Lord Arthur Saviles Verbrechen (1887), eine „Studie über die Pflicht“, wie der Untertitel der Erzählung lautet. Dem Titelhelden wird geweissagt, er werde einen Mord begehen. Entsprechend seinem Leitspruch „Was du tun musst, das tue gleich“, beschließt Lord Arthur, das vorhergesagte Verbrechen noch vor seiner Eheschließung zu begehen. Und da er sich ohnehin bei einer lieben, alten Dame zu Besuch angesagt hat... Der Familienvater Oscar ging – für die damalige Zeit – relativ offen mit seiner Homosexualität um. Seine homosexuellen Partnerschaften, z.B. mit seinem Freund und Lektor Robert Baldwin Ross, waren nicht unbekannt. Wildes langjähriges Verhältnis zu Lord Alfred Douglas (genannt Bosie), führte schließlich durch eine gezielte Provokation des Vaters John Sholto Douglas, des 9. Marquess von Queensberry, zu einem gesellschaftlichen Skandal, zwei Gerichtsprozessen (einer Privatklage Wildes gegen Queensberry und einem darauf folgenden Strafprozeß gegen Wilde) und Wildes Niedergang. Am 18. Februar 1895 hinterließ Queensberry in einem Club, den Oscar Wilde regelmäßig besuchte, seine Visitenkarte mit dem handschriftlichen Zusatz „For Oscar Wilde posing as somdomite [sic!]“ („für Oscar Wilde, posierender Sodomit (= Homosexueller)“). Oscar Wilde leitete, nachdem ihm Lord Alfred Douglas moralische und finanzielle Rückendeckung zugesichert hatte, eine Verleumdungsklage gegen den Marquis ein. Im Verlauf der Verhandlung mußte der Angeklagte Queensberry beweisen, daß seine Anschuldigung nicht aus der Luft gegriffen war, sondern der Wahrheit entsprach. Im Laufe des Prozesses verschob sich die Position von Wilde: Der Kläger wurde zum Angeklagten, als intime Details aus Wildes Privatleben zur Sprache kamen. Im Verlauf des Prozesses kam zu Tage, daß Oscar Wilde mit jungen Männern aus der sozialen Unterschicht sexuellen Kontakt hatte, darunter auch männliche Prostituierte. Das Kreuzverhör gegen Oscar Wilde, geleitet von Edward Carson, einem ehemaligen Studienkollegen Wildes vom Trinity College, hatte auch verschiedene Schriften Wildes als Gegenstand, hauptsächlich den Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“, der als „anrühig“ gerügt wurde. Die rhetorische Gewandtheit Wildes wird in dem Verhör nochmals deutlich. Aufgrund einiger unbewusster Fehler in der Taktik von Wildes Anwalt Edward Clarke entschied sich die Jury gegen Wilde und erklärte Queensberry für „nicht schuldig“. Oscar Wilde wurde nach dem verlorenen Prozeß selbst verhaftet und in einem Strafprozeß wegen Unzucht schließlich am 25. Mai 1895 zu zwei Jahren Zuchthaus mit schwerer körperlicher Zwangsarbeit verurteilt. Ausschlaggebend für das Urteil war nicht das Verhältnis zu Lord Douglas, sondern Wildes Kontakte zu männlichen Prostituierten, von denen einige als Zeugen einberufen worden waren. Auch in dieser Situation verlor Wilde zunächst nicht seinen Humor. Als er z.B. während der Gefangenschaft gezwungen war, gefesselt im Freien zu warten, soll er folgenden Ausspruch gemacht haben: „Wenn Ihre Majestät Ihre Gefangenen so behandelt, dann verdient sie keine!“. Die folgenden zwei Jahre harter Arbeit ruinierten jedoch Wildes Gesundheit. Zudem starb auch seine Frau Constance kurz vor seiner Haftentlassung. Sie hatte mit den Kindern das Land verlassen, unter anderem in der Gegend von Heidelberg gelebt und ihren Namen in Constance Holland geändert. Trotz der offensichtlichen Affären ihres Mannes hatte sie jedoch nie die Scheidung eingereicht. Der Skandal führte auch zum Eklat beim Magazin The Yellow Book, der den Niedergang von Wildes Illustrator Aubrey Beardsley bewirkte. Im Zuchthaus in Reading schrieb Wilde einen Brief von 50.000 Wörtern an Alfred Douglas, den er Robert Ross nach seiner Entlassung aus der Haft zukommen ließ, damit er nicht vernichtet würde. Bosie bestritt später stets, diesen Brief je erhalten zu haben. Unter dem Titel De profundis wurde er postum (1905) unter Auslassung eventuell anstößiger Abschnitte veröffentlicht; 1949 publizierte Vyvyan Holland,

Wildes Sohn, den Brief in einer längeren, aber fehlerhaften Version, da Ross' Abschrift als Quelle verwendet wurde. 1962 erstellten Literaturwissenschaftler nach dem Originalmanuskript, das im British Museum verwahrt wird, eine korrekte und vollständige Druckversion, die in der Anthologie *The Letters of Oscar Wilde* veröffentlicht wurde. Darin geht es neben einer Aufarbeitung der Beziehung zu Douglas u.a. auch um die unmenschlichen Zustände im Zuchthaus (Kindergefangene, Kinderzwangsarbeit). Diese Themen hatte er nach seiner Haftentlassung bereits in zwei Leserbriefen an die Zeitung *Daily Chronicle* dargelegt. Gesundheitlich schwer angeschlagen wurde Wilde 1897 aus der Haft entlassen und floh vor der gesellschaftlichen Ächtung nach Paris. Die letzten drei Lebensjahre verbrachte er unter dem Namen Sebastian Melmoth (nach dem Roman *Melmoth the Wanderer* seines Großonkels Charles Robert Maturin) auf dem europäischen Festland in Armut und Isolation. Er endete als Gescheiterter wie sein Romanheld Dorian Gray, der sich nach einem Leben in Sinneslust selbst zerstört. Wilde traf sich im gleichen Jahr mit Lord Douglas in Neapel. Er wollte den Freund noch einmal wiedersehen und die Beziehung damit zugleich beenden: „Ich weiß, es ist besser, wenn ich ihn nie wiedersehe“. Am 30. November 1900 starb Oscar Wilde im Pariser „Hotel d' Alsace“. Obwohl völlig mittellos, wurde er vom Besitzer des Hotels im besten Zimmer untergebracht und bekam das beste Essen und den besten Wein. Sein angeblicher Kommentar: „Ich sterbe über meine Verhältnisse.“ bzw. seine letzten Worte: „Entweder geht diese scheußliche Tapete – oder ich.“ Er starb an den Folgen einer Hirnhautentzündung, die aus einer chronischen Mittelohrentzündung resultierte. Schon vor dem Gefängnisaufenthalt hatte er einen Ohrenspezialisten aufgrund von Taubheitsgefühlen kontaktiert. Nach Meinung der südafrikanischen Wissenschaftler Ashley Robins und Sean Sellars handelt es sich um einen Mythos, dass Wilde an der damals unheilbaren Syphilis gelitten hätte. Dem steht die Aussage von Wildes Freund Robert Ross gegenüber: Oscar habe sich schon als Student mit der Krankheit infiziert und mußte sich vor seiner Ehe einer Quecksilberbehandlung unterziehen. Auf dem Sterbebett trat Wilde zur römisch-katholischen Kirche über. Er wurde zunächst auf dem Cimetière de Bagneux beigesetzt, im Jahr 1909 aber auf den Cimetière du Père Lachaise in Paris umgebettet. Seine letzte Ruhestätte ziert ein Grabmal von Jacob Epstein. Robert Baldwin Ross hatte ihm treue Freundschaft bewiesen; seine Asche wurde später in Wildes Grab beigesetzt. 1913 veröffentlichte Wildes Neffe Fabian Lloyd alias Arthur Cravan in Paris einen Artikel, in dem er behauptete, sein Onkel sei noch am Leben und habe ihn in Paris besucht. Oscar Wilde habe sich seit 1901 in Indien und Indonesien aufgehalten und sei wieder dorthin zurückgekehrt. Der Pariser Korrespondent der *New York Times* fiel auf dieses Gerücht herein und recherchierte – erfolglos – nach Zeugen, die jemals den toten Wilde gesehen hätten. Cravan ging noch einen Schritt weiter und wettete 5000 Dollar, dass sich im Sarg des Dichters auf dem Friedhof Père-Lachaise kein Leichnam, sondern zwei unveröffentlichte Manuskripte befänden. Die französische Regierung ging auf dieses Wettangebot sowie auf die damit verbundene Forderung nach einer Exhumierung jedoch nicht ein. Wildes Sterbezimmer im Hotel d'Alsace, Rue des Beaux Arts, ist heute ein im Stil seiner Zeit aufwändig restauriertes Luxusquartier und von jedermann zu mieten. Seit 1995 steht eine Gedenktafel zu Oscar Wilde im Poets' Corner der Westminster Abbey. Anfang 2007 nahm der Vatikan in einer Anthologie *"Provokationen: Aphorismen für ein anti-konformistisches Christentum"* Oscar Wilde in die Ehrenliste von Autoren auf. Oscar Wilde hat seinerzeit die Menschen vor ein Rätsel gestellt. Die Öffentlichkeit kannte ihn als wortgewandten, geistreichen Unterhalter und Dandy. Er verhielt sich oft überheblich und überlegen. Mit seinem scharfsinnigen Humor legte er aber häufig die Kehrseite und die Vorurteile, das Verhalten und unbequeme Wahrheiten der Gesellschaft offen. Auch haben viele seiner Aussagen einen tiefen philosophischen Hintergrund. Wilde verschrieb sich schon während seiner Studienzeit der Ästhetik, also der Kunst und einem Leben nur um der Schönheit willen. Einmal sagt er, sein Leben sei das wahre Kunstwerk und die Literatur, die er verfasst hätte, nur ein Hauch seines Talents. Zum Beispiel soll er zu André Gide gesagt

haben: „... my plays are not good, I know, and I don't trouble about that ... They are nearly all the result of a bet. So was Dorian Gray – I wrote that in a few days because a friend of mine declared that I could not write a novel. Writing bores me so.“; in Wirklichkeit weiß man, daß Oscar Wilde ein Perfektionist war und seine eigenen Werke immer wieder intensiv überarbeitete, bis er damit zufrieden war. Auch die unglaubliche Anzahl von Werken, die er geschrieben hat, straft seine Aussage Lügen. Er tat allerdings so, als wenn ihm Vergnügen und Dandytum wichtiger seien als seine Werke. Vielleicht war aber gerade das, was er der Öffentlichkeit als Persönlichkeit zeigte, nur eine Maske. “To the world I seem, by intention on my part, a dilettante and dandy merely – it is not wise to show one's heart to the world – and as seriousness of manner is the disguise of the fool, folly in its exquisite modes of triviality and indifference and lack of care is the robe of the wise man. In so vulgar an age as this we all need masks.”; auch wenn er der Öffentlichkeit das Gegenteil weismachen wollte, war er, wie aus manchen Briefen hervorgeht, von der scharfen Kritik an seinen Werken oft zutiefst verletzt. Wahrscheinlich wollte er in seinem Leben am meisten die Anerkennung seiner Arbeit, aber auch bei all seiner Andersartigkeit und Exzentrizität vor allem akzeptiert werden als das, was er war: ein Homosexueller, ein Ire, ein Künstler und ein Mensch. Der „Criminal Law Amendment Act“, eine Ergänzung des britischen Strafgesetzes, die sexuelle Handlungen zwischen Männern unter Strafe stellte, war erst 1885 in Kraft getreten. Solche Handlungen kamen allerdings in Jungeninternaten und unter den damals nur männlichen Schülern der Colleges häufiger vor und wurden vom Lehrpersonal weitgehend ignoriert. Erwachsene Männer hingegen, die eine sehr enge Freundschaft unterhielten, waren durch den „Criminal Law Amendment Act“ der Gefahr der Erpressung ausgesetzt. Oscar Wilde, als Homosexueller gebrandmarkt, beeinflusste das Bild von Schwulen in der Öffentlichkeit und die Herausbildung eines (- noch heute gültigen... -) Stereotyps von homosexuellen Männern gravierend. So wurden z.B. Männer, die einen extravaganten Stil pflegten, spöttisch als „Oscar“ bezeichnet. Ausgeprägter Humor und Wortgewandtheit, Begeisterung für Schönes, z.B. Inneneinrichtung und Kleidung, und Wildes öffentliche exzentrische Persönlichkeit sollten als Beweis und Inbegriff von Homosexualität gelten...

Die Übersetzerin

Hedwig Lachmann (* 29. August 1865 in Stolp, Pommern; † 21. Februar 1918 in Krumbach) war eine deutsche Schriftstellerin, Übersetzerin und Dichterin; sie wurde als Tochter eines Kantors 1865 geboren. Nachdem sie ihre Kindheit in Stolp und danach auch sieben Jahre in Hürben (Schwaben) verbracht hatte, bestand sie 15jährig ihr Examen als Sprachlehrerin in Augsburg. Zwei Jahre später war Hedwig Lachmann Erzieherin in England. Sie unterhielt 1889 bis 1917 Kontakte zum Friedrichshagener und Pankower Dichterkreis. Ihren späteren Ehemann Gustav Landauer lernte sie 1899 bei einer Lesung im Hause Richard Dehmels kennen. Werke: Gedichte: Im Bilde (Gedichte und Nachdichtungen), 1902 - Vertraut und fremd und immer doch noch ich (Gedichte, Nachdichtungen, Essays), 2003 - Postume Ausgaben: Gesammelte Gedichte, 1919 - Vertraut und fremd und immer doch noch ich. Gedichte, Nachdichtungen und Essays, 2003 -- Übersetzungen: aus dem Englischen: Oscar Wilde: Salome u.a. (Richard Strauss legte der "Salome" den fast unveränderten Text Oscar Wildes in der Übersetzung Hedwig Lachmanns unter) - Werke von Edgar Allan Poe - Werke von Rabindranath Tagore - aus dem Ungarischen: Ungarische Gedichte, 1891 - Werke von Sándor Petőfi - aus dem Französischen: Werke von Honoré de Balzac

Über die wildesche „Ur-,„Salome““

Rainer Kohlmayer schreibt: „...Oscar Wildes Einakter "Salome" und die deutsche Rezeption: Wildes Salome zwischen Symbolismus und Hellenismus: Oscar Wilde schrieb Salome im November und Dezember 1891 in Paris in französischer Sprache. Es war die spektakuläre Krönung eines außerordentlichen Jahres, in dem er nicht nur „Lady Windermere's Fan“ geschrieben, sondern nicht weniger als vier Bücher mit Prosa herausgebracht hatte. "Une des plus grandes personnalités de la littérature anglaise contemporaine", schrieb „L'Echo de Paris“ am 19. Dezember 1891, "l'esthète Oscar Wilde (...) est le Great Event des salons littéraires parisiens". Wildes „Salome“ ist zum Teil die unmittelbare Frucht dieser Wochen, in denen er bei Mallarmé zu Gast und mit der jungen Generation der Symbolisten in regem Kontakt war. Seine geniale Redner- und Erzählergabe schien durch das Medium der französischen Sprache noch zu gewinnen, wenn man den überschwenglichen Zeugenberichten Glauben schenken darf. „Salome“ war vermutlich mit Blick auf eine Aufführung in Paul Forts „Théâtre d'Art“, das 1891 das wohl experimentierfreudigste Theater Europas war, entstanden. „Salome“ zeigt jedenfalls dramaturgische Merkmale des symbolistisch-antinaturalistischen Entstehungskontextes: gesteigerte Musikalität, synästhetische Effekte, Symbolik des Bühnenbildes, die Bedeutung der Pausen, des Tanzes, das monologische Sprechen, die Stimmung von Fatalität, die über der Szene lastet. Auch das Salome-Motiv selbst durfte – nicht nur aufgrund von Mallarmés Hérodiade – geradezu als symbolistische Reliquie gelten. Andererseits enthält Wildes Einakter Salome Formelemente, die der Dramaturgie des Symbolismus, wenn wir Mallarmés „Hérodiade“ und Maeterlincks „Aveugles“ zum Maßstab nehmen, eher fremd sind: da sind einmal die komischen, grotesken und satirischen Züge, auf die ich hier aber nicht näher eingehe, zum andern die aristotelische Handlungsführung. Wildes Einakter „Salome“ verbindet somit Formensprachen, die der symbolistischen Ästhetik als Gegensätze gelten: aristotelische Einheitendramaturgie und symbolistische Stimmungssprache, Zielgerichtetheit und Statik, Handlungs- und Situationsdramatik. „Salome“ ist Wildes kühner, hybrider Versuch, aus dem Paradigma der kulturellen Tradition Englands, die er in „The Critic as Artist“ und „The Soul of Man“ so heftig kritisiert hatte, auszubrechen und ein 'griechisches' Stück zu schreiben, und zwar in mehrfachem Sinn: in der Rückkehr zur Musikalität der Sprache, in der formalen Strenge aristotelischer Dramaturgie und schließlich in der ästhetischen Dekonstruktion des puritanischen Christentums aus dem Geist der Antike. In seinem 1890 veröffentlichten Essay „The Critic as Artist“ fordert Wilde eine Rückkehr der Literatur zum musikalischen Sprachbewußtsein der Griechen. Die Erfindung des Buchdrucks und die Verbreitung des Lesens hätten die Literatur zu einem "elaborate design" abstrahiert, der kaum noch mit dem Ohr wahrgenommen würde. „The Greeks, upon the other hand, regarded writing simply as a method of chronicling. Their test was always the spoken word in its musical and metrical relations. The voice was the medium, and the ear the critic. (...) Yes: writing has done much harm to writers. We must return to the voice. That must be our test (...)“. In einem Interview für die „Pall Mall Budget“ im Juni 1892 – die Proben für die Londoner Uraufführung der „Salome“ mit Sarah Bernhardt in der Hauptrolle liefen auf vollen Touren – äußerte sich Wilde über den Grund, weshalb er „Salomé“ auf französisch geschrieben hatte: „I have one instrument that I know I can command, and that is the English language. There was another instrument I had listened to all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it“. Offensichtlich sah Wilde zwischen dem französischen Sprachinstrument und seiner Behandlung des Salome-Motivs eine formal-ästhetische Verbindung. Dem Interviewer der französischen Zeitung „Le Gaulois“ gegenüber erklärte er sogar: „To me there are only two languages in the world: French and Greek“. Wilde nennt in „De Profundis“ das auffallendste Formprinzip von „Salome“, wenn er von den "refrains" spricht, „whose recurring motifs make Salome so like a piece of music and bind it together as a ballad“. Die Einaktigkeit und die Leitmotivtechnik stehen in einem komplementären Wirkungszusammenhang: Schlüsselwörter wie "lune", "regarder", "malheur", "mort", "fleur",

"rose", "sang", "neige", "vierge" usw. gewinnen für die Zuschauer durch die Wiederholung in verschiedenen Kontexten eine suggestive chromatische Mehrdeutigkeit. Wilde hat das Netz dieser synonymischen und kontrapunktischen Wort- und Bildwiederholungen geradezu tautologisch dicht geknüpft. Dazu kommen vorausdeutende Wiederholungen ganzer Wendungen und Sätze wie Salomes mehrmaliges "Je baisera ta bouche, Iokanaan." Außerdem gibt es zahlreiche einheitsstiftende Wiederholungen von ganzen Handlungsabläufen: Dreierlei verspricht Salome dem jungen Syrier (Blume, Blick, Lächeln); dreierlei liebt und rühmt sie an Jochanaan (Körper, Haar, Mund) und wird von Mal zu Mal abrupt zurückgewiesen; dreimal versucht Herodes, Salome zum Einlenken zu überreden; drei Personen sterben (Narraboth, Jochanaan, Salome). In der Mikro- wie in der Makrostruktur des Textes sucht Wilde nach formaler, klanglicher Einheit. Wilde folgt dabei oft der Signifikantenspur seines französischen Sprachinstruments, den Assonanzen und Alliterationen; "taupe" wird mit "paupières", "nue" mit "nuage" verbunden. Isophonien werden zu Isotopien. Die im Französischen vorgegebene Genusangabe von "la lune" wird von den sprechenden Figuren animistisch mythisiert; die dunklen Vokalklänge von "tombeau", "mort" und dgl. scheinen den hypnotisierten Sprechern ihre lautmalerisch-inhärente Logik aufzuzwingen: „LE PAGE D'HÉRODIAS. Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts“. Es entsteht – ähnlich wie bei Maeterlinck – eine Sprache an der Grenze zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein. Das sprechende Ich hat keine Gewalt über die Sprache, es ist zu einem "on dirait" entmacht. Die Sprecher zitieren die Sprache, sie beherrschen sie nicht. Das "Es" spricht aus ihnen: das Begehren und der damit angekündigte Tod. Jedes Begehren in Salome ist todbringend, wie Salome in ihrem Schlußmonolog "l'amour" und "la mort" assoziiert. Kaum eine Ikone der Weltliteratur verknüpft Eros und Thanatos auf zwingendere Weise als der Kuß, den Wildes Salome auf die Lippen des abgeschlagenen Hauptes des Jochanaan drückt. Salomes erotischer Tanz ist ein Totentanz. "On dirait qu'elle cherche des morts", sagt der junge Page vom Mond in der ersten Szene. "On dirait qu'elle danse", sagt der junge Syrier einen Augenblick später über dasselbe Mondbild. Das Handlungsgeschehen wird als Wunsch- oder Angstvision der Figuren leitmotivartig vorweggenommen. Die Handlungen der Figuren werden zur wiederholenden Vollstreckung früher ausgesprochener Beschwörungsformeln; der Tod des jungen Syriers, Jochanaans und Salomes wird jeweils angekündigt, wobei aber gerade die Betroffenen blind, d.h. ohne Vorahnung, in den Tod gehen. Die Magie der Sprache und der Zeichen besteht – wie in der griechischen Tragödie – in der Ankündigung der unausweichlichen Katastrophe. Daß Wilde den Einakter Salome in einer Fremdsprache schrieb, förderte zweifellos die sprachliche Homogenität des Stückes: Der Satzbau ist meist unkompliziert, der Wortschatz ist insgesamt recht beschränkt. Wilde verwendete Wörter und Wendungen, die er aus Flauberts Erzählung „Hérodiad“ (1857) kannte; zahlreiche Wörter und Metaphern sind überdies dem „Hohenlied Salomos“ entnommen, vor allem in Salomes Passagen; im parataktischen Satzbau und der asyndetischen Dialogführung orientierte er sich an Maeterlinck, in der zielgerichteten Dramaturgie jedoch an Aristoteles, dessen Poetik er in „The Critic as Artist“ als "a perfect piece of aesthetic criticism" beschreibt. Interessant ist dabei seine Interpretation des Katharsis-Begriffs. Aristoteles' Gedanke der „katharsis“ sei nicht, wie Lessing geglaubt habe, ein moralischer, sondern – wie bei Goethe – ein sinnlich-ästhetischer Vorgang. Der Nachvollzug der auf der Bühne dargestellten Leidenschaften sei bei Aristoteles nicht nur als reinigendes Bewältigen von im Individuum schlummernden gefährlichen Leidenschaften ("perilous stuff") gemeint, sondern wohl eher – so suggeriert Wilde – als eine Art Initiationsritus ("rite of initiation"), bei dem der Zuschauer zu "noble feelings of which he might else have known nothing" bewegt werde. Diese stimmungsmäßige Interpretation der Katharsis eröffnete Wilde eine Möglichkeit zu hybrider Gestaltungsweise: das symbolistische Stimmungstheater mit Aristoteles zu verbinden. Der Vergleich mit Flauberts Erzählung

„Hérodiades“, die Wildes wichtigstes Quellenmaterial für den Salome-Stoff darstellte, verdeutlicht den auf Raum, Zeit, Handlung und Figur bezogenen Konzentrationsprozeß bei der Herstellung des Einakters, dem die Spuren des klassischen fünftaktigen Aufbaus deutlich eingeschrieben sind. Wilde legt die drei sukzessiven Schauplätze der Flaubertschen Erzählung (Terrasse, unterirdische Gewölbe, Festsaal) in einem einheitlichen Bühnenbild neben- bzw. übereinander. Die räumliche Verdichtung ermöglicht die Konzentration der Handlung auf eine kurze Zeitspanne und die Konfrontation zwischen Salome und dem in der Zisterne gefangenen Jochanaan. Von Flauberts zeitlicher Abfolge (Morgen, Nachmittag, Abend) bleibt nur der späte Abend, der in Realzeit abläuft. Während bei Flaubert Herodes im Vordergrund steht, der dabei jedoch erst am Schluß bemerkt, daß Hérodiades die ganze Zeit über die Fäden in der Hand hatte, macht Wilde aus Salome, die bei Flaubert nur das willenlose Instrument ihrer Mutter ist, die zentrale, die Handlung vorantreibende Figur, mit deren Bewußtseinsvorgängen die Zuschauer sich identifizieren müssen. Wilde reklamierte für jedes seiner Gesellschaftsdramen ausdrücklich (in den Didaskalien) die Einhaltung der 24-Stunden-Einheit; im Einakter „Salome“ scheint mir Wildes Orientierung am antiken Drama aber wesentlich weiter zu gehen. So werden etwa die Soldaten, Juden und Römer als eine Art viel- und gegenstimmiger antiker Chor eingesetzt; die Exposition ist nach Art der antiken Teichoskopie gestaltet. Für Wilde ist die strenge Form seines Einakters „Salome“ offensichtlich in erster Linie mit einem Rückgriff auf die aristotelische Poetik verbunden. Die formale Orientierung an der antiken Tragödie ist auch insofern relevant, als in diesem Stück die Zeitenwende von der Antike zum Christentum fokussiert wird, was in der Salome-Forschung, die sich hauptsächlich der Femme-fatale-Thematik widmet, nur selten ernsthaft zur Sprache kommt. Durch den präzisen historischen und ideellen Rahmen unterscheidet sich Wildes Salome von der ahistorischen Vagheit anderer symbolistischer Dramen, denen es zumeist eher um die Darstellung archetypischer Situationen ging. Horst Fritz hat den programmatischen Aspekt der Figurenkonstellation in Salome hervorgehoben, aber dabei meiner Meinung nach die Figur des Jochanaan zu idealistisch gedeutet; Salome stelle den "integren Bezirk kreatürlicher Unschuld und Unbefangenheit" dar, Jochanaans eschatologische Funktion sei die Verkündigung "einer zukünftigen Vernunft", "vernunftgemäßer Freiheit". Die Tragödie bestehe im Scheitern der Versöhnung zwischen Geist und Natur. Diese Interpretation, die Salome und Jochanaan als These und Antithese sieht, als ebenbürtige und in ihrer Reinheit und Unschuld sogar insgeheim identische Partner, wird meines Ermessens dem – cum grano salis – 'nietzscheanisch–heidnischen' Aspekt des Stückes nicht gerecht. Jochanaan wird von Wilde nicht nur als "äußerst unsympathische Version von Johannes dem Täufer" präsentiert, wie Kate Millett mit feministischer Deutlichkeit feststellt, sondern geradezu als Karikatur eines besonders puritanischen, alttestamentarischen Christentums. Während die Herodes-Welt aufgesplittert ist in eine Vielzahl von Diskursen, die vom Materialismus bis zum Christusglauben, vom Agnostizismus bis zum Pantheismus reichen, während diese historisch-politische Welt also als vieldeutiges und polyphones Stimmengewirr vorgeführt wird, spricht Jochanaan mit der Eindeutigkeit und Intoleranz des Ideologen. Wilde stellt den Einbruch des von Jochanaan angekündigten Christentums in die antike Welt als apokalyptische Katastrophe dar: „Les centaures se sont cachés dans les rivières, et les sirènes ont quittés les rivières et couchent sous les feuilles dans les forêts“, verkündet Jochanaan triumphierend. Für Zentauren und Sirenen, die mythischen Symbole der männlichen und weiblichen Einheit von Mensch und Tier, hat mit dem Beginn des Christentums die Panik des Weltuntergangs begonnen. Die "Liquidation dieser Sphäre", d.h. die Vernichtung der Ambiguitäten, der Leib-Geist-Einheit, der Polyphonie der antiken Welt setzt sich nun aber in der Liquidation Salomes konsequent fort. Wildes heidnische, sozusagen 'nietzscheanische' Umwertung der biblischen Erzählung besteht nämlich darin, daß nicht Jochanaan als Opfer Salomes, sondern Salome als Opfer Jochanaans erscheinen muß. Herodes ist dabei immer nur Exekutor, niemals Initiator. So erteilt Herodes den Befehl zu

Salomes Hinrichtung, aber er ist dabei nur der Testamentsvollstrecker Jochanaans. Er vollstreckt lediglich die brutalen Lynch-Aufforderungen, die Jochanaan zuvor aus seiner Zisterne heraus gegen Salome geschleudert hatte, wobei er sich anmaßte, seine Flüche als Gottesurteil zu verkünden. Was Wilde dem wutschäumenden Jochanaan an Mordbefehlen in den Mund legt, ist die dunkle Seite der soeben anbrechenden Geschichte des Christentums, die hier deutlich auf Phänomene wie den mittelalterlichen Hexenwahn vorausweist. Wie von Jochanaan wortwörtlich gefordert, wird Salome am Schluß unter den Schilden der Soldaten zermalmt: "Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé (...)" – ein eindrucksvolles Bildsymbol kollektiver Lynchjustiz. Jochanaan vertritt nicht die Antithese der Sinnlichkeit, sondern deren Liquidation. Salome stimmt ihm gegenüber die Bildersprache des Hohenliedes an, Jochanaan erwidert darauf – der parodistische Bezug zum Zwiegesang der Liebenden im Hohenlied ist offensichtlich – mit Zurückweisung und Verwünschungen. Angesichts von Jochanaans brutaler Aufforderung zum Mord an Salome kann deren Forderung seiner Enthauptung nicht nur als Rache, sondern auch als Notwehr erscheinen. Zumindest werden Jochanaans Flüche von Salome im Rückblick als Vernichtung empfunden: „Tu m'as dit des choses infâmes. Tu m'as traitée comme une courtisane, comme une prostituée“. In einer metaphorisch kaum verschlüsselten Passage wird Jochanaans verbale Attacke von Salome als Akt phallischer Aggression dargestellt: „Et ta langue qui était comme un serpent rouge dardant des poisons, elle ne remue plus, (...) cette vipère rouge qui a vomi son venin sur moi“. Herodes wird aus Angst vor Jochanaan zu dessen weltlichem Arm, zur Exekutive, wie er zuvor bereits Jochanaans Terminologie übernimmt, wenn er – in paradoxer Denunziation – seine Frau Hérodiades als "l'épouse incestueuse" bezeichnet. Es ist sicher auch kein Zufall, daß nur Jochanaan und Herodes die gemeinsame Panikvision haben, daß sie die Flügel des Todesengels in der Luft zu hören glauben. Das psychologisch-ideologische Machtstreben des Propheten und das physische Machtstreben des Usurpators gründen gleichermaßen in Angst, in der Angst vor der Sinnlichkeit und in der Angst vor dem Stärkeren. Die ständige Berufung des Propheten auf "le Seigneur" und die des Herodes auf Caesar ist in ihrer Symmetrie nicht zu überhören. Wenn Herodes im Schlußwort zur Hinrichtung Salomes auffordert, so opfert er sie dem (von Jochanaan verkündeten) "unbekannten Gott", dem – laut Apostelgeschichte 17,16ff., auf die Wilde hier ironisch anspielt – im heidnischen Athen bekanntlich ein Altar gewidmet war: „HÉRODE. (...) ce qu'elle a fait est un grand crime. Je suis sur que c'est un crime contre un Dieu inconnu“. Wilde zeichnet in Jochanaan das Bild eines ideologisch verbohrtten Eiferers, in dessen unbewußten Ängsten und brutalen Flüchen sich die Schrecken des kollektiven religiösen Fanatismus ankündigen. Für Wilde ist das "christliche" Verlangen nach Eindeutigkeit, allgemeinverbindlicher Wahrheit, die Gewissenspflicht zur Wahrhaftigkeit das Gegenbild zur Antike schlechthin. Wildes Essays fordern die Rückkehr zur kritischen Bewußtheit und Flexibilität der Griechen, denn „Whatever, in fact, is modern in our life we owe to the Greeks. Whatever is an anachronism is due to mediaevalism“. Und gegen Schluß desselben Essays (The Critic as Artist) skizziert er so etwas wie die zeitgenössische britische Jochanaan-Mentalität: „It is Criticism that, recognising no position as final, and refusing to bind itself by the shallow shibboleths of any sect or school, creates that serene philosophic temper which loves truth for its own sake, and loves it not the less because it knows it to be unattainable. (...) The English mind is always in a rage. (...) We are dominated by the fanatic, whose worst vice is his sincerity. Anything approaching to the free play of the mind is practically unknown to us. People cry out against the sinner, yet it is not the sinful, but the stupid, who are our shame. There is no sin except stupidity“. In seinen – erst 1989 veröffentlichten – Oxforder Notizbüchern verarbeitete Wilde unter anderem die in Oxford besuchten Vorlesungen über Hegels Ästhetik, wobei er besonders den Hegelschen Schritt bzw. Fortschritt von der klassischen griechischen Kunst der unbewußten individuellen Körperlichkeit zur christlich-mittelalterlich-romantischen Kunst subjektiven Selbstbewußtseins ablehnte. Für Wilde stellte

die griechische Kunst die Synthese aus Sinnlichkeit und Innerlichkeit dar. Während Hegel die bei Euripides auftauchende Subjektivität als untypisch für den griechischen Geist betrachtet, ist für Wilde gerade Euripides "the great humanist of Hellas, the cor cordium of antiquity". Euripides sei von seinen konservativen Zeitgenossen ebenso kritisiert worden wie Swinburne von den Philistern der Gegenwart. Der Altphilologe Wilde, der Griechenland und die griechische Kunst und Literatur aus eigener Anschauung kannte, insistierte auf den – im Hegelschen Sinne – "romantischen" Aspekten der griechischen Kunst, auf der "morbid analyzing faculty" in Euripides, die er mit Werther und Faust teile, auf der – von Hegel geleugneten – subjektiven Landschaftsdarstellung, die Wilde mit dem Maler William Turner in Verbindung bringt. Wilde betont also, im Gegensatz zu Hegel, die Kontinuitäten und Gemeinsamkeiten zwischen der griechischen und der romantischen Kunst. Letzten Endes war für Wilde – angesichts der tief empfundenen Synthesefähigkeit der antiken Welt – das Christentum und die christlich-romantische Kunst nur eine römisch-legalistische Verstümmelung der Entwicklungsmöglichkeiten der antiken Welt. Die Wurzel der christlichen Bußlehre liege zwar bei dem "Sündenbock in der Wüste", wie er in seinem Notizbuch mit nietzscheanischer Schärfe formuliert, in seiner intellektuellen Progression habe das Christentum jedoch entscheidend von der Analogie des Römischen Rechts profitiert. Die Ausbreitung des Christentums sei mit einer zunehmenden Verschärfung der Rechtsprechung verbunden gewesen. Die gedankliche Parallele zum Verhältnis zwischen Jochanaan (dem "scapegoat in the wilderness") und Herodes (dem angsterfüllten Sachwalter des "unbekannten Gottes") scheint mir auf der Hand zu liegen. Ich breche diese skizzenhafte Darstellung der Wildeschen Ästhetik und Geschichtsauffassung ab, um zu einer hypothetischen Zusammenschau zu kommen. Der Einakter „Salome“ erhält durch die Einhaltung der aristotelischen Einheiten und durch die gleichzeitige symbolistische Stimmungsschaffung eine außerordentliche formal-ästhetische Geschlossenheit. Semantisch aber steht das Stück ganz im Zeichen des Oxymorons, der Heterogenität und Mehrdeutigkeit. Nur drei dieser heterogenen Schichten sollen hier herausgehoben werden: Das Stück verschmilzt Lebenszeit, Geschichte und Fatum auf höchst paradoxe und zum Teil parodistische Weise. Es ist auf einer Ebene der extrem geraffte Lebenslauf der Salome, die als Kind, unschuldig, voller Fragen und wißbegierig die Bühne betritt, deren plötzliche Liebe zu Jochanaan brutal zurückgewiesen und verflucht wird, die sich rächt und in einer ersten und letzten Vereinigung ihren ungeheuerlichen Liebestod stirbt. Salomes Leben ist die Verweigerung der Entsagung; ihr Festhalten an der Liebe um jeden Preis enthält – gerade in seiner Ungeheuerlichkeit – ein utopisches Element, ist ein anarchischer, geradezu absurder Akt der Rebellion und Lebensintensität. Salomes Liebesmonolog endet mit den Worten: „(...) le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour“, wobei die Priorität eindeutig der Liebe gegeben wird. Dies darf auch als Kommentar auf das verfehlt Leben des Jochanaan verstanden werden, der – im Rahmen dieser Denkweise – kein Leben vor seinem Tod hatte. Die Anspielung auf das Hohelied Salomos ("l'amour est fort comme la mort") und auf den Vergilschen Vers "Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori" (Bucolica, Eclogie X, 69) verleiht den Worten Salomes Gewicht. Ihre Biographie wird zum Exemplum, zur heidnischen Märtyrerlegende. Das Drama Salome ist zweitens eine Entmythologisierung der Heilsgeschichte. Es ist eine antichristliche Interpretation der christlichen Zeitenwende, bei der – ironischerweise – die antike Welt der Liebe liquidiert wird und die von Jochanaan im Namen Gottes verkündete und von Herodes exekutierte Terrorjustiz obsiegt. Salome entmythologisiert den Propheten Jochanaan, indem sie ihn, dessen abgeschlagenes Haupt sie hält, psychologisch entlarvt: „As-tu peur de moi, Iokanaan, que tu ne veux pas me regarder? (...) Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. (...) Moi, je t'ai vu, Iokanaan, et je t'ai aimé“. Die Entmythologisierung der christlichen Zeitenwende ist gleichzeitig die Affirmation einer als zeitlos gedachten vorchristlich-antiken Welt unendlicher Individuationen und Differenzen. Das Drama Salome

ist schließlich auch – unter dem Aspekt der in dem Stück waltenden Fatalität – die Modernisierung einer antiken Tragödie, in der sich – jenseits der individuellen und historischen Zeitebene – vor dem Hintergrund des animistisch belebten Weltraums, von wo her fatale Impulse auf die Erdenbewohner einwirken, der ewig-zyklische, fatalistisch gedeutete Prozeß von Leben, Begierde und Tod in symbolischen Bildern und Vorgängen vollzieht. Unter diesem heidnisch-fatalistischen Aspekt verliert letzten Endes auch Jochanaans fanatische Verblendung den rein polemischen Zeitbezug auf den viktorianischen Puritanismus: der christliche Prophet wird im Rahmen des antiken Fatums zum tragischen blinden Seher, dessen apokalyptische Angst- und Reinigungsvisionen die Zerstörung der Unschuld, der Liebe, der Schönheit, der eigenen Existenz herbeiführen. Die Modernität und Wirkung der Salome besteht in der ästhetisch geschlossenen Präsentation äußerst widersprüchlicher Welten. Der Zuschauer kann angesichts der paradoxen Geschlossenheit oder schönen Widersprüchlichkeit des Stücks in jenes Gefühl der Freiheit initiiert oder schockiert werden, um dessen Schaffung es Wilde ging: „The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see“. Wilde vertritt und praktiziert eine Ästhetik des Oxymorons, mit welcher die Postmoderne gleichsam vorweggenommen wird. Nun ein Abriß der frühen Rezeptionsgeschichte: für die deutsche Rezeptionsgeschichte wurde nicht das französische Original, sondern die englische Version des Stückes wichtig – eine bis heute unentdeckte Tatsache. 1893 erschien die französische Buchausgabe des Stückes, 1894 die englische Übersetzung von Lord Alfred Douglas mit den Illustrationen von Aubrey Beardsley. Wilde hat diese Übersetzung heftig kritisiert und wohl auch stellenweise revidiert. Die Übersetzung wird insgesamt nur selten der Musikalität des Originals gerecht. Am auffallendsten ist die archaische Feierlichkeit des Tonfalls. Wildes Französisch war Gegenwartssprache, die Englischübersetzung dagegen historisiert das Stück. Nicht nur der Prophet Jochanaan – was sich ja konzeptionell noch am ehesten rechtfertigen ließe – spricht in der Syntax der Bibelübersetzung von 1611, der offiziellen King-James-Version: "The Lord hath come. The son of man hath come" usw., sondern auch Salome und Herodes. Ein Beispiel: Nach dem Tanz Salomes wendet sich der 'französische' Herodes vertraulich-locker an die Tänzerin: „Approchez, Salomé! (...) Ah! je paie bien les danseuses, moi. Toi, je te paierai bien. Je te donnerai tout ce que tu voudras. Que veux-tu, dis?“; im Englischen lautet die Stelle: „Come near, Salomé (...). Ah! I pay the dancers well. I will pay thee royally. I will give thee whatsoever thy soul desireth. What wouldst thou have? Speak“. Durch "thee", "royally", "thy soul" usw. wird ein gegenwartsentrückter Märchenton angeschlagen. Dies gilt auch für Salomes Sprechweise. Aus ihrem normalsprachlichen "Viens ici. Tu a été l'ami de celui qui est mort, n'est-ce pas?" wird im Englischen feierliche Bühnenrhetorik: "Come hither, thou wert the friend of him who is dead, is it not so?". Wilde mochte auch Beardsleys Illustrationen nicht, obwohl er dessen Genialität erkannte und anerkannte. Er wehrte sich nicht einmal dagegen, daß er auf vier Bildern selbst karikiert wurde. Die bekannten, brillanten Zeichnungen Beardsleys behandeln, grob gesagt, Voyeuristisches und Androgynes und fokussieren vor allem Salome als gefühllose, narzißtische "femme fatale". Inwieweit die Zeichnungen thematisch oder hintergründig mit Wildes Stück zusammenhängen, darf als umstritten gelten. Nach Beardsleys Aussage waren sie "simply beautiful and quite irrelevant". Nach anderer Ansicht sind Beardsleys Zeichnungen durch die Thematisierung der Androgynität höchst relevant, da die Figur der Salome eine Maske für Wildes Homosexualität sei, eine Interpretation, die meiner Meinung nach auf einer höchst willkürlich-selektiven Widerspiegelungstheorie beruht. Wilde selbst erschienen die Zeichnungen „too Japanese, while my play is Byzantine. (...) My Salome is a mystic, the sister of Salambo, a Sainte Thérèse who worships the moon; dear Aubrey's designs are like the naughty scribbles a precocious schoolboy makes on the margins of his copybook...“; Beardsleys Zeichnungen übten und üben auch heute noch einen starken Einfluß auf die deutsche Bühnenrezeption der

Salome aus; Kostümierung und Körperhaltung Salomes werden gelegentlich geradezu Beardsleys Zeichnungen nachgestellt. Die deutsche Rezeption von Wildes *Salomé* beginnt mit Sudermanns fünftaktigem Johannes-Drama, das ab Januar 1898 zu einem der größten Kassenerfolge des Deutschen Theaters in Berlin wurde. Nach der Berliner Erstaufführung von Wildes *Salomé* bezichtigte Maximilian Harden Sudermann des Plagiats. Von einem Plagiat kann keine Rede sein, aber eine Reihe von Spielzügen in Sudermanns Drama zeigt doch große Ähnlichkeiten mit Wildes *Salomé*, wobei aber die Ähnlichkeiten mit Flauberts *Hérodiade* noch auffälliger sind. Biographisch konnte Sudermann jedenfalls auch die Wildesche Fassung kennengelernt haben. Im Frühjahr 1894 trennte sich Sudermann vorübergehend von seiner Frau und wohnte in Paris, wo er die Buchausgabe entdecken oder aus dem Umkreis Sarah Bernhards etwas über die geplante Londoner Inszenierung hätte erfahren können. Im Juli desselben Jahres ist in Sudermanns Briefen zum ersten Mal von einem Johannes-Drama die Rede. Mitte Januar bis Mitte Februar 1895 war Sudermann wieder in Paris, wo Sarah Bernhardt die Rolle der Magda in seinem Stück *Heimat* einstudierte. Es wäre schon erstaunlich, wenn Sudermann nicht spätestens bei dieser Gelegenheit mit Sarah Bernhardt über sein Johannes-Projekt bzw. wenn sie nicht über die Wildesche Version gesprochen hätte, die sie ja keine drei Jahre zuvor fast aufgeführt hätte. Sudermanns Drama stellt die Zeitenwende vom Alten zum Neuen Testament dar, die Ablösung des 'Gesetzes' durch die 'Liebe'. Johannes predigt zu Beginn in alttestamentarisch-aggressivem Prophetenton gegen das "buhlerische" Königspaar, das er zusammen mit dem Volk "richten", d.h. steinigen will, läßt aber am Ende des III. Aktes den bereits aufgehobenen Stein fallen, als ihn die zuvor vage vernommene Botschaft der Feindesliebe plötzlich zögern läßt. Im IV. Akt kommt es im Gefängnis zu einem theatralischen Verführungsversuch: "Ich will dir geben meinen jungen Leib, du wilder unter den Söhnen Israels. Komm, laß uns der Liebe pflegen bis an den Morgen..."; Johannes widersteht, was Salome zur Rache motiviert. Im V. Akt fordert sie, im Bunde mit ihrer Mutter, "zähnefletschend" sein Haupt. Johannes erfährt kurz vor seinem Tod noch Genaueres über Jesus, zu dessen sanfterem Evangelium er sich zuletzt bekennt: „Ich (...) wollte euch weiden mit eisernen Ruten! (...) Sein Schwert heißt 'Liebe', und 'Erbarmen' ist sein Schlachtruf“. Den visionär-versöhnlichen Abschluß des Stückes bildet der Einzug Jesu in die mit Palmzweigen geschmückte Stadt. Sudermanns Drama läßt sich gegenüber Wilde am besten als Restaurationsversuch verstehen, als betont christliche Antwort auf Wildes heidnisches Drama, was ich aber hier nicht im Einzelnen weiterverfolgen kann. Alfred Kerr kommentierte: "Ein Stoff und ein Bearbeiter, die nicht adäquat waren. Das Neue Testament...und ein Dekorateur.". Noch zu Lebzeiten Wildes, aber anscheinend ohne dessen Wissen, erschien im Juniheft des Jahres 1900 der Kunstzeitschrift „Wiener Rundschau“ die Dramenübersetzung „Salome. Tragödie in einem Aufzuge von Oscar Wilde (London). Deutsch von Hedwig Lachmann“; mit Zeichnungen von Beardsley. Dies ist die für die gesamte deutsche Rezeption einschließlich der Strauss-Oper tonangebende Übersetzung, die immer wieder nachgedruckt wurde, wenn auch der Name Hedwig Lachmanns (der späteren Ehefrau Gustav Landauers) in der zweibändigen Wilde-Ausgabe des Hanser-Verlags von 1970 zu "Erika Landmann" mutierte, ein Phantomname, der seither durch alle wichtigen Nachschlagewerke irrlichert, und zwar als zusätzliche Wilde-Übersetzerin. Die Titelblattangabe „Oscar Wilde (London)“ war wohl als diskreter Hinweis gedacht, daß der Lachmannschen Übersetzung die englische Version des Stückes zugrundelag. Spätere Auflagen unterließen solche Andeutungen. Die neueste Reclam-Ausgabe von 1990 behauptet ausdrücklich und, wie nachzuweisen ist, fälschlich: "Aus dem Französischen übersetzt von Hedwig Lachmann". Lachmann hat sich von Anfang bis Ende offensichtlich an den englischen Text gehalten; sie muß aber entweder eine teilweise korrigierte englische Ausgabe oder den französischen Text gelegentlich mitbenutzt haben, da einige lexikalische Fehler der englischen Übersetzung korrigiert sind. Hedwig Lachmann (1865–1918) verdient den Ruhm, der ihr seit Erscheinen ihrer Übersetzung von der Kritik zugesprochen wurde. Ihr Text klingt

wie eine kraftvolle deutsche Originaldichtung; er ist – da eng am englischen Text orientiert – insgesamt rauher und feierlicher als das französische Original, imitiert aber nicht den archaisierenden und historisierenden Märchentön der englischen Fassung. Lachmann wählt im Deutschen eine gehobene, gesprochene Gegenwartssprache, die durch alliterative, konkretisierende, vereinfachende, dynamisierende, synthetisierende Verfahren dramatisch verdichtet ist. Da Lachmann nicht dem klanglichen Vorbild des französischen Originals nacheifert, verschwindet Wildes impressionistische Assonanzenmusik aus dem Text, die wohl für die "schleppende" Diktion symbolistischer Darsteller gedacht war. Lachmann variiert lexikalisch stärker als Wildes Original und sucht kräftigere rhetorische Effekte. Wenn Jochanaans Zisternengefängnis im Französischen und Englischen als "sehr ungesund" bezeichnet wird, so wird bei ihr daraus "ein mörderischer Ort zum Wohnen"; aus "grands corps" bzw. "mighty (bodies)" werden bei ihr "Leiber wie von Riesen"; aus "battement d'ailes gigantesques" bzw. "beating of vast wings" macht sie ein akustisch und rhythmisch eindrucksvolleres "Rauschen von mächtigen Flügeln". Gegen Schluß des Dramas intensiviert Lachmann die Emotionen eher noch: Aus Herodias' Vorwurf "Pourquoi la regardez-vous toujours?" bzw. "Why are you always gazing at her?" wird bei Lachmann: "Warum stierst du sie immer an?"; aus "Angst haben" wird "erzittern"; aus "ma passion" bzw. "my passion" wird "dies brünstige Begehren". Lachmann nützt insbesondere die spezifisch deutsche Fähigkeit der Zusammensetzung aus, um Dutzende von neuen Zusammensetzungen zu bilden: "Bernstein-Augen", "Sündenbecher", "Hycinthgesteine", "Schlangenknoten", "Scharlachband", "Granatapfelblüten" usw.; diese Dynamisierung hat in Salomes Monolog mit dem Kopf des Jochanaan eine großartige rhetorische Wirkung: „...und deine Zunge, die wie eine rothe, giftsprühende Schlange war, sie bewegt sich nicht mehr, (...) diese Scharlachnatter, die ihren Geifer auf mich spie...“. Auf der Verlustseite der Lachmannschen Übersetzung sind, abgesehen von der Assonanzenmusik, zumindest drei Dinge zu notieren bzw. zu monieren, wovon das erste mit der Genuspezifität von "la lune" und "der Mond" zu tun hat. Das Französische (wie auch das Englische) ermöglicht einen gleitenden Übergang zur feminisierenden Personifizierung des Mondes; Lachmanns deutscher Text arbeitet hier mit allerlei Hilfskonstruktionen wie "Mondscheibe" oder "Ist es nicht ein seltsames Bild? Es sieht aus wie ein wahnsinniges Weib (...)" usw.; daß Lachmann das differenzierte System der Anredeformen, das für die Beziehungen zwischen den Figuren aussagekräftig ist, außer acht gelassen hat, ist durch den Einfluß der englischen Vorlage zu erklären. Im französischen Text sind hier feine Unterschiede, die im Deutschen hätten nachvollzogen werden können. So redet Salome lediglich Jochanaan von Anfang bis Ende mit Namen und dem vertraulichen "tu" an; allen anderen Figuren gegenüber hält sie Distanz. Schließlich zerstört Lachmann die parallele Symbolik der Zentauren und Sirenen, die sich in den Flüssen bzw. im Wald verstecken: Sie macht aus den Sirenen "Nymphen", die "unter den Blättern des Waldes begraben" liegen, was nicht mehr dasselbe Bild von Flucht und Inversion der antiken Naturordnung vermittelt. Bei Wilde ist die antike Welt keineswegs "begraben", sondern lebt unter der Oberfläche weiter. Daneben gibt es einige gewichtige übersetzerische Interventionen, die die Inszenierungen und die Strauss-Oper unmittelbar beeinflussen. Im französischen Text kommt Salome kindlicher auf die Bühne, im deutschen Text erotisch wissender. Zunächst der französische Text von Salomes Auftritt: „Je ne resterai pas. Je ne peux pas rester. Pourquoi le tétarque me regarde-t-il toujours avec ses yeux de taupe sous ses paupières tremblantes?... C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire... Au fait, si, je le sais“. Salomes Sprechweise ist durch Rhythmus, Assonanzen und Alliterationen leicht lyrisiert. Auch die zwei Pausenzeichen sind wichtig. Das Kind Salome wird mit dem für sie rätselhaften und irritierenden Verhalten des Herodes konfrontiert; sie beschreibt es in dem etwas kindlichen Bild des Maulwurfs, scheint die hinter Herodes' Verhalten steckende Absicht nicht zu verstehen oder zu verdrängen, bis sie sich nach einer Pause doch zögernd gesteht, "eigentlich, ja", sie wisse, was es bedeutet. Lachmanns Text lautet: „Ich will nicht

bleiben. Ich kann nicht bleiben. Warum sieht mich der Tetrarch fortwährend so an mit seinen Maulwurfs-Augen unter den zuckenden Lidern? Es ist seltsam, daß der Mann meiner Mutter mich so ansieht. Ich weiß nicht, was es heißen soll. In Wahrheit – ich weiß es nur zu gut“. Diese Salome ist bewußter, zielstrebig, schon durch das "Ich will" des ersten Satzes, das Lachmann aus dem Englischen (Futur!) übernimmt; auch die zwei Pausen des französischen Originals fehlen im Englischen, daher auch bei Lachmann; Lachmanns Salome verfügt über deutliches erotisches Wissen, weshalb Herodes sie "so" ansieht – von Lachmann wird das erste "so" hinzugefügt. Sie fragt sich auch nicht, was das bedeuten soll, sondern was es "heißen soll", d.h., was damit beabsichtigt ist; und Salomes Wissen wird emphatisch betont: "In Wahrheit – ich weiß es nur zu gut". Bei Wilde wird die Entwicklung vom Kind zur Geschlechtsbewußtheit beim ersten Auftritt quasi in Zeitlupe vorgeführt, bei Lachmann betritt eine erwachende „femme fatale“ die Bühne. Mit dieser stärkeren erotischen Bewußtheit Salomes geht eine gewisse Exkulpation Jochanaans und des Herodes einher. Während Jochanaan nach der Konfrontation mit Salome im Französischen zur Hinrichtung Salomes auffordert, indem er der Reihe nach ihre Steinigung, Erstechung, Zermalmung befiehlt, sagt er bei Lachmann diese verschiedenen Todesarten nur noch voraus: Die Kriegshauptleute werden sie mit ihren Schwertern durchbohren, sie werden sie unter ihren Schilden zermalmen. Durch die Umwandlung der Aufforderung in eine prophetische Vorhersage wird Jochanaans Involvierung in die Hinrichtung Salomes beseitigt. Herodes fällt sein Todesurteil in einsamer Entscheidung, er ist mit dem Schlußsatz des Stückes "Tuez cette femme!" nicht mehr Jochanaans Handlanger. Im Französischen wird diese den Bezug zwischen Jochanaan und Herodes besiegelnde Schlußpointe dadurch vorbereitet, daß Herodes mit dem Ausdruck "Dieu inconnu" und mit "l'épouse incestueuse" Jochanaans Perspektive bzw. genaue Terminologie übernimmt. Durch die Übersetzung der letzteren Stelle durch "Ah! da spricht meines Bruders Weib!" wird nicht erkennbar, daß seit Jochanaans Tod aus Herodes gewissermaßen die Stimme Jochanaans spricht. In ihrem Wilde-Buch von 1905 hat Hedwig Lachmann in einer zehn Seiten langen Nacherzählung des Stückes jenes Psychodrama offenbart, das als Subtext ihrer übersetzerischen Inszenierung zugrundelag. Da ist von "elementarer Wildheit" der "individuellen Kräfte" die Rede, grosse(n) Typen von singulärer Art (...). Wie in einem antiken Steinrelief stehen die Gestalten gleichsam mit einer einzigen plastischen Gebärde da (...). Die Charaktere sind einfach, stark, auf ein Gesetz, gleichsam auf eine Formel gebracht: den unbändigen, durch kein Verstandesmoment geschwächten und gehemmten Eigentrieb des Individuums. (...) Salome ist die willensstarke, unzerspaltene Natur, deren Lebensenergien im vollen Einklang mit der Größe ihres Schicksals und ihres Verbrechens sind. Durch Herodes werde am Schluß dem Verbrecherischen im Drama ein Maß gesetzt, er repräsentiert gleichsam die Grenzen der Menschlichkeit. Und mit einer wahrhaft großen Bewegung löst er sich in einem Moment von all dem Ungeheuerlichen, das um ihn vorgeht, vollkommen ab und erhebt sich zur selbstsicheren Persönlichkeit, indem er Salome das Todesurteil spricht. Wie ersichtlich, fokussiert Lachmann nur das Verbrechen Salomes, nicht ihre verbale Vernichtung durch Jochanaan, nicht dessen mörderische Lynchaufrufe, nicht des Herodes Stellvertreterfunktion, nicht Salomes Schlußworte über die Liebe. In diesem Zusammenhang scheint es mir signifikant zu sein, daß Lachmann den abschließenden Satz Salomes "Il ne faut regarder que l'amour", der sinngemäß in allen Schlußszenen der Wildeschen Gesellschaftsdramen leicht variiert wiederkehrt, einfach wegläßt. Es ist der einzige Satz ihrer Vorlage, den Lachmann wegläßt; vermutlich schien ihr dieser schlichte Satz nicht zur verbrecherischen Größe des von ihr imaginierten Subtextes zu passen. Lachmanns übersetzerisches Psychodrama von "der tierhaften Wildheit Salomes" fixiert diese Figur auf einen grandiosen anarchischen Vitalismus: Eruption und ethisch notwendige Bändigung der Naturgewalt 'Weib'. Die dialektischen Bezüge zwischen Jochanaan und Salome, Jochanaan und Herodes kommen ihr nicht in den Blick. Jochanaan verkörpert bei Lachmann und seit Lachmann, da er nicht zur Lynchjustiz an Salome auffordert, einzig die passive,

weltabgewandte Reinheit des christlichen Propheten, so daß sich auch für die theatralische Rezeption der beiden Figuren der schlichte Gegensatz von Hure und Heiligem aufdrängen mußte: Der Täufer fällt der Gier eines Mädchens von dirnenhaften Instinkten zum Opfer, die er verschmäht. „Salome fällt als Opfer ihrer Gier, die den Haß des Herodes weckt“, schrieb zum Beispiel das Berliner Tageblatt am 30.9.1903 über das Stück. Fritz Engel faßt in seinem 1922 erschienenen populären Bühnenführer die von Lachmann ermöglichte Sicht des Stückes so zusammen, daß der Sinn dieses Dramas auf eine Verherrlichung des jungen Christentums, seiner reinen und strengen Lehre, seiner Opferbereitschaft und Hingabe an eine große Idee hinausläuft. Der Asket und Prophet Jochanaan stirbt zwar, nach menschlichen Maßen gerechnet, einen elenden Tod, Sieger bleibt er aber doch (...) über das in Fäulnis übergegangene Heidentum. Der moderne Heide Wilde wird von Fritz Engel folglich zum "Bekannter urchristlicher Ideale" ernannt. Die Kritik Wildes am puritanischen Christentum seiner Zeit und die Umwertung Salomes zur Märtyrerin prächristlicher Sinnlichkeit – "a Sainte Thérèse who worships the moon" – wurde nicht wahrgenommen. Die 1903 erschienene Übersetzung der Salome durch Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherrn von Teschenberg beruht auf dem französischen Text, war aber, wie schon die vorausgegangenen Wilde-Übersetzungen der beiden, von gelegentlichen krassen Unbeholfenheiten – "Ich hab' es Dir gesagt, hab' ich es nicht?" – geprägt. Dazu kommen einige Sinnentstellungen, bei denen man nicht immer weiß, ob es sich um Versehen oder Absicht handelt. So wird in ihrem Auftrittsmonolog aus Salomes "Je ne sais pas ce que cela veut dire" bei Pavia/Teschenberg das Gegenteil: "Ich weiß, was das bedeutet...in der That – doch, ich weiß es wohl". Hier, wie auch an einigen wenigen anderen Stellen, scheint von Lachmanns Übersetzung ein 'femme-fatalisierender' Einfluß ausgegangen zu sein. Die Salome-Übersetzung ist aber, verglichen mit den Komödienübersetzungen, immer noch die überzeugendste übersetzerische Leistung dieses Teams, vielleicht weil sie sich eng an das sprachlich relativ schlichte französische Original hielten. Ihr Text klingt daher zwangsläufig flacher und prosaischer als derjenige Lachmanns. Die Wucht der Lachmannschen Komprimierungen ("giftsprühend", "Scharlachnatter") geht ihm ab: „...und Deine Zunge, die wie eine Schlange war, die Gift hervorspritzt, sie bewegt sich nicht mehr, (...) diese rote Natter, die mit ihrem Gifte mich begehrt hat“. Bereits 1904 wurde Pavia/Teschenbergs Text im Reclam-Verlag nachgedruckt – als angebliche Neuübertragung eines Dr. Kiefer. Es handelt sich um eine stilistische Glättung des Pavia/Teschenbergschen Textes aus der Sicht eines Bühnenpraktikers; Spontaneität und Sprechbarkeit des Textes stehen im Vordergrund. Sämtliche Fehler und Mißverständnisse Pavia/Teschenbergs sind beibehalten (Verwechslung von "couleur" mit "colère" und dgl.), zahlreiche Bühnenanweisungen sind hinzugefügt. 1908 kam im Rahmen der zehnbändigen Wiener Wilde-Ausgabe die Salome-Version von Frida Uhl heraus, die 1893/95 zwar kurze Zeit mit Strindberg verheiratet gewesen war, aber in ihrem literarischen Geschmack eher als Sudermann-Bewundererin gilt. Uhl hatte vermutlich den französischen wie den englischen Text zur Verfügung, hält sich jedoch hauptsächlich an Lachmanns Übersetzung, deren markierte Wortwahl und Metaphorik sie noch zu überbieten trachtet. Aus Jochanaans 'ungesundem' Gefängnis wird – als Steigerung von Lachmanns "mörderischem Ort zum Wohnen" – bei Uhl "eine mordgeschwängerte Wohnstatt"; Jochanaan erscheint Salome nicht nur als "maigre" bzw. "wasted" oder "abgezehrt", sondern als "entfleischt"; aus Salomes "ma passion" wird über Lachmanns "brünstiges Begehren" bei Uhl "meine Brunst". Zahlreiche gestelzte oder poetisierende Wendungen wie "Ich trage kein Begehren", "Das dünkt mich seltsam", "Fittichrauschen", "seit vollen sechs Monden", "dieweil er mit Engeln sprach", "trugvolle Zunge" usw. verleihen dem Text eine altmodische Gespreiztheit. Uhl versucht, die Personifizierung von "la lune" dadurch zu erreichen, daß sie den Mond immer als "Luna" bezeichnet, was aber spätestens dann abwegig und kontraproduktiv wird, wenn die rationalistische, weder propheten- noch göttergläubige Herodias sagen muß: "Luna ist wie Luna. Das ist alles". Lachmanns Text erlebte – nach privaten Aufführungen in München und

Breslau, die ohne kritische Resonanz blieben – am 15. November 1902 in Berlin einen sensationellen Erfolg in einer Privataufführung an Max Reinhardts Kleinem Theater. Die gesamte Kritikerprominenz war eingeladen, aber auch Dichter, Künstler und Musiker wie Stefan George und Richard Strauss. Gertrud Eysoldt – seit ihrem Erfolg in Strindbergs Rausch auf die Rolle des "weiblichen Dämons", "halb Schlange, halb Mensch" festgelegt – projizierte in die Rolle der Salome jene Verbindung von "Weib und Tigerin", die Marie-Luise Becker bereits im Jahre 1900 in Beardsleys Buchzierden zur Lachmannschen Übersetzung zu erkennen glaubte. Auf einem Gemälde von Lovis Corinth, das schon bald nach der Berliner Erstaufführung in Bühne und Welt veröffentlicht wurde, ist Gertrud Eysoldt als Salome mit dem Kopf des Jochanaan dargestellt: in Gestik und Mimik eine Verkörperung der dem Lachmannschen Text beigegebenen Beardsley-Zeichnung. "Und ihr Raubtierkopf neigt sich über das tote Haupt", hatte Marie Luise Becker in demselben Heft von Bühne und Welt über Gertrud Eysoldts Darstellung geschrieben. Fast alle Kritiker stimmen darin überein, daß Gertrud Eysoldt die anarchisch-vitalen Züge der Salome auf grandiose Weise verkörperte, wobei es offensichtlich ist, daß der spezifisch Lachmannsche Text bzw. Subtext der dämonischen Spielweise der Eysoldt entgegenkam. So beschreibt der Kritiker des Vorwärts Salomes ersten Auftritt folgendermaßen: Langsam, in leisem Selbstgespräch voll lüstern-listiger Gedanken schleicht Salome aus dem Festsaal herbei. Es kitzelt sie, daß Herodes, der Mutter Gemahl, mit verliebten Augen an ihr, der Tochter hängt. Ähnlich spricht Paul Block von Salomes "frühreife(r) Jugend", die "ahnungsvoll nach Erfüllung wilder Begierden lechzt. Sie weiß, daß der Stiefvater sie mit heißen Blicken anschaut". Der bemerkenswerteste Zug der Berliner Salome war – neben Eysoldts Verkörperung weiblicher Brutalität à la Strindberg, die nach Salome auch gleich Wedekinds Lulu übergestülpt wurde – der Triumph des Reinhardtschen Stimmungstheaters, das die "Überwindung des Naturalismus auf der Bühne" der gesamten Kritikerprominenz vor Augen und Ohren vorführte. Arthur Eloesser beschreibt den sinnlich überwältigenden Eindruck der Berliner Erstaufführung: (...) dieser einzige Akt <strahlt> von einer glühenden Pracht der Farben; von exotischen Düften schwer, haucht er Leidenschaft und Verwesung, eine Weltuntergangsstimmung (...). Nur wenige kritische Stimmen meldeten gegen die mit dem Regie- und Stimmungstheater verbundene Entthronung des Wortes auf der Bühne Bedenken an: „Wilde's Salome sieht im Buche anders aus als auf der Bühne (...). Der Blaustift hat arg, ärgerlich arg, gewüthet: stille, dunkeläugige Geheimnisse, schwül duftende Nachtblumen sind herausgerissen und zertrampelt worden. Mit einem Male scheint das Ganze brutaler, aufdringlicher, nüchterner. Die vornehmen Gegenwirkungen fehlen (...). Das tiefe Mysterium Wilde's (...) giebt sich jetzt als derbes Theater“. Die nächsten wichtigen Inszenierungen waren am 10. Februar 1903 in Hamburg die erste öffentliche Inszenierung von Salome, wobei Alfred von Berger Salome zusammen mit (bzw. im Anschluß an) Sophokles' Elektra inszenierte und wobei – nach Meinung von Bühne und Welt – der "Sieg der Antike über die Moderne auf der ganzen Linie" deutlich wurde, und am 12. Dezember 1903 am Deutschen Volkstheater in Wien, wo Adele Hartwig einen – wie Bühne und Welt schrieb – "gedankenlosen Abklatsch der Reinhardtschen Mise-en-scène" lieferte. Als aber gar die „Neue Freie Presse“ einen Verriß brachte und darin Wilde denunzierte, wettete Karl Kraus in einem 14 Seiten langen Essay im Weihnachtsheft der „Fackel“ gegen die "Gehirnfäkalien" des Kritikers, um bei diesem Anlaß auch gegen Reinhardt – ohne dessen Namen zu nennen – und für das wortbezogene Theater zu plädieren: „Äußerster Realismus in Berlin und äußerste Theatralik in Wien schienen mir die gleich wirksame Parodie auf Wilde's Absichten zu bieten. (...) Gertrude Eysoldt habe ich leider als Salome nicht gesehen: was vermag die blendendste Einzelleistung in einem Stücke, dessen Wirkung ausschließlich in der Ensemblestimmung wurzelt? Diese mußte in Berlin der falschen Natürlichkeit eines psychologischen Zwiegesprächs, in Wien der falschen Theatralik einer lärmenden Handlung weichen. (...) Beide Richtungen entspringen derselben geistigen Dürftigkeit deutscher Theaterregie und führen zum Verderben einer Dichtung, bei der Regie

alles ist. Wer sie in der Gestalt, die ihr der Dichter ersehen hat, sehen wollte, müßte weit nach dem deutschen Norden fahren (...): zu Berger in Hamburg (...)"'. Im Grunde ging es Karl Kraus in seiner Polemik um den Vorrang der Sprache, um die Zelebrierung des Dichterwortes auf der Bühne. Anton Lindner, der als Redakteur der „Wiener Rundschau“ die Erstveröffentlichung der Lachmannschen Übersetzung arrangiert hatte, schloß sich in „Bühne und Welt“ der Krausschen Verurteilung der Berliner „Salome“ an: „Wer Wilde nicht wie einen Gesang aus Nietzsches Zarathustra oder wie ein Bruchstück aus Novalis inszenieren kann, der mag sich an alte Wirksamkeiten halten und eine gewisse exzentrische Gegenständlichkeit nebst all den rabiatischen Stimmungseffekten hervorkehren, die ein nebensächliches Agens der Dichtung sind, aber als bloßgelegte Hauptsache auch für sich allein bestehen können. Also tat die Berliner Aufführung“. Der Weg von Wildes Salome vom französischen Original ins Englische, über Beardsleys Zeichnungen, Lachmanns Übersetzung, Reinhardts Inszenierung bzw. Eysoldts Spiel zeigt einen Prozeß zunehmender Radikalisierung und Brutalisierung der Figur der Salome, die dabei aus dem Kontext der antik-christlichen Thematik herausgelöst und immer deutlicher zur Ikone eruptiver Sexualität gemacht wird. Diese Entwicklung erreicht in der Oper von Richard Strauss ihren Höhepunkt. Diese wurde am 9. Dezember 1905 in Dresden mit sensationellem Erfolg (39 Vorhänge) uraufgeführt und gehört seither zum Repertoire der großen Opernhäuser der Welt. Strauss wollte sich ursprünglich von dem Wiener Musikkritiker Anton Lindner, der ja die Lachmannsche Übersetzung der Salome im Jahre 1900 herausgegeben hatte, ein Libretto schreiben lassen. Am 30. April 1902 fand jedoch in Paris die vielbeachtete Uraufführung von Debussys Oper „Pelléas et Mélisande“ statt, die in-so-fern ein Novum darstellte, als Debussy Maeterlincks Prosatext ohne Zwischenschaltung eines Librettisten in Musik umgesetzt hatte. Der Erfolg dieser ersten 'Literaturoper' im modernen Sinn veranlaßte Strauss vermutlich dazu, nun ebenfalls auf das übliche Libretto zu verzichten und Lachmanns Text unmittelbar zu vertonen, in der irrigen Annahme allerdings, Wildes französisches Original sei "von Frau Lachmann wörtlich übersetzt" worden, wie er am 5. Juli 1905 seinem Verleger schrieb. Strauss kürzte den Text zwar um fast die Hälfte, hielt sich aber in der melodischen und rhythmischen Phrasierung genau an seine Vorlage, getreu dem von Wagner übernommenen Prinzip, daß die Melodie aus dem Wort entstehen müsse. Die von Lachmann bzw. ihrer englischen Vorlage dem Text eingeschriebenen Dynamisierungen und sonstigen Änderungen bildeten somit zwangsläufig ein Steuerungsprogramm, das die kompositorische Kreation mitprägte. So wird Lachmanns Eröffnungssatz mit der starken Anfangsbetonung des Wortes "schön" von Strauß rhythmisch genau analog vertont: "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!". Die Übersetzerin war wortwörtlich der englischen Vorlage gefolgt, während das französische Original den Hauptakzent ans Ende gesetzt hatte: "Comme la princesse Salomé est belle ce soir!". Daß auch die Akzentuierung der Stammsilben der einzelnen Wörter respektiert werden mußte, war für Strauss selbstverständlich. So schrieb er anläßlich der Salome-Vertonung an Romain Rolland: „Im 4/4 ist jedes erste und dritte Viertel fast stets notwendig ein Accent, dem nur die Wurzelsilbe jedes Wortes anvertraut werden kann. Seit Wagner natürlich! Vorher nahm man es nicht so genau, wenn nur die Melodie schön war“. Die dynamisierende übersetzerische Inszenierung, die Lachmanns Text implizit eingeschrieben und in ihrer psychodramatischen Interpretation von 1905 explizit ausformuliert ist, wurde von Strauß musikalisch differenziert und gesteigert und in die monumentale Klangwelt eines Hundert-Mann-Orchesters transformiert, das vor allem die "mental underworld", das Unterbewußte der Hauptfiguren suggestiv evozierte, wobei allerdings Jochanaan, den Strauss verabscheute, ohne Unterbewußtsein auskommen mußte. Alfred Kerrs Spott, daß Jochanaan bei Strauss "fast ein Kreuzritter mit Marschmotiv, ein Gottesmann in B-Dur, ein deutscher Jochanaan, im Kern ein blonder Prophet" geworden sei, muß zum Teil an Hedwig Lachmann weitergereicht werden, die die musikalische Heiligsprechung Jochanaans übersetzerisch vorbereitet hatte. Strauss rückte durch seine Texttraffungen, musikalischen Kommentierungen und sinfonischen

Einlagen Salomes Wildheit, den „Femme fatale“-Aspekt noch weitaus stärker in den Mittelpunkt als Lachmann. So schnurrt etwa Salomes erster 'kindlicher' Monolog auf wenige Sekunden Rezitativ zusammen, während die Pause vor ihrer ersten Begegnung mit Jochanaan oder gar Salomes Frustration und das Entstehen von Rachegeanken nach Jochanaans Fluch musikalisch ungeheuer eindrucksvoll ausgemalt werden. Ein halbes Jahr vor der Dresdner Uraufführung machte sich Strauss daran, eine französische Fassung seiner Oper herzustellen. Dabei wollte er aber nicht etwa eine Übersetzung seines Librettos anfertigen lassen, sondern einfach Lachmanns Text durch das Wildesche Original wieder ersetzen, in der naiven Annahme, die "wörtliche" Übersetzung Hedwig Lachmanns sei eine *quantité négligeable*, die in seiner musikalischen Interpretation keine eigenen Spuren hinterlassen hätte. Sein diesbezüglicher Briefwechsel mit Romain Rolland entbehrt nicht der Komik; so wenn Strauss in Debussys postwagnerischer *Pelléas-Partitur*, die Rolland ihm als Eselsbrücke zur Erlernung der französischen Phrasierungstechnik empfohlen hatte, das Fehlen der Übereinstimmung von Wortakzent und musikalischem Akzent tadelt und hierin die "Unnatur der Kothurntragödie des 18.ten Jahrhunderts" zu entdecken glaubt, wofür er dann seinerseits von Rolland gerügt wird: "Vous êtes trop orgueilleux en ce moment, en Allemagne. Vous croyez tout comprendre, et vous ne vous donnez aucune peine pour comprendre. Tant pis pour vous, si vous ne nous comprenez pas!". Strauss solle Nietzsche lesen, der habe etwas vom Französischen verstanden. Strauss war lernbereit und ließ sich von Romain Rolland über die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Akzentuierung und Phrasierung belehren. Nach drei Monaten harter Arbeit hatte er die gesamte Phrasierung der Gesangslinien mit Wildes französischem Text in Einklang gebracht, wobei Romain Rolland die Partitur für ihn durchkorrigierte. Die kompositorischen Änderungen, die zum Beispiel nötig waren, um Sätze wie "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!" zurückzuverwandeln in "Comme la princesse Salomé est belle ce soir!", waren beträchtlich. Strauss' französische 'Originalfassung' konnte sich jedoch nicht behaupten. 1909 ließ er daher eine Rückübersetzung des Lachmannschen Textes ins Französische herstellen. International tätige Sänger mußten folglich nur den französischen Text, nicht aber auch noch die Gesangslinie jeweils neu erlernen. Erst 1989/1990 wurde Strauss-Rollands französische Fassung in Frankreich wieder ausgegraben und an der Opéra de Lyon aufgeführt. Die jüngste französische Inszenierung an der Opéra de Paris-Bastille im Frühjahr 1994 verwendete aber wieder Lachmanns deutschen Text. Insgesamt wird man sagen dürfen, daß Hedwig Lachmann bei der expressionistischen Zuspitzung der Salome-Rezeption in Deutschland eine entscheidende Vermittlerrolle zukam. Rudolf Lothar sieht in Reinhardts Salome-Inszenierung "den Höhepunkt der Stimmungskunst (...), die mit den Stimmungen des Elends bei Schlaf und Hauptmann begann, immer mehr und mehr vom Mittel zum Zweck, zum Selbstzweck wurde, um endlich befreit vom Grau und dem Schwarz seiner Anfänge im Farbenglanz der Romantik Triumphe zu erringen. – Ein wunderbares Bild. Man sieht weit hinaus in dunkle geheimnisvolle Gärten, über deren Wipfel, die sich im Nachtwinde neigen, der Mond aufgeht. Aus dem Palaste des Tetrarchen dringt der Schein der Fackeln, die eine Orgie beleuchten. Stimmen, Gelächter und Becherklang. Und dann entrollt sich auf der Bühne ein atemloses Drama, ein Tanz der Flammen und Farben, wo Lüste und Begierden wie in Funkengarben zum nächtlichen Himmel emporschießen" (Lothar 1905, S. 49). Berger hatte bereits vor 1900 in verschiedenen Vorträgen "die Blendwerke der Szene als störenden Pleonasmus" bezeichnet und die Kraft des Dichterworts der "Gschnaskunst des Dekorateurs" entgegengesetzt, womit er dem Vortragskünstler Kraus willkommene Argumente lieferte..."; so-weit also Rainer Kohlmayer.

Die „femme fatale“...

Wer war dieses 16/17-jährige Mädchen? Flavius Josephus zufolge ist „Schelome/Salomé/...“ (- der weibliche Vorname (- von hebräisch "Salomo": der Friedliche -) bedeutet „die Friedfertige“... (- bekannte Namensträgerinnen: Salome Alexandra, Königin von Judäa (78-67 v. Chr.) / Salome (* um 65 v. Chr., † um 10 n. Chr.), Schwester Herodes des Großen / Salome, Tochter der Herodias, Stieftochter des Herodes Antipas und Enkelin Herodes des Großen / Salome, eine Jüngerin Jesu von Nazaret / Salomé, spanische Sängerin / Salomé (* 1954), Künstler der "Neuen Wilden" / Salome Clausen (* 1986), Schweizer Sängerin / Salome Kammer (* 1959), deutsche Schauspielerin und Musikerin / Salome Surabischwili (* 1952), georgische Außenministerin / Lou-Andreas Salomé -) -) der Name einer Tochter der Herodias. In der späteren Tradition ist dieser Name mit der in den Evangelien erzählten Geschichte des Todes Johannes des Täufers in Zusammenhang gebracht worden, in der aber nur von der Tochter der Herodias die Rede ist. Sie steht in keiner Beziehung zu der Jüngerin Salome, die im Markusevangelium erwähnt wird. Salome war väterlicherseits eine Enkelin von Herodes dem Großen, denn ihr Vater war Herodes Boethos (Herodes ohne Land), welcher der Sohn der zweiten Mariamme (der dritten Frau) von Herodes dem Großen war. Mütterlicherseits war sie die Urenkelin von Herodes dem Großen. Ihre Mutter war Herodias, deren Vater Aristobulos selbst ein Sohn der ersten Mariamme (der zweiten Frau) von Herodes dem Großen war. Verheiratet war Salome in erster Ehe mit ihrem Onkel Philippos, Tetrarch von Ituräa, Golan und Trachonitis. Nach dessen Tod 34 heiratete sie Aristobulos, den König von Kleinarmenien. Herodes Antipas heiratete in zweiter Ehe seine Schwägerin Herodias. Diesen Umstand kritisierte Johannes der Täufer, was laut der biblischen Erzählung im Neuen Testament (Mt 14,1-12 EU und Mk 6,14-29 EU) zu dessen Ermordung führte. Hier befinden sich Berichte der Ereignisse, in denen der Name Salome zwar nicht vorkommt, die aber die Basis der späteren Salomelegende bilden. Flavius Josephus dagegen führt politische Gründe für den Mord an, der ihm zufolge in Machaerus verübt wurde. Herodias begehrte den Tod des Johannes, doch Herodes weigerte sich, diesen töten zu lassen. Anlässlich einer Geburtstagsfeier des Herodes, der viele Würdenträger beiwohnen, führt die Tochter der Herodias einen Tanz auf, mit dem sie die Anwesenden derart in Verzücken versetzt, dass Herodes ihr schwört: „Um was du mich auch bitten wirst, ich werde es dir geben bis zur Hälfte meines Reiches“ (Mk 6,23 EU). Das Mädchen fragt ihre Mutter, was sie sich wünschen soll, und diese flüstert ihr das eigene Begehren ein. Sie soll den Kopf des Johannes verlangen. Diesem Wunsch kann sich Herodes Antipas „um der Eide und um derer willen, die mit zu Tisch lagen“ nicht verweigern. Er lässt Johannes köpfen und das Haupt auf einer Schüssel zu der Tänzerin bringen. Künstler wurden zu verschiedenen Zeiten vom Motiv der Salome inspiriert. Dazu gehören: Tizian - Gemälde / Alessandro Stradella - Oratorium San Giovanni Battista, Rom 1675 / Gustave Moreau - Gemälde / Oscar Wilde - Schauspiel Salome, 1891 / Aubrey Beardsley - Illustrationen zu dem Schauspiel von Oscar Wilde, 1893 / Marcus Behmer - Illustrationen zu dem Schauspiel von Oscar Wilde, 1903 / Maud Allan - Tanzvorführung The Vision of Salome zur Musik von Marcel Remy / Richard Strauss - Oper Salome / Jules Massenet - Oper Herodiade / Georg Britting - Ballade / Carlos Saura - Film Salomé / Franz von Stuck - Gemälde / Lovis Corinth - Gemälde / Egon von Vietinghoff - Gemälde / Oskar Kokoschka - Gemälde

Der Film von 1953

Der Film „Salome“ (- Produktionsland: USA - Länge (PAL-DVD): 103 Minuten - Originalsprache: Englisch - Altersfreigabe: FSK 12 - Stab: Regie: William Dieterle / Drehbuch: Jesse L. Lasky, Jr., Harry Kleiner / Produktion: Buddy Adler / Musik: George Duning / Kamera: Charles Lang / Schnitt: Viola Lawrence / Besetzung: Rita Hayworth: Salome - Stewart Granger: Hauptmann Claudius - Charles Laughton als Herodes Antipas -

Judith Anderson: Herodias - Sir Cedric Hardwicke: Kaiser Tiberius - Alan Badel: Johannes der Täufer - Basil Sydney: Pontius Pilatus - Maurice Schwartz: Esra - Arnold Moss: Micha -) ist ein Monumentalfilm aus dem Jahr 1953. Die jüdische Prinzessin Salome hat sich in den römischen Hauptmann Claudius verliebt. Gleichzeitig begehrt ihr Stiefvater, Herodes Antipas, die liebreizende Schönheit. Dazwischen gibt es jedoch noch Salomes Mutter Herodias, die ebenfalls ein Auge auf Claudius geworfen hat. Der Prophet Johannes der Täufer, der am Jordan tauft und der gegen Herodes wettet, wird zum Spielball der Mächtigen. Der Film erwies sich an den Kinokassen zwar als großer Erfolg, doch die Kritiker zeigten sich wenig begeistert. Hauptdarstellerin Rita Hayworth, die Salome mitproduzierte, soll von dem Film ebenfalls wenig angetan gewesen sein. In einer Szene des Film ist der so genannte Felsendom zu sehen, der jedoch erst gut 600 Jahre nach der Herrschaft des Herodes erbaut worden ist. Kritiken: "Bombastisch kitschiges Spektakel, das trotz attraktiver Besetzung ermüdend und in keiner Beziehung ernstzunehmen ist." Lexikon des internationalen Films, Ausgabe 1990, Seite 3209 - "Diese Salome ist die Bibel à la Hollywood, Schmalz und fauler Zauber, mit Darstellern die ihre Gesichter unter Kontrolle halten müssen, während sie in dümmlichen Kostümen durch das Geschehen hüpfen." Gerald Peary: Rita Hayworth. Ihre Filme - ihr Leben (Heyne Filmbibliothek). München 1981

Die böse Mutter

Herodias, eine Tochter des Aristobul und damit Enkelin Herodes des Großen aus der Ehe mit der Hasmonäerin Mariamne, war in erster Ehe mit ihrem Onkel Herodes Boethos, einem Sohn Herodes des Großen aus der Ehe mit der zweiten Marianne verheiratet. Aus dieser Ehe ging die Tochter Salome hervor, die nach landläufiger Meinung gemäß dem Bericht des Neuen Testaments der Bibel bei der Enthauptung Johannes des Täufers eine maßgebliche Rolle gespielt haben soll. Ihr Name wird jedoch in der Bibel nicht genannt. Herodes Boethos war ein Privatmann und Herodias sehr ergeizig. Sie begann eine Beziehung mit dessen Halbbruder, dem Tetrarchen Herodes Antipas, der daraufhin seine Frau, die Tochter des Nabatäerkönigs Aretas verstieß und Herodias heiratete. Dieser doppelte Ehebruch erregte bei den jüdischen Untertanen von Herodes Antipas starken Anstoß. Sein vorheriger Schwiegervater Aretas unternahm einen Vergeltungsfeldzug, bei dem das Heer des Herodes vernichtend geschlagen wurde. Als ihr Bruder Agrippa von Caligula den Königstitel bekam, trieb sie ihren Mann an, ebenfalls die Königswürde zu erlangen, was im Jahr 39 zu dessen Sturz führte. Herodias folgte ihrem Mann in die römische Verbannung nach Südfrankreich. Herodias tritt als Figur in zahlreichen künstlerischen Gestaltungen der Salome-Legende auf. In einigen ist sie sogar Titelfigur: *Hérodiade* von Stéphane Mallarmé (Fragmente seit 1864, *Scène de Hérodiade* veröffentlicht 1896) - *Hérodiade*, kurze Erzählung von Gustave Flaubert, enthalten in den *Trois contes* (1877) - *Hérodiade*, Oper von Jules Massenet (Uraufführung am 19. Dezember 1881 in Brüssel)

Der Täufer

Johannes der Täufer, hebräisch יוֹחָנָן הַמַּטְבִּיל (= Jochanan ben Sacharja (Johannes, Sohn des Zacharias)), lat. Io(h)annes Baptista, ist eine der zentralen Figuren des Christentums, des Islams, des Mandäismus, und der Evangelien. Sein Einfluß betraf jedoch nicht nur das Christentum. Er hatte zahlreiche Anhänger im jüdischen Volk, nicht nur in Israel, sondern auch in der jüdischen Diaspora. Auch im Koran wird er erwähnt, und Flavius Josephus berichtet von ihm. Die Religionsgemeinschaft der Mandäer sieht in ihm ihren wichtigsten Reformator. Lange Zeit wurden sie daher sogar als Johannes-Christen bezeichnet. Als

Quellen, die Aufschluß über die historische Gestalt Johannes' des Täufers geben können, steht uns neben den neutestamentlichen Schriften (Mk, Mt, Lk, Joh und Apg) noch ein Absatz des jüdisch-römischen Geschichtsschreibers Flavius Josephus zur Verfügung (Ant XVIII 5,2). Bei dem Versuch einer Rekonstruktion der geschichtlichen Person und Ereignisse muß beachtet werden, daß diese Quellen jeweils eigenen Tendenzen folgen: In der Darstellung des Markus erscheint Johannes beispielsweise als Vorläufer und Wegbereiter Jesu (s. Mk 1,2-15). In der Logienquelle überwiegen wort- und bildgewaltige Drohpredigen, die das nahe Gottesgericht verkünden (s. Mt 3,7-10 par Lk 3,7-9; Mt 3,11f par Lk 3,16f), Johannes ist hier vor allem Bußprediger. Im Johannesevangelium hat der Täufer hauptsächlich die Funktion des Zeugen für Jesus (s. Joh 1,7.8.15.19.32.34). Einen guten Überblick über die verschiedenen Täuferbilder gibt Josef Ernst: „Johannes der Täufer. Der Lehrer Jesu?“. Von geringem historischen Gewicht dürften die Erzählungen über die Geburt und Kindheit des Täufers in Lk 1-2 sein. Hier handelt es sich um Personallegenden aus dem Kreis der Täuferverehrer, die die spätere Bedeutung des Täufers schon auf die Ereignisse um die Geburt und Kindheit des Johannes übertragen und mithilfe atl. (= alttestamentlicher) Motive ausmalend veranschaulichen wollen (vgl. Müller, Johannes 13). Doch sind auch diese Texte für eine historische Rekonstruktion keineswegs unergiebig. Wahrscheinlich stammt Johannes aus priesterlichem Geschlecht: Nach Darstellung in Lk (= Lukasevangelium) war Johannes der Sohn des Priesters Zacharias aus der Priesterklasse Abija und der Elisabet aus dem Geschlecht Aarons (Lk 1,5). Da die Priesterklasse Abija nicht gerade die bedeutendste der 24 Priesterklassen war, könnte es sich durchaus um eine zuverlässige Angabe handeln. Geboren wurde Johannes nach Lk 1,5 „zur Zeit des Herodes, des Königs von Judäa“; dieser regierte von 38 v. Chr. bis 5 v. Chr. In Lk 1,39 erfährt der Leser als Wohnort der Elisabet: „eine Stadt im Bergland von Judäa“. Schon diese unpräzise gehaltenen Angaben weisen auf das geringe historische Interesse des Verfassers hin, dem wesentlich an einer Aussage auf der theologischen Bedeutungsebene gelegen ist. Zum reichen Aussagegehalt der theologischen Bedeutungsebene s. bei: Bösen, Willibald: In Betlehem geboren. Die Kindheitsgeschichten der Evangelien. Von Lk 1,80 ausgehende Spekulationen über einen Qumran-Aufenthalt des jungen Johannes lassen sich historisch nicht verifizieren; auch bei dieser Angabe („Das Kind wuchs heran und sein Geist wurde stark. Und Johannes lebte in der Wüste bis zu dem Tag, an dem er den Auftrag erhielt, in Israel aufzutreten.“) dürften den Täufer kennzeichnende Motive (Verkündigungsgebiet des Täufers in der Wüste) auf seine Kindheit zurückdatiert worden sein (vgl. Ernst, Josef: Johannes der Täufer. In: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 5, S.871). Nach Angaben in Lk beginnt das Auftreten des Johannes „im fünfzehnten Jahr der Regierung des Kaisers Tiberius“ (Lk 3,1), was uns auf die Jahre 27-29 n. Chr. verweist. Die Unschärfe der Datierung resultiert aus der Unsicherheit, ob der Autor sich auf die im Orient gebräuchliche syrische oder die römische Zeitrechnung bezieht. Ausführlicher zur Datierung in Lk 3,1f. s. z.B. bei Ernst, Josef: Das Evangelium nach Lukas, S.106f. Wo trat der Täufer auf? Die biblischen Ortsangaben geben einen widersprüchlichen Befund: in der Wüste am Jordan (Mk 1,3-5); in der Wüste von Judäa (Mt 3,1); Betanien, jenseits des Jordans (Joh 1,28; 10,40); in Änon bei Salim (Joh 3,23). Reisegruppen wird in heutiger Zeit sowohl auf der israelischen wie auch auf der jordanischen Seite des Jordans die „authentische“ Taufstelle präsentiert. Die besseren Argumente dürfte aber die jordanische Ostseite für sich beanspruchen. Nur dort, im Peräa der Bibel, hatte Herodes Antipas das Recht, den Täufer gefangen zu setzen (s. Mk 6,17-29; Jos Ant XVIII 5,2); auch atl. Traditionen scheinen bei der Ortswahl für Johannes eine Rolle gespielt zu haben (Jos 3 und 4; 2 Kön 2,1-18). Erst in späteren Jahrhunderten wurde die Taufstelle vor Allem aus praktischen Gründen am westlichen Jordanufer lokalisiert; frühestes Zeugnis für diese Tradition ist das berühmte Mosaik von Madaba (6. Jh.), die älteste erhaltene Karte Palästinas. Zur Lokalisierung der Taufstelle vgl. Stegemann, Hartmut: Die Essener, Qumran, Johannes der Täufer und Jesus, 294ff.; etwa um das Jahr 29/30 n.Chr. begann Johannes der Täufer sein öffentliches Wirken.

Sein Hauptwirkungsgebiet war im damaligen Peräa auf der anderen Seite des Jordans gegenüber von Jericho. Er predigte im Stil der alten Propheten und taufte. Johannes rief zur Umkehr auf und kündigte das unmittelbare Kommen des Königreiches Gottes an. Damit gilt er im Christentum als Vorbereiter und Ebner der Wege der unmittelbar bevorstehenden Ankunft des Messias. Die Anhängerschaft von Johannes war zahlreich und viele Menschen hielten ihn für einen Propheten. In der späteren Geschichte findet man sie unter dem Namen Mandäer wieder. Auch Soldaten suchten Johannes den Täufer auf und fragten: Und wir, was sollen wir tun? Johannes gab ihnen den Rat: Tut niemandem Gewalt an, erpresst niemanden und begnügt euch mit eurem Solde. Bei diesen Soldaten handelte es sich um jüdische Volksangehörige. Sie standen im Dienste der Herodesdynastie. Viele dieser Soldaten wurden Anhänger von Johannes dem Täufer. Herodes Antipas war mit der Tochter Aretas', des Königs der Nabatäer, verheiratet. Später vermählte er sich noch mit Herodias, der Frau seines Halbbruders Philippus. Dies führte zu Spannungen mit seiner ersten Frau. Diese verlegte daraufhin ihren Wohnsitz nach Machaerus, einer Grenzfestung von Antipas am Toten Meer. Von dort floh sie zu ihrem Vater (35 n.Chr.). Die Beziehung zwischen Herodes Antipas und Aretas war bereits wegen Landstreitigkeiten belastet, die Heirat mit Herodias kränkte Aretas zusätzlich. Ein Waffengang schien unausweichlich. Im Frühjahr 35 n.Chr. warf Herodes Antipas Johannes den Täufer ins Gefängnis. Er hielt ihn auf der Festung Machaerus am Toten Meer gefangen. Wahrscheinlich war ihm die Anhängerschaft des Johannes zu bedrohlich geworden, als es zum Zwist mit König Aretas kam. Nach Josephus Flavius war dies der Hauptgrund für die Gefangennahme Johannes des Täufers. Zudem hatte Johannes den Antipas wegen seiner Heiratspolitik kritisiert. Der Legende nach soll Salome, die Tochter von Herodes' Frau Herodias, den Kopf Johannes des Täufers als Belohnung für einen Tanz gefordert haben, wozu sie von Herodias angestiftet worden sei. Diese Geschichte wird in den Evangelien des Markus und Matthäus geschildert, wobei nur von der Tochter der Herodias die Rede ist, der Name Salome wird nicht genannt. Historisch gilt die Darstellung des Flavius Josephus als wahrscheinlicher: Die Tochter Aretas war inzwischen zu ihrem Vater geflohen. Dieser drohte Antipas mit Krieg. Um nicht in einen Zweifrontenkrieg verwickelt zu werden, ließ Antipas Johannes den Täufer vor Kriegsbeginn hinrichten. Er befürchtete einen Aufstand der Anhänger des Johannes während seines Feldzugs gegen Aretas. Die Hinrichtung erfolgte nach urchristlichen Quellen in Tiberias in Galiläa, wahrscheinlich vor dem Jahr 30. Flavius Josephus hingegen berichtet von der Hinrichtung auf der Festung Machaerus am Toten Meer. Machaerus sicherte die Grenze zwischen dem Territorium von Antipas und jenem von Aretas. Die Hinrichtung erfolgte wahrscheinlich im Spätsommer des Jahres 35 n.Chr. Damit erfolgte die Hinrichtung laut Geschichtsschreiber Josephus (der wohl verlässlichsten Quelle) erst nach dem Tode Jesus, entgegen der biblischen Evangelien. Noch lange Zeit danach wurde der Todestag des Johannes in jener Jahreszeit – Ende August – begangen. Auch die Evangelien berichten über diese Hinrichtung. Es fällt auf, dass bei der Hinrichtung die Obersten des Heeres anwesend waren. Der Krieg gegen Aretas stand bevor. Im Winter 35/36 n.Chr. kam es zum Krieg. Die vorangegangene Exekution von Johannes dem Täufer hatte zur Folge, daß ein Teil der jüdischen Soldaten – nämlich die Anhänger von Johannes – Antipas die Unterstützung im Krieg gegen Aretas versagte. Herodes Antipas verlor den Krieg. Mit Hilfe der Römer konnte er sich jedoch an der Macht behaupten. Er musste aber als Kompensation die Stadt und Region Damaskus an Aretas abgeben (von 37 bis 39 n.Chr.). Das jüdische Volk interpretierte die Niederlage von Herodes Antipas gegen Aretas als Strafe Gottes dafür, dass er zuvor Johannes den Täufer hatte umbringen lassen. - Auch im Koran wird Johannes der Täufer erwähnt. Wie die Mandäer nennen auch die Muslime Johannes Yahya. Auch der Koran schildert, dass Zacharias Nachricht über einen Sohn von einem Engel bekam. Er bat daraufhin den Engel um einen Beweis, dass diese Nachricht tatsächlich von Gott kam. Daraufhin sprach Zacharias, im Gegensatz zur Bibel, für drei Tage nicht zu den Menschen (Maria 19:10). Der Koran gibt zwar keine Details zum Leben Johannes', sagt aber, dass er

„Weisheit“ hatte, „als er noch ein Kind war“ (Maria 19:12). Der Koran sagt folgendes zu Johannes (die Schrift verweist auf die Torah): „...o Johannes! Halte an der Schrift fest! ... Wir gaben ihm Weisheit als er noch ein Kind war, und Mitgefühl und Reinheit von Uns. Und er war fromm und voll Liebe gegenüber seinen Eltern. Und er war weder hochmütig noch widersetzlich. Und Frieden war auf ihm am Tag seiner Geburt und am Tage, da er starb, und wird auch am Tage seiner Wiedererweckung zum Leben wieder auf ihm sein!“ (Maria 19:12-15). Es wird berichtet, dass Johannes mit wilden Tieren aß, da er den Kontakt mit anderen Menschen fürchtete. Überdies weinte Johannes sehr oft. Dies begründete er damit, daß die Brücke zwischen Hölle und Paradies nur mit Tränen überschritten werden kann. Die Anhänger Johannes des Täufers werden im Koran vermutlich als Sabäer bezeichnet. Sie genießen, da sie Anhänger einer Buchreligion sind, im islamischen Staat besonderen Schutz, wenn sie die Jizyah (eine Steuer für Christen, Juden, und Sabäer) leisten. - Johannes gilt nach Maria als der zweitbedeutendste Heilige im Katholizismus und der Orthodoxie sowie als Vorbild des Asketentums. Neben Maria und Joseph sei er der einzige Mensch, dem Jesus sich (bei seiner Taufe) freiwillig unterwarf. Der Gedenktag von Johannes dem Täufer ist der 24. Juni, der Johannistag, der in der katholischen Kirche als Hochfest begangen wird und um den sich zahlreiche Bräuche ranken. Dieser Tag ist als Geburtstag des Johannes zu verstehen, nicht wie bei den meisten anderen Heiligen als Todestag. Das Datum leitet sich daher ab, dass Johannes nach dem Lukasevangelium sechs Monate älter als Jesus war; so wurde der Johannistag auf sechs Monate vor Weihnachten gelegt. Auch seiner Enthauptung ist ein Gedenktag gewidmet (29. August), der jedoch wesentlich geringere Bedeutung hat als das Geburtsfest. Seine Attribute in der Ikonographie sind das Fellgewand, der Kreuzstab oder ein Lamm sowie der Zeigegestus auf Jesus, oft verbunden mit dem Spruchband „Ecce Agnus Dei“. Teilweise wird er verhärmt-asketisch, mit langen Haaren und mit Flügeln dargestellt, um seine engelsgleiche Lebensweise zu betonen. Als Johannesknabe erscheint er häufig zusammen mit dem etwa gleichaltrigen Jesusknaben und Maria. Johannes der Täufer erscheint auf der Ikonostase in orthodoxen Kirchen in der Regel an zentraler Stelle als Teil der Deësis, oder direkt rechts neben der zentralen Christus-Ikone, Maria mit Kind links von Christus. Einige orthodoxe Kirchen stellen jedoch statt Johannes den hl. Nikolaus von Myra an dieser Stelle dar. Taufkapellen sind meist Johannes dem Täufer geweiht. Als „Johannesschüssel“ werden seit dem Mittelalter verbreitete Darstellungen mit dem Haupt des Hl. Johannes d. Täufers auf einer Schüssel bezeichnet. Sie wurden besonders bei Kopfleiden vom Volk verehrt und wurden in Hospitälern oft zur Schmerzlinderung herumgereicht. In Irland wurde er auch unter dem Namen Searbhain („der Bitterzüngige“) verehrt, eine Bezeichnung, die eigentlich dem Unruhestifter Bricriu aus der vorchristlichen Mythologie zukam. Cill Searbhain ist eine Kirche auf dem Friedhof von Kilsharvan. Johannes ist überdies Schutzheiliger des Johanniter- bzw. Malteserritterordens. Johannes der Täufer und die mit ihm in Verbindung stehenden Figuren und Stoffe, namentlich Herodes, Herodias und Salome waren von großem Einfluss in der Literatur, Dramatik und Musik, so z.B. für das Drama Oscar Wildes „Salome“ und die darauf aufbauende Oper gleichen Namens von Richard Strauss, sowie die Erzählung „Herodias“ von Gustave Flaubert, auf der das Libretto für Jules Massenets „Herodiade“ beruht. - Der Gedenktag von Johannes dem Täufer, der Johannistag, ist zugleich das Bundesfest der weltweiten Johannisten der Freimaurer, die an seinem Geburtstag in den sogenannten „Blauen“ Logen, Fm-Grad 1 - 3, (so benannt, aufgrund der dort vorherrschenden Gewandfarbgebung; im Gegensatz zu den „Roten“ Logen, die höhere Geheimgrade, bis zum 33. Grad, in den „Andreas-Logen“ den sogen. „Schottischen Ritus“ repräsentieren) häufig außerdem ein besonders festliches Ritual durchführen. Johannes der Täufer war und ist heute noch der Schutzpatron der Bauhütten, speziell der Steinmetze. - Ergänzungen: Der griech. Begriff für „taufen“ wird besser mit „eintauchen“ übersetzt. Das Evangelium nach Lukas beschreibt den Zeitpunkt des Auftretens von Johannes dem Täufer wie folgt: „Aber im fünfzehnten Jahr der Regierung des Kaisers Tiberius, als Pontius Pilatus

Statthalter von Judäa war und Herodes [Antipas] Vierfürst von Galiläa und sein Bruder Philippus Vierfürst von Ituräa und der Landschaft Trachonitis und Lysanias Vierfürst von Abilene; unter dem Hohepriester Hannas und Kaiphas [...]. (Lk. 3,1-2). Das 15. Regierungsjahr von Tiberius war im Jahre 29/30 n.Chr.; Jahresangaben leiten sich von geschichtlichen Ereignissen ab, so zum Beispiel: Herodes Philippos war nicht mehr präsent während des öffentlichen Wirkens Jesu (siehe Evangelien). Philippos verstarb im Jahre 33/34 n.Chr. Das Herrschaftsgebiet des Philippos - Judäa jenseits des Jordan genannt - fiel unter römische Verwaltung (Provinz Syria). Dieser Herrschaftswechsel war wahrscheinlich ein wichtiger Auslöser für das öffentliche Auftreten von Jesus dem Nazoräer. Er war ein Nachkomme der David-Dynastie. Er war überzeugt, dass jetzt die Zeit gekommen war, um das ideale jüdische Königreich zu errichten. Das Todesjahr Jesu wird nach diesem Ansatz auf das Frühjahr 36 n.Chr. datiert. Die Zeitangabe von 46 Jahren Bauzeit nach Joh. 2,20 kann für die Datierung nicht herangezogen werden. Denn die Bauzeit in Joh. 2,20 bezieht sich ausdrücklich auf das Heiligtum des Tempels (griech. naos) und nicht auf die Tempelanlage (griech. hieros). Laut Josephus dauerten die Renovationsarbeiten am Heiligtum (naos) unter Herodes dem Grossen ca. 18 Monate. Diese Arbeiten wurden gleich am Anfang des Renovationsprojektes ausgeführt mit Start um 20 v.Chr. Sie waren somit schon früh vor der Zeitenwende abgeschlossen. Quelle: Flavius Josephus J. Ant. XV 11,5-6. Bei der Angabe 46 Jahre handelt es sich vielmehr um eine symbolische Zeitangabe. Die Zahl setzt sich wahrscheinlich zusammen aus den Summanden 40 und 6 (zur Bedeutung siehe Biblische Zahlensymbolik). Die Zahl 40 reflektiert die wiederholten Renovationen am Heiligtum des zweiten Tempels seit seiner Errichtung im Jahre 515 v.Chr. Die Zahl 6 bezeugt, dass dieses Heiligtum von Menschen geplant und erbaut worden ist. Dies im Gegensatz zur Stiftshütte, die nach den Vorgaben Gottes erbaut worden ist (siehe Exodus 25,8-9; Hebr. 8,5). Als Paulus aus Damaskus flüchtete, gehörte die Stadt zum Herrschaftsgebiet von Aretas. In 2. Kor. 11,32 schreibt Paulus: „In Damaskus bewachte der Statthalter des Königs Aretas die Stadt der Damaszener, um mich gefangen zu nehmen.“

Des Täufers „Chef“: der GOTT „Jesus Christus“...

(GOTT)Jesus Christus (- von griechisch Ἰησοῦς Χριστός, Aussprache und Betonung: Iesús Christós = Jesus, der Gesalbte -) ist die gebräuchlichste Bezeichnung der Christen, wenn sie von Jesus von Nazaret als dem Messias sprechen. Christus ist dabei ursprünglich kein Nachname oder Zweitname, sondern ein Ehrentitel in Form einer Apposition und bedeutet „Der Gesalbte“, was die einzigartige Bedeutung dieser Person im Verhältnis zu יהוה (JHWH), dem Gott Israels, ausdrückt. Die Bedeutung dieser Person und ihrer Bezeichnungen für Kirche, Christen und Nichtchristen entfaltet die Christologie. Für die grundlegenden Glaubensaussagen des Neuen Testaments (NT) zu Jesus siehe den Artikel Jesus Christus im Neuen Testament. „Jesus Christus“ ist im NT ursprünglich ein zum Namen konzentriertes Glaubensbekenntnis. Es setzt sich aus Jesus, der Gräzisierung des hebräischen Vornamens ישוע (Jeschua), und Christus, der Latinisierung von Χριστός (Christós), der griechischen Übersetzung des hebräischen Titels משיח Maschiach (= Gesalbter; eingedeutscht Messias) zusammen. Die Verbindung des hebräischen Vornamens mit dem griechisch-lateinischen Titel ist als griechischer Nominalsatz ohne Verb bereits die wesentliche urchristliche Glaubensaussage: „Jesus ist der Messias“. Simon Petrus ist im NT der erste der Jünger Jesu, der bekennt (Mk 8,29 EU): Du bist der Christus! ("Σὺ εἶ ὁ χριστός") Diese erstmalige Aussage kann als Geburtsstunde des Christentums gelten. Der Messias ist nach christlichem Verständnis also identisch mit Jesus von Nazaret; im Christentum gibt es keinen weiteren Gesalbten. Die Bekenntnisformel „Jesus [ist der] Christus“ findet sich bei sämtlichen Autoren des NT, was auf ihr hohes Alter und ihre Bedeutsamkeit für das frühe Christentum schließen

lässt. Ob sie schon zu Lebzeiten Jesu entstand und ob der historische Jesus selbst sich für den Messias hielt, ist in der Leben-Jesu-Forschung jedoch stark umstritten. Jedenfalls lässt sich die Formulierung mit großer Wahrscheinlichkeit bis zur Jerusalemer Urgemeinde zurückführen und ist integraler Bestandteil des urchristlichen Kerygmas (vgl. Apg 5,42 nach der revidierten Elberfelder Bibel: ...und sie hörten nicht auf, ... Jesus als den Christus zu verkündigen.). Das christliche Glaubensbekenntnis lässt sich somit nur noch als Geschichte dieser Person nacherzählen (narrativ) und so verkünden (kerygmatisch). Indem der im Judentum vorgeprägte Messiasstitel in der griechischen Sprache auf Jesus allein bezogen und von den Christen nur noch in Verbindung mit dieser Person benutzt wurde, entwickelte sich „Jesus Christus“ faktisch zum Eigennamen. Schon die erste Generation der Christen hat die Bekenntnisformel im Sinne eines Jesus von Gott verliehenen Ehrennamens verstanden (vgl. Phi 2,9 EU), was auch die frühe Taufformel „im Namen Jesu Christi“ (Apg 2,38 EU) nahelegt. Zu diesem Namen werden sich nach urchristlichem Verständnis eines Tages „alle Zungen im Himmel und auf Erden bekennen“ (Phi 2,11 EU). Im traditionellen kirchlichen liturgischen Gebrauch West- und Mitteleuropas wird der Name Jesus Christus (lateinisch) dekliniert: Nominativ: Jesus Christus - Genitiv: Jesu Christi - Dativ: Jesu Christo - Akkusativ: Jesum Christum - Ablativ: Jesu Christo - Vokativ: Jesu Christe. Die Endsilbenvokale sind zum Teil verschieden, weil „Jesus“ auch auf Latein einer griechischen Deklination folgt, wohingegen „Christus“ der lateinischen o-Deklination angehört. Der Genitiv „Jesu“ ist in das Deutsche eingegangen: auch dort, wo der Vorname ohne den Christustitel erscheint. Der lateinische Dativ und Akkusativ des Namens sind dagegen unüblich geworden. Die Anrede Christe (Vokativ) findet sich in der evangelischen Gottesdienstliturgie im Kyrie (Christe eleison), in den Rahmenversen zur Evangelium (Liturgie)slesung (Lob sei dir, o Christe!) und im Agnus Dei (Christe, du Lamm Gottes). Das Christusmonogramm mit den griechischen Buchstaben Alpha und Omega Der Name „Jesus Christus“ wird in den antiken und modernen Texten auf zahlreiche Weise abgekürzt. Im 4. bis 6. Jahrhundert war es üblich, als Christusmonogramm eine Verschränkung der beiden ersten Buchstaben des griechischen Christos, X (Ch) und P (R), zu benutzen, mitunter eingeschlossen vom ersten und letzten Buchstaben des griechischen Alphabets, A und Ω (Offb 1,8 EU) (s. die Inschrift in unserer VCV(W)-„Capella“!). Als Christusmonogramm aus alter Zeit ist auch die aus den Anfangsbuchstaben der griechischen Worte Iesus Christós Theu Yíós Soter (d. h. „Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland“) gebildete Formel IXΘΥΣ (ichthys) aufzufassen. Diese Abkürzung wird oft durch einen Fisch (griechisch ichthys) verbildlicht. Später war die Abkürzung IC XC (griechisch für „IS Chs“) beliebt. Im 15. Jahrhundert gelangte IHS (griechisch für „Ies“) durch Bernhardin von Siena zu großem Ansehen, der bei seinen Predigten eine Tafel mit diesem Namenszug in goldenen Buchstaben aufstellte. Dies wurde im 16. Jahrhundert das Ordenszeichen der Jesuiten und zugleich als Abkürzung von „Jesus Hominum Salvator“ (lat. „Jesus, Heiland bzw. Erlöser der Menschen“) oder „In Hoc Signo vinces“ (lat. „In diesem Zeichen wirst du siegen“) gedeutet.

Die Eltern des Helden/Martyrers

Zacharias & Elisabeth, die Eltern Johannes des Täuflers, waren Leviten und stammten von Aaron ab. Zacharias diente als Priester im Jerusalemer Tempel, Elisabeth war die Schwester von Anna. Elisabeth floh nach dem Befehl des Herodes, alle Kinder zu töten („Unschuldige Kinder von Bethlehem“) mit Johannes in die Wildnis. Sie flehte Gott um Rettung an und die Berge taten sich auf und verbargen sie und Johannes. Zacharias, der Dienst im Tempel hatte, verriet den Soldaten des Herodes nicht das Versteck seiner Familie und wurde von ihnen daraufhin im Tempelvorhof getötet (Matth. 23, 35). Elisabeth starb 40 Tage später in der Wildnis und Johannes wuchs von Engeln behütet alleine auf, bis er seinen Dienst als Prediger

in der Wüste aufnahm... - Geboren sind des Täufers Eltern vor Christi Geburt, gestorben vermutlich im 1. Jahrhundert in Jerusalem. Noch in sehr hohem Alter brachte Elisabeth ihren Sohn Johannes zur Welt, nachdem sie mit ihrem Mann, dem Priester Zacharias, über viele Jahre lang kein Kind bekommen konnte. Der Erzengel Gabriel hatte Elisabeth ihre Empfängnis vorher angekündigt. Nachdem der Engel des Herrn auch Maria erschienen war, war diese bei ihrer Verwandten Elisabeth zu Besuch. Die Worte Elisabeths, als sie Maria begrüßte, sind uns überliefert und noch heute Teil des "Ave Maria": "Du bist gebenedeit unter den Frauen und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes.". Gabriel hatte Elisabeth und Zacharias verkündet, ihr Sohn solle dem Herrn den Weg bereiten. Als Johannes geboren war, kamen die Menschen von nah und fern, weil sie es nicht fassen konnten, dass Elisabeth und Zacharias noch in hoch betagtem Alter Eltern geworden waren. Da legte Zacharias ihnen aus, das Kind werde Prophet des Allerhöchsten genannt werden und vor dem Herrn hergehen, um seine Wege zu bereiten. Doch die Besucher verstanden die Bedeutung dieser Worte nicht. Über das weitere Leben des Paares ist nichts bekannt. Eine Schrift aus späterer Zeit berichtet nur, dass Zacharias im Tempel von Jerusalem umgebracht worden sei. Namensbedeutung: "Elisabeth" ist hebräisch und heißt "Gott hat geschworen". "Zacharias" ist ebenfalls hebräisch und bedeutet "Jahwe gedenkt". Namensableitungen: Von "Elisabeth" lassen sich folgende Namen ableiten: Elisa, Elise, Ella, Elly, Elsbeth, Lisa, Lisbeth, Sabeth, Sissi, ... - Darstellung: Zacharias als Priester mit Weihrauchfaß oder Schrifttafel, Elisabeth in Matronenkleidung. Elisabeth ist Patronin der Brettschneider... - - Es stand sehr viel über den Heiland in den Büchern Gottes. Sie waren voll davon. Es hieß, er solle in Bethlehem geboren werden, wo auch David geboren war. Und er solle später König werden, nicht nur über das Volk Israel, sondern über die ganze Welt. Aber wann er kommen sollte, das stand nicht darin. Und die Menschen warteten und warteten, aber der Heiland kam nicht. Weißt du, wer jetzt kam? Es kamen die Römer. Das waren Feinde des Volkes Israel. Sie kamen und spielten die Herren im Lande und unterdrückten seine Menschen. Da hatten sie noch viel größere Sehnsucht nach dem Heiland. Sie dachten: „Ach, würde er doch jetzt geboren!“. Und endlich - nach sehr langer Zeit - kam der Heiland. Er wurde in Bethlehem geboren, so wie es in den Büchern Gottes stand. Und weißt du, wie er hieß? Jesus. Irgendwo in einem Häuschen in den Bergen wohnten ein alter Mann und eine alte Frau. Sie hießen Zacharias und Elisabeth. Zacharias war ein Priester. Er musste den Menschen von Gott erzählen und auch für sie beten und Opfer darbringen. Es waren zwei gute alte Menschen, die den Herrn lieb hatten. Sie lebten still und zufrieden in ihrem Häuschen, nur manchmal hatten sie ein wenig Kummer, denn es war so einsam in ihren vier Wänden. Sie hätten so gern ein Kind gehabt, hatten aber nie eins bekommen. Früher, als sie noch jung waren, hatten sie oft um ein Kind gebetet, aber es sah so aus, als hörte der Herr nicht auf sie. Jetzt waren sie schon sehr alt, darum glaubten sie nicht mehr, dass das Kind noch kommen werde. Sie rechneten nicht mehr damit. Eines Tages unternahm Zacharias eine Reise. Er musste nach Jerusalem. Das war eine große Stadt, die größte des Landes. Er zog sein schönes weißes Priestergewand an und machte sich auf den Weg. Es war eine lange Reise. Doch endlich kam Zacharias auf einen hohen Berg und konnte von dort aus die Stadt liegen sehen: viele schöne weiße Häuser mit grünen Bäumen dazwischen, darunter ein besonders großes Haus, viel größer als die anderen. Das war auch weiß, aber das Dach war von Gold. Das glänzte gar schön in der Sonne. Das große Haus war der Tempel, das Haus Gottes. Dort kamen die Menschen aus dem ganzen Land zusammen, um Opfer darzubringen. Da musste Zacharias auch hingehen. Vor dem Tempel war ein großer Platz. Der hieß der Vorhof. Dorthin brachten die Menschen ihr Opfer. Sie kauften ein Schaf und gaben es den Priestern. Die schlachteten es und legten es aufs Feuer. Das war ein Brandopfer. Das Fleisch des Schafes verbrannte, und der Rauch stieg auf zum Himmel. Das bedeutete: Gott, wir haben dich lieb. Wir möchten dir so gern etwas schenken. Und Gott verstand das gut. Wer aber sollte jetzt in den schönen Tempel hineingehen? Denn dort musste auch ein Opfer dargebracht werden. Das durfte nur einer der Priester tun. Und für jeden

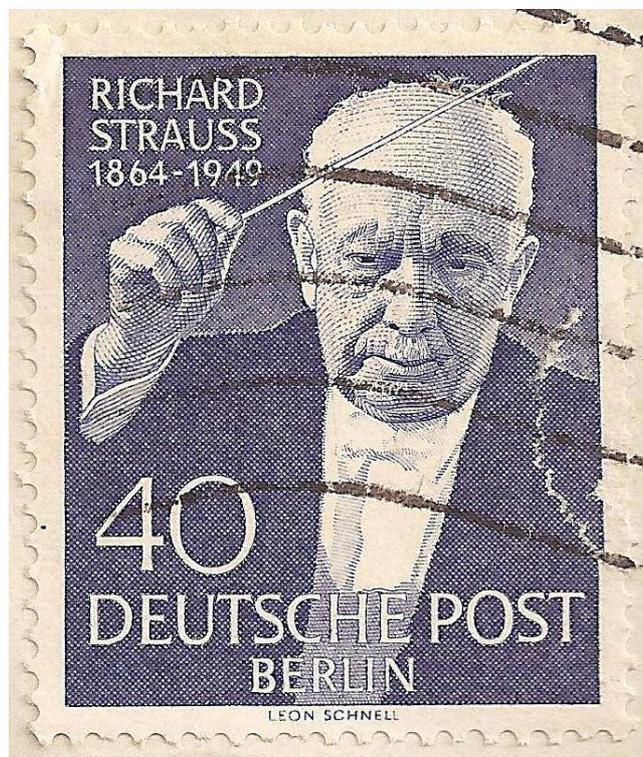
Priester war das ein großes Erlebnis. So zogen sie das Los. Und wer gewann diesmal? - Zacharias! Alle Menschen mussten draußen bleiben, er aber betrat ehrfürchtig das Haus Gottes. Er kam in einen großen Raum mit Wänden aus Gold. Dort brannten zehn goldene Leuchter. Die Wände funkelten, und die Leuchter auch. Und es war sehr still, denn Zacharias war ganz allein. Jetzt musste er das Opfer darbringen. Im Tempel stand eine goldene Schale mit einem Kohlenfeuer. Darauf streute Zacharias kleine Körner, Weihrauchkörner. Das roch herrlich. Das war ein Rauchopfer. Und während Zacharias dort allein mit dem Rauchopfer beschäftigt war, betete er leise, für die Menschen, die draußen standen. Doch plötzlich hielt er mitten im Gebet inne, denn er war nicht mehr allein. Es stand jemand bei ihm in einem weißen Kleid, ein Engel, ein Bote Gottes. Zacharias sprang erschreckt zurück und zitterte am ganzen Leib. Doch der Engel sprach: „Fürchte dich nicht, Zacharias, denn ich komme, um dir etwas Schönes zu sagen. Dein Gebet ist erhört worden. Deine Frau Elisabeth wird einen Sohn bekommen, den sollst du Johannes nennen.“ Anscheinend hatte Zacharias nichts davon verstanden, denn er sah gar nicht froh aus. Er stand da und schüttelte immerzu den Kopf, als glaube er es nicht. War das Gebet um ein Kind jetzt doch noch erhört worden? Das Gebet, das Zacharias schon beinahe vergessen hatte? Das war doch nicht möglich! Nein, eine alte Frau wie Elisabeth bekam keine Kinder mehr. „Das Kind wird dich sehr froh machen“, sprach der Engel. „Aber nicht nur dich, sondern auch noch viele andere Menschen. Denn es wird ein Diener Gottes sein, und wenn es groß ist, wird es allen Menschen verkünden, dass der Heiland bald kommen wird.“ Der Engel hatte erwartet, dass Zacharias jetzt sehr froh sein würde. Aber Zacharias schüttelte immer noch den Kopf. Er konnte es einfach nicht glauben. „Nein“, sagte er, „das kann nicht sein. Ich bin alt, und meine Frau ist auch alt. Wie soll ich das glauben? Das müsste ja ein Wunder sein!“. Aber der Engel sprach: „Weißt du nicht, wer ich bin, Zacharias? Ich bin Gabriel, und ich wohne bei Gott im Himmel. Gott selbst hat mich gesandt, um es dir zu sagen. Glaubst du ihm denn nicht mehr? Dann werde ich dir zeigen, dass Gott sehr wohl noch ein Wunder tun kann. Und zugleich werde ich dich strafen, weil du meinen Worten nicht geglaubt hast. Siehe, du wirst stumm sein, du wirst nicht mehr sprechen können, bis alles genau so geschehen ist, wie ich es gesagt habe.“ Dann war der Engel plötzlich fort. Zacharias war wieder allein. Und draußen vor dem Tempel, im Vorhof, standen die Menschen und warteten. Sie dachten: „Warum bleibt der alte Priester nur so lange im Tempel?“ Aber endlich sahen sie ihn kommen. Sie warteten, bis er sagen würde: „Der Herr segne euch.“ Das sagte jeder Priester, wenn er aus dem Tempel kam. Aber Zacharias sagte nichts. Er konnte nicht mehr sprechen. Er war stumm geworden. Die Menschen dachten: „Was mag wohl mit ihm geschehen sein? Was wird er im Tempel gesehen haben?“ Aber so sehr er sich auch mühte, er konnte es ihnen nicht sagen. Als sein Dienst im Tempel getan war, ging Zacharias wieder nach Hause. Er beeilte sich, um schnell wieder bei seiner Frau zu sein, denn sie sollte es auch wissen, dass Gott ihr Gebet erhört hatte. Ja, Zacharias glaubte es jetzt. Denn wenn er wieder sagen wollte: „Es kann nicht sein“, dann konnte er es nicht mehr sagen. Dann wusste er wieder, dass Gott doch Wunder tun konnte. Da wurde er sehr froh, da hätte er singen können vor Freude, aber singen konnte er auch nicht mehr. Als er nach Hause kam, nahm er eine Tafel und schrieb alles auf, was geschehen war. So konnte Elisabeth es lesen. „Johannes soll sein Name sein!“ Das stand auch auf der Tafel. Johannes ... Weißt du, was das bedeutet? Gott erhört Gebete. Kaum ein Jahr später ist dann das Wunder geschehen. Da bekamen Zacharias und Elisabeth ein Kind, einen Jungen. Die Nachbarn und Freunde hörten davon und freuten sich alle. Und als das Kind acht Tage alt war, kamen sie zu Besuch. Denn jetzt war ein Fest, jetzt sollte das Kind einen Namen bekommen. Sie dachten, es solle Zacharias heißen, genauso wie sein Vater. Aber Elisabeth sagte: „Nein, es soll Johannes heißen.“ „Johannes?“, fragten die Menschen. „Das kann doch nicht sein. Das ist ja solch ein seltsamer Name. Wir wollen einmal seinen Vater fragen, der wird es besser wissen.“ So fragten sie Zacharias: „Wie soll das Kind heißen?“ Zacharias wollte es sagen, aber er konnte noch immer nicht sprechen. Er nahm seine Tafel und schrieb darauf: „Johannes ist sein

Name.". Die Menschen aber schüttelten alle verwundert den Kopf, denn das konnten sie einfach nicht verstehen. Doch plötzlich konnte Zacharias wieder sprechen, denn jetzt war alles geschehen, was der Engel gesagt hatte. Ja", rief er, „Johannes soll er heißen, denn Gott erhört Gebete!" Dann begann er zu singen, so froh war er. Er sang ein schönes Lied, das er selber gemacht hatte, ein Lied zu Ehren Gottes. Die Menschen dachten: „Wie wunderbar ist doch das alles mit diesem Kind! Es ist bestimmt kein gewöhnliches Kind.". Und überall, wohin sie kamen, erzählten sie von Zacharias und Elisabeth und dem kleinen Jungen, der Johannes hieß...

Aubrey(-Vincent) Beardsley

Der englische Illustrator, Dichter, Grafiker und Karikaturist wurde am 21. August (Juli?) 1872 in Brighton (Grafschaft East Sussex) in eine Familie des gehobenen Mittelstands hineingeboren und starb am 16. März 1898 in Menton (Frankreich, Département Alpes Maritimes). Sein Vater Vincent B. verlor sein gesamtes Vermögen und mußte daher in Londoner Brauereien arbeiten. Seine Mutter, Ellen Pitt, trug durch Klavierunterricht teilweise zum Einkommen der Familie bei. Sowohl Aubrey als auch seine Schwester Mabel waren hochbegabt und galten zunächst beide als musikalische Wunderkinder. Schon seit frühester Kindheit galt Aubreys Gesundheit als angeschlagen, so hatte er im Alter von neun Jahren seinen ersten belegten Blutsturz in Folge von Schwindsucht (Tuberkulose). Bereits während seiner Grundschulzeit in Brighton begann er seine Lehrer in Karikaturen darzustellen. Ab 1884 besuchte er die Bristol Grammar School, wo er 1885 ein Theaterstück verfaßte, das er zusammen mit anderen Schülern aufführte. Zur selben Zeit etwa wurden seine ersten Zeichnungen und Karikaturen in der Schulzeitung der Bristol Grammar School Past and Present veröffentlicht. Schon 1888, also im Alter von 16 Jahren, verließ Beardsley die Schule, um sich in London zunächst als Schreiber in einem Architektenbüro und später bei einer Lebensversicherung zu versuchen. Zu dieser Zeit bildete er sich nebenher autodidaktisch in Kunst und Literatur weiter. Große gesundheitliche Rückschläge im Jahr 1889 fesselten ihn ans Krankenbett und zwangen ihn, seinen Beruf aufzugeben – jedoch blieb er der Kunst weiterhin treu. Durch einen unangekündigten Besuch beim Präraffaeliten Sir Edward C. Burne-Jones wurde dieser auf Beardsley und seine Werke aufmerksam. Burne-Jones erreichte, daß der Zeichner die Abendkurse der Westminster Kunsthochschule besuchte, wo er das erste und einzige Mal eine professionelle musische Ausbildung bekam. Beardsleys eigene Recherchen in diversen Kunstsammlungen, Bibliotheken und Antiquariaten dieser Zeit brachten ihn der französischen Literatur des 19. Jhd. und den japanischen Holzschnitten näher, die sich zusammen mit dem Einfluss der Präraffaeliten in seinen Werken wiederfinden. Im Jahr 1892 stieß ein Verleger durch einen gemeinsamen Bekannten auf Beardsleys Zeichnungen und beauftragte ihn mit den Illustrationen zu Thomas Malorys *Le Morte d'Arthur*, das 1894 mit Beardsleys Arbeiten erschien. Oscar Wildes in französischer Sprache verfaßte Erstausgabe der „Salome“ von 1893 inspirierte Beardsley zu einer Zeichnung zum Motiv der Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, die in der Kunstzeitschrift „The Studio“ veröffentlicht wurde. Diese Zeichnung wiederum machte den Schriftsteller Wilde im Gegenzug auf Beardsley aufmerksam und hatte zur Folge, daß er mit den Illustrationen zur englischen Ausgabe der *Salome* beauftragt wurde. Die Veröffentlichung der englischen Ausgabe warf jedoch einen Schatten auf die Freundschaft der beiden, da nach Ansicht des Orientliebhabers Wilde die Zeichnungen zu japanisch wirkten. Beardsley wiederum, der noch nie gut mit Kritik umgehen konnte und alle Kritiker als seine Feinde ansah, konterte, indem er Wilde in einigen Karikaturen verhöhnte. Zur selben Zeit etwa lernte Beardsley den Schriftsteller Henry Harland und den Verleger John Lane kennen, mit denen er 1894 die erste Ausgabe von *The Yellow Book* herausbrachte. Obwohl die Zeitschrift in ihrer Anfangszeit

aufgrund ihrer übersteigerten, erotischen, nahezu pornographischen Inhalte stark kritisiert wurde, war sie ein voller Erfolg und verhalf Beardsley zu großem Ruhm. Das beständige Wissen des jungen Zeichners um seinen baldigen Tod aufgrund der Schwindsucht (ein Arzt hatte ihm 1892 noch fünf Lebensjahre diagnostiziert) trieben ihn immer wieder zu extremer Arbeitsamkeit, Kreativität und schöpferischer Vielfalt an. Nach dem unverhofften Niedergang des Yellow Book 1887 stellte Beardsley zusammen mit dem für Pornographie und Erotika bekannten Verleger Leonard Smithers „The Savoy“ als „Gegenprodukt“ zum „Yellow Book“ auf die Beine. Das neue Magazin zog aufgrund seiner für die damalige Zeit anstößigen Inhalte erneut heftigste Kritik auf sich, verhalf Beardsley aber zu weiterem Ruhm durch die Veröffentlichung seiner Illustrationen zu weiteren Büchern, etwa der *Lysistrata* von Aristophanes. Angesichts seiner fortschreitenden Krankheit begab sich Beardsley in den Schutz der katholischen Kirche und konvertierte 1897. Um sich im milden Mittelmeerklima erholen zu können, verbrachte er das letzte Jahr seines Lebens in Südfrankreich, wo er am 16. März 1898 im Alter von 25 Jahren den Folgen seiner chronischen Erkrankung erlag. Zu den bekanntesten Werken des Zeichners gehören die Illustrationen zum Buch *Salome*, in denen sich Beardsley – wie viele andere Künstler seiner Zeit auch – von den japanischen Holzschnitten beeinflussen ließ. In vielen Werken Beardsleys sind die kimono-ähnlichen Gewänder seiner dargestellten Figuren und die Verzerrung der Perspektive in ein flaches Bild, ähnlich der Vasenmalerei. Dies ermöglichte Beardsley die Benutzung starker (großflächiger) Schwarz/Weiß-Kontraste, was im Hinblick auf die von ihm favorisierte Reproduktionstechnik – der Zinkätzung – erhebliche Vorteile brachte. Bei dieser Technik konnten Fehler in der Originalzeichnung leicht ausgebessert werden. Typisch sind auch die oft organisch wirkenden Ornamente und geschwungenen Linien in seinen Bildern (vgl. *Das Pfauenkleid* oder *Die Apotheose*). Marcus Behmer, Thomas Theodor Heine, Franz von Bayros oder zeitweise auch Heinrich Vogeler wurden von Beardsleys Kunst geprägt. Im angelsächsischen Raum ist sein



Richard Strauss (West-Berliner Briefmarke, 1954)

Einfluß bei Harry Clarke, William H. Bradley und William Thomas Horton erkennbar. Seine Bedeutung als Schriftsteller ist innerhalb der englischen Literatur marginal. Sein wichtigstes Werk ist die unvollendete erotische Novelle „*Under the Hill*“, bei der der Wagner-Verehrer

Beardsley an die Legende von Tannhäuser und Venus anknüpft. In diesem Text wird der Venusberg als barock anmutender Hofstaat beschrieben. In zahlreichen Veröffentlichungen über Beardsley sind Illustrationen anzutreffen, die zwar eine seiner Signaturen tragen, aber nicht von ihm stammen und aufgrund ihrer niedrigen Qualität schnell zu erkennen sind. Es handelt sich dabei hauptsächlich um 50 bekannte Zeichnungen, die 1920 in dem Buch „Fifty Drawings by Aubrey Beardsley – selected from the collection owned by Mr. H. S. Nichols, New York“ veröffentlicht wurden, die Auflagenhöhe betrug nur 500 Stück. Es gibt aber auch zwei echte Beardsley-Bücher mit einem ähnlichen Titel: „A Book of Fifty Drawings“, London, Leonard Smithers, 1897 und „A Second Book of Fifty Drawings“, London, Leonard Smithers, 1899. Darüber hinaus gibt es weitere Fälschungen, die qualitativ zwar deutlich über denen des Nichols-Buches von 1920 liegen, aber trotzdem nicht an Beardsleys Kunstfertigkeit heranreichen. Die unechten Zeichnungen erkennt man gut daran, daß sie ohne direkten Textbezug dastehen und am indifferenten Titel, z.B. „Pfau mit Sonnenaufgang“ und „Toilette einer Kurtisane“. Leider sind diese Bilder bis in die jüngsten Publikationen anzutreffen. Zu seinen Lebzeiten war Beardsley schon so bekannt, daß sein Stil mehrfach im „Punch“ parodiert wurde. Nicht direkt als Fälschungen, aber wenigstens als grobe Verunstaltungen kann man die retuschierten erotischen Lysistrata-Illustrationen bezeichnen, die in dem Buch „The later work of Aubrey Beardsley“, Dover Publications, Inc., New York (1967 und spätere Auflagen) zum Abdruck kamen.

„...Salome: „...denn das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes...“...“ (Oscar Wilde (aus „Salome“))

Der unheimliche lange tiefe quälende Konflikt „„Caritas/.../Philia/Agape(/GOTT(?))“ contra „Libido/Eros/.../Sexus(/Satanas(?)““ ist nun aufgebrochen; unversöhnlich (- Strauss' Dirigier/Komponier-Kollege Gustav Mahler versucht in seiner „VIII.“ eine Art „Synthese-Vision/.../Utopie“... -) scheinen diese beiden „Arten/.../Manifestationen“ von LIEBE geworden zu sein. In einem Monat erleben wir sogar noch die extreme Steigerung spätromantischen Klangorgienzaubers in der „Elektra“; bis dahin verbleibt, mit herzlichem Gruß sich verabschiedend so-mit Ihr

Wolf-G. Leidel