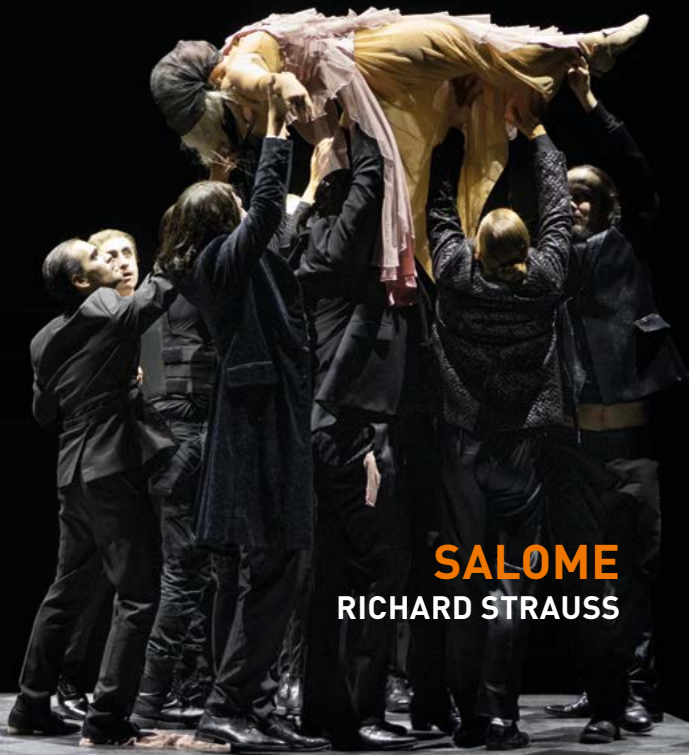




MUSIKTHEATER
IM REVIER
GELSENKIRCHEN

223



SALOME
RICHARD STRAUSS



SALOME

**MUSIKDRAMA IN EINEM AUZUG
NACH OSCAR WILDES GLEICHNAMIGER DICHTUNG
IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG VON HEDWIG LACHMANN
MUSIK VON RICHARD STRAUSS**

PREMIERE
23. SEPTEMBER 2023
GROSSES HAUS

URAUFFÜHRUNG
9. DEZEMBER 1905
KÖNIGLICHES OPERNHAUS, DRESDEN

AUFFÜHRUNGSDAUER
1 STUNDE 40 MINUTEN
KEINE PAUSE

IMPRESSUM HEFT-NR. 223
HERAUSGEBER MUSIKTHEATER IM REVIER GMBH 23.24
GENERALINTENDANT PROF. MICHAEL SCHULZ
GESCHÄFTSFÜHRER TOBIAS WERNER
REDAKTION RÜDIGER SCHILLIG
GESTALTUNG AXEL GOLLOCH
BILDNACHWEIS PROBENFOTOS VON PEDRO MALINOWSKI
TITELFOTO SUSANNE SERFLING, ENSEMBLE
DRUCK BROCHMANN GMBH ESSEN

Das Fotografieren sowie Ton-, Video- und Filmaufnahmen während der
Vorstellung sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.



SUSANNE SERFLING

BESETZUNG

HERODES	MARTIN HOMRICH
HERODIAS	ALMUTH HERBST
SALOME	SUSANNE SERFLING
JOCHANAAN	BENEDICT NELSON
NARRABOTH	KHANYISO GWENXANE
EIN PAGE DER HERODIAS	LINA HOFFMANN / ANKE SIELOFF
ERSTER JUDE	ADAM TEMPLE-SMITH
ZWEITER JUDE	BENJAMIN LEE
DRITTER JUDE	JU HYEOK LEE *
VIERTER JUDE	ARTAVAZD ZAKARYAN
FÜNFTER JUDE	SIMON STRICKER
ERSTER NAZARENER	PHILIPP KRANJC / URBAN MALMBERG
ZWEITER NAZARENER	JOHANNES MANG
ERSTER SOLDAT	YEVHEN RAKHMANIN
ZWEITER SOLDAT	PHILIPP KRANJC / PETRO OSTAPENKO
EIN KAPPADOZIER	HAGEN-GOAR BORNMANN / PETRO OSTAPENKO
EIN SKLAVE	ROBERT BROUWER

* MITGLIED DES OPERNSTUDIOS NRW

STATISTERIE DES MiR
NEUE PHILHARMONIE WESTFALEN

MUSIKALISCHE LEITUNG	RASMUS BAUMANN
INSZENIERUNG	MANUEL SCHMITT
BÜHNE	JULIUS THEODOR SEMMELMANN
KOSTÜME	CAROLA VOLLES
CHOREOGRAPHIE	TENALD ZACE
LICHT	PATRICK FUCHS
DRAMATURGIE	RÜDIGER SCHILLIG

MUSIKALISCHE STUDIENLEITUNG	ANNETTE REIFIG
MUSIKALISCHE ASSISTENZ UND NACHDIRIGAT	PETER KATTERMANN
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG	ASKAN GEISLER, MATEO PEÑALOZA CECCONI, RUUD ZIELHORST
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG	VONGANI BEVULA
BÜHNENBILDASSISTENZ	AMELIE KLIMMECK, JACQUELINE ROHDE
KOSTÜMASSISTENZ INSPIZIENZ	ANNA VON DER HEIDE CHRISTINE ABMANN / TILLA FOLJANTY
PROBENSOUFFLAGE	HEIKE GIERHARDT
LEITUNG STATISTERIE	JASMIN FRIEDMANN
ÜBERTITELREPETITION	LYDIA KARNOLSKA

TECHNISCHE VORSTÄNDE

TECHNISCHER DIREKTOR MICHAEL MERCKEL
TECHNISCHER INSPEKTOR ROBIN RODRIGUEZ GARCIA
BÜHNENMEISTERIN ANASTASIA THEIßEN **LICHT** PATRICK FUCHS
TON JÖRG DEBBERT **REQUISITE** THORSTEN BÖNING
KOSTÜM KARIN GOTTSCHALK **MASKE** PETR PAVLAS
AUSSTATTUNGSWERKSTÄTTEN CHRISTOPHER DAVIES
MALSAAL ANDREA BOROWIAK **SCHREINEREI** STEVEN BUSCH
DEKORATION DOMINIC LANGNER, NORBERT SINDA
SCHLOSSEREI THOMAS KLETEZKA

HÖR.OPER (Audiodeskription)

15. Oktober 2023

Wir bedanken uns herzlich bei Frau Nadja Schröder-Tiegs
(KELTA GmbH · Sprinkleranlagen- und Behälterbau) für die Übernahme
einer Kostümpatenschaft für das Kostüm der Herodias.

MARTIN HOMRICH, SUSANNE SERFLING, JU HYEOK LEE,
SIMON STRICKER, YEVHEN RAKHMANIN, STATISTERIE



KHANYISO GWENXANE, LINA HOFFMANN

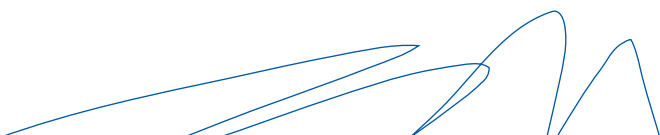


DIE HANDLUNG

Im Palast des Tetrarchen Herodes sind Angehörige verschiedener Völker und Religionen zu einem Bankett versammelt. Angewidert von den begehrlischen Blicken ihres Stiefvaters, flieht die Prinzessin Salome aus dem Festsaal. Sie vernimmt die Stimme des Propheten Jochanaan, den Herodes gefangen hält. Salome ist fasziniert vom Klang dieser Stimme und verlangt, Jochanaan zu sehen. Sie verführt den jungen Hauptmann Narraboth dazu, den Propheten gegen den strengen Befehl des Tetrarchen aus seinem Gefängnis zu lassen.

Jochanaan verurteilt erneut das Zusammenleben von Herodes und Herodias, das er als Sünde und Blutschande anklagt, und bekräftigt seine Weissagungen von der Ankunft des Erlösers, der eine Zeitenwende auslösen wird. Fasziniert von Jochanaans Gestalt, verlangt Salome zunächst den Körper, dann das Haar und schließlich den Mund des Propheten zu berühren. Alle Annäherungen Salomes weist dieser strikt zurück. Als sie nicht ablässt, den Propheten küssen zu wollen, begeht Narraboth Selbstmord. Jochanaan verflucht Salome und reißt sich von ihr los.

Herodes, gefolgt von seiner Gattin Herodias und seinen Gästen, sucht nach Salome. Schließlich bittet er sie, für ihn zu tanzen. Erst als Herodes schwört, ihr dafür jeden Wunsch zu erfüllen, erklärt Salome sich bereit. Nach dem Tanz fordert sie für sich den Kopf des Jochanaan. Herodes ist entsetzt und versucht, ihr diesen Wunsch auszureden, indem er ihr wertvollste andere Geschenke, selbst die Hälfte seines Königreichs, anbietet. Salome beharrt jedoch auf ihrer Forderung. Als ihr schließlich der Kopf des Jochanaan gereicht wird, wendet sich Herodes angsterfüllt und voll Grauen ab. Salome verliert sich berauscht in den Anblick des abgeschlagenen Kopfes. Herodes gibt den Befehl, Salome zu töten.





JU HYEOK LEE, ARTAVAZD ZAKARYAN, BENJAMIN LEE, SIMON STRICKER,
ADAM TEMPLE-SMITH, ALMUTH HERBST, MARTIN HOMRICH, SUSANNE SERFLING

VOM GLEICHKLANG VON LIEBE UND TOD

„Als Richard Strauss seine Oper ‚Salome‘ am 16. Mai 1906 in Graz dirigierte, versammelten sich diverse gekrönte Häupter der europäischen Musikwelt, um dem Ereignis beizuwohnen. Die Uraufführung der ‚Salome‘ hatte fünf Monate zuvor in Dresden stattgefunden, und es hatte sich herumgesprochen, dass Strauss etwas Unerhörtes geschaffen hatte – ein ultra-dissonantes biblisches Spektakel nach dem Theaterstück eines degenerierten Briten irischer Herkunft, dessen Namen man in der anständigen Gesellschaft nicht nannte, ein Werk, das jugendliche Lust und Erotik so Schrecken erregend darstellte, dass die kaiserlichen Zensoren es an der Wiener Hofoper verboten hatten.“


Mit diesen Worten beginnt der New Yorker Musikkritiker Alex Ross, Autor des rund 700 Seiten umfassenden Buches „The Rest is Noise – Das 20. Jahrhundert hören“, das 1. Kapitel seiner preisgekrönten Studie. Zu Recht darf man in diesem Abend ein epochales, wegweisendes Ereignis der Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts sehen. Tatsächlich waren bei dieser Premiere, der österreichischen Erstaufführung der Oper „Salome“, keine Geringeren als Giacomo Puccini, Gustav und Alma Mahler, Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky und Alban Berg zugegen. Nach eigener Aussage will auch der 17-jährige Adolf Hitler dabei gewesen sein. Hinzu kommt schließlich noch ein fiktiver Charakter, nämlich der Tonsetzer Adrian Leverkühn, Held des 1947 erschienenen Romans „Doktor Faustus“ von Thomas Mann.

Durchaus bezeichnend ist schon, dass die Erstaufführung nicht in Wien stattfinden konnte. Die Zensur aber legte hier wie andernorts ihr Veto ein: „Die Darstellung von Vorgängen, die in das Gebiet der Sexualpathologie gehören, eignet sich nicht für unsere Hofbühne.“ Um zu ermessen, auf welche (durchaus erwartbaren) Komplikationen sich Richard Strauss mit dem „Salome“-Stoff eingelassen hat, mag ein Blick in die Stoffgeschichte erhellend sein.

Die Urform des biblischen Stoffs geht auf die Evangelien nach Markus und nach Matthäus zurück. Hier ist es die noch namenlose Tochter der Herodias, die vor König Herodes tanzt und als Lohn dafür auf Betreiben ihrer Mutter den Kopf von Johannes dem Täufer fordert. Der Name des Mädchens, Salome, erscheint erst beim Historiker Flavius Josephus, dessen Geschichtswerk „Jüdische Altertümer“ eine weitere Quelle der Überlieferung der Stoffgeschichte darstellt. Die Kunstgeschichte kennt im Laufe der Jahrhunderte unzählige Darstellungen des abgeschlagenen Kopfes in den Händen der jüdischen Prinzessin. Ein Mythos im Wandel der Zeit. Ein neues, anhaltendes Interesse aber formierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hier erlebte der Stoff eine Wiederbelebung in Malerei, Literatur und schließlich Musik. Gustave Moreau porträtierte Salome in mehreren Gemälden (um 1876) und Gustave Flaubert in seiner Erzählung „Hérodiade“ (1877). Joris-Karl Huysmans gab Beschreibungen der Bilder Moreaus in seinem Roman „À rebours“ (1884), und Jules Massenet brachte den Stoff in seiner „Hérodiade“ (1881) auf die Opernbühne.

Von Wilde zu Strauss

Von diesem weitverbreiteten Interesse wurde auch Oscar Wilde erfasst. Schon der Autor selbst, Dandy der Londoner Gesellschaft, galt konservativen Kreisen wegen seiner homosexuellen Beziehung zu dem 17 Jahre jüngeren Lord Alfred Douglas als skandalös. Erst recht aber sein Drama „Salomé“, das schließlich zur Grundlage für Strauss' Oper werden sollte, wurde als Provokation wahrgenommen. Die in London geplante Uraufführung wurde vom Zensor wegen der im Drama auftretenden biblischen Gestalten untersagt. Dabei kann man es schon als Vorsichtsmaßnahme verstehen, dass Wilde sein Drama „Salomé“ während eines Paris-Aufenthalts 1891 in französischer Sprache schrieb. Lord Douglas erstellte die Übersetzung ins Englische. Eine fran-





zösische Ausgabe erschien 1893 in Paris, eine englische 1894 in London, letztere mit den berühmten Illustrationen von Aubrey Beardsley. Erst 1896 gelangte das Schauspiel in Paris erstmals auf die Bühne.

Ein wesentlicher Unterschied zur biblischen Überlieferung der Geschichte besteht darin, dass Salome nun nicht mehr als Werkzeug ihrer Mutter agiert, nicht in deren Auftrag die Ermordung des Täufers verlangt, sondern aus eigenem Willen, „zu meiner eigenen Lust“, wie sie selbst sagt. Wilde seinerseits konnte die Uraufführung nicht miterleben. Er befand sich zu dieser Zeit in einer zweijährigen Haftstrafe im Zuchthaus zu Reading, zu der er wegen homosexueller Kontakte verurteilt worden war. Aus dieser Haft kehrte er, finanziell ruiniert und gesellschaftlich geächtet, als gebrochener Mann zurück.

Wenn sich Richard Strauss wenige Jahre später für dieses Décadence-Drama aus der Zeit des Fin de Siècle interessier-

te, dürfte ihm der provokative Zündstoff durchaus bewusst gewesen sein. Zugleich aber war sein Interesse auf eine Vorlage gefallen, die mit der Darstellung einer Zeitenwende geeignet schien, die eigene krisenhafte Zeit und ihre gesellschaftlichen Umbrüche, zu denen nicht zuletzt die Entdeckung der Psychoanalyse gehörte, zu spiegeln.

Zur Entstehungszeit der „Salome“, kurz nach der Jahrhundertwende, war Strauss sowohl als Komponist, vor allem mit der von ihm geprägten Gattung der Symphonischen Dichtung, als auch als Kapellmeister überaus erfolgreich. Lediglich auf dem Terrain der Oper konnte der bald 40-Jährige zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere noch keinen durchschlagenden Erfolg aufweisen. In diesem Sinne war er sicherlich risikofreudig und durchaus bereit, mit dem „Salome“-Stoff ein gewisses Wagnis einzugehen. Der Erfolg sollte ihm recht geben. Die Dresdner Uraufführung am 9. Dezember 1905 war



Skandal und Welterfolg in einem und bedeutete für Strauss den Durchbruch als Opernkomponist.

Nach anfänglichen Versuchen, mit einem traditionellen, in Versen abgefassten Libretto zu arbeiten, entschied sich Strauss, das Drama Wildes, das ihm in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann vorlag, von weitreichenden Kürzungen abgesehen unverändert zu vertonen. Auch wenn mit diesen Kürzungen bereits Akzentverschiebungen verbunden waren, die sich in der Komposition noch fortsetzten, spricht man bei diesem neuartigen, zur damaligen Zeit erst vereinzelt anzutreffenden Verfahren – Claude Debussys „Pelléas et Mélisande“ (1902) basiert in gleicher Weise auf dem gleichnamigen Drama von Maurice Maeterlinck – von einer Literaturoper. Für die weitere Operngeschichte des 20. Jahrhunderts sollte diese Vorgehensweise geradezu stilbildend werden. Modern und dementsprechend en vogue war zu dieser Zeit auch die von Wilde für sein Drama gewählte Form des Einakters. Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung während, läuft das Geschehen ohne jede Pause, die ein Aufatmen erlauben würde, mit Unerbittlichkeit auf ihr unausweichliches Ende zu.

Affronts und Dissonanzen

Vor allem aber zeigte sich die Modernität dieser Oper darin, dass sie in ihrer Musik die Türen weit in die Zukunft öffnete. Strauss hat für „Salome“ eine Orchesterbesetzung von bis dahin unbekannter Größe vorgeschrieben, einzelnen Instrumenten Töne abverlangt, die nicht ohne weiteres spielbar waren, und mit dem Heckelphon, einer Baritonboe, gar ein neues Instrument ins Orchester eingeführt. Hinsichtlich Harmonik, Rhythmik und Instrumentation hat Strauss das Avancierteste komponiert, was man sich – jedenfalls solange man den Boden der Tonalität nicht vollends verlässt – vorstellen konnte. In seiner nachfolgenden Oper „Elektra“ (1909) ist Strauss diesen Weg nochmals weitergegangen, wenn auch




diesmal mehr auf archaische Wucht als auf ausdifferenzier-
teste Klangsinnlichkeit ausgerichtet.

Die kompositorische Modernität der „Salome“ ist oftmals mit derjenigen von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ (1865) verglichen worden. Tatsächlich verbindet beide Werke die thematische Nähe von Liebe und Tod. Auch Salomes Ende, noch vor der Hinrichtung durch Herodes' Soldaten, ist als Liebestod interpretierbar, jedenfalls soweit es die musikalische Interpretation betrifft, werden doch die Salome- und Jochanaan-Motive, die die gesamte Oper prägen, in der Schlusszene aufs engste miteinander verzahnt.

Vom Gleichklang von Liebe und Tod weiß schon Oscar Wilde. Während seiner Haft in den Jahren 1895 bis 1897 schrieb er „Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading“, in der er mehrfach den Schlüsselsatz „Denn jeder tötet, was er liebt“ anklingen lässt. Geht man in der Stoffgeschichte ein wenig zurück, so findet man in Heinrich Heines Versepos „Atta Troll“ (1841) erst-

mals Erotik als Triebkraft, die hier allerdings nicht Salome, sondern Herodias den Kopf des Täufers begehren lässt. Und Heine stellt die entwaffnende Frage: „Wird ein Weib das Haupt begehren / Eines Mannes, den sie nicht liebt?“ Heinrich von Kleist schließlich, der in seiner „Penthesilea“ (1808) ebenfalls eine in Rausch und Entgrenzung endende Protagonistin porträtiert hat, lässt sie, die ihren Geliebten Achill willentlich-unwillentlich zerfleischt hat, zu der Erkenntnis gelangen: „Küsse, Bisse, das reimt sich, / und wer recht von Herzen liebt, / kann schon das Eine für das Andre greifen.“ Sicherlich war eine Szene wie der Schlussmonolog der Salome für das Publikum der Entstehungszeit, sei es 1896 in Paris oder 1905 in Dresden, eine unerhörte Sensation – ganz unabhängig davon, ob sie akklamiert oder verabscheut wurde. Und so stellt sich die Frage, ob der das Stück beendende Befehl des Herodes, Salome zu töten, weniger stückimmanent notwendig als vielmehr im Hinblick auf das Publikum konzipiert war. Nicht nur der Rausch der Salome, an dem sich womöglich auch das Publikum berauschen kann, sondern auch die Wiederherstellung von bürgerlicher Wohlständigkeit und Moral ist Teil des Stücks. Richard Strauss ist dabei nicht nur den Worten von Oscar Wilde gefolgt. Er ist zudem auch musikalisch aus den Ekstasen des Rausches ganz am Ende seiner Oper zu einer (vor dem Hintergrund des zuvor Gewesenen allerdings ihrerseits befremdlich wirkenden) Normalität zurückgekehrt.

In diesem Sinne hat auch Thomas Manns eingangs erwähnter Protagonist Adrian Leverkühn die auf Richard Strauss zielenden Eindrücke seiner „Salome“-Besuche in Dresden und Graz bilanziert: „Was für ein begabter Kegelbruder! Der Revolutionär als Sonntagskind, keck und konzilient. Nie waren Avantgardismus und Erfolgssicherheit vertrauter beisammen. Affronts und Dissonanzen genug, – und dann das gutmütige Einlenken, den Spießler versöhnend und ihn bedeutend, dass es so schlimm nicht gemeint war ... Aber ein Wurf, ein Wurf ...“



ALMUTH HERBST, MARTIN HOMRICH



JU HYEOK LEE, ARTAVAZD ZAKARYAN, BENJAMIN LEE,
MARTIN HOMRICH, SUSANNE SERFLING, STATISTERIE