

ÖSTLICHES KOLORIT UND GLÜHENDE SONNE. ORIENTALISMUS IN DER DEUTSCHEN OPER IM 20. JAHRHUNDERT AM BEISPIEL VON RICHARD STRAUSS' „SALOMÉ“

PHILIPP MENGER
Universität Potsdam

Recibido: 16-04-2013 | Evaluado: 20-05-2013

ZUSAMMENFASSUNG: Die Methoden und Analysekatégorien des Orientalismus, der postkolonialen Theorie und des Strukturalismus werden auf R. Strauss' Oper „Salomé“ angewandt. Das Werk erweist sich in dieser Lesart als paradigmatisches Beispiel für die Aneignung und Nutzung eines Orient-Bilds zur Postulierung und kulturellen Affirmation einer doppelten Vorherrschaft: der Vorherrschaft des „Westens“ über den Orient sowie der Vorherrschaft einer spezifisch männlichen Identität.

Schlüsselworte: Orientalismus; Oper; 19./20. Jh.; Kolonialismus; Richard Strauss; Oscar Wilde; Bram Stoker.

ABSTRACT: The methods and categories of analysis of Orientalism, postcolonial theory and structuralism are applied to the opera „Salomé“ of R. Strauss. A reading of the work is developed that finds two separate but interrelated postulates, namely those of Western (cultural and political) dominance as well as of male dominance.

Keywords: Orientalisms; Opera; 19th/20th century; Colonialism; Richard Strauss; Oscar Wilde, Bram Stoker.

Die Musikanten beginnen einen wilden Tanz. Salome, zuerst noch bewegungslos, richtet sich hoch auf und gibt den Musikanten ein Zeichen, worauf der wilde Rhythmus sofort abgedämpft wird und in eine sanft wiegende Weise überleitet. Salome tanzt sodann den „Tanz der sieben Schleier“.¹

Mit diesen Worten wird – scheinbar lapidar – der wohl größte „Hingucker“ auf der Opernbühne des 20. Jahrhunderts in den Regieanweisungen des Komponisten Richard Strauss umschrieben. Was hier profan, beinahe beiläufig beschrieben wird, hat eine tiefere Dimension. Zentrale Elemente sind Salomé, die Enkelin von König Herodes dem Großen und Tochter der Herodias, die in einer langen Tradition zum Objekt vieler Texte wurde, in denen sie maßgeblich für die Enthauptung von Johannes dem Täufer verantwortlich gemacht wurde. Dabei ist sie in der Bibel zunächst namenlos – ein „Mädchen“ –, als Figur ein reines Objekt, das für den Tanz eine Belohnung erhalten soll. Da sie keinen Wunsch hat, fragt sie ihre Mutter Herodias und die nutzt die Gelegenheit, um den Kopf des Täufers zu fordern.² Im 19. Jahrhundert wurde die Hochphase eines Prozesses erreicht, in dem Salomé zunächst wieder zurück in eine Person verwandelt wurde, ehe sie schließlich nur noch Körper war.³ Beinahe ebenso viel Aufmerksamkeit wurde dem berühmten „Tanz der sieben Schleier“ zuteil, durch den Salomé nun weiter reduziert wurde auf einen reinen Körper. Der Tanz ist eine erotische Angelegenheit, vielfach gedeutet worden als Striptease und somit sexuell hochgradig aufgeladen. Geschichte und Tanz fanden dabei in einer vermeintlich anderen Welt statt: dem Orient.

Strauss' Version der Geschichte ist – ebenso wie die ihr zugrunde liegende Erzählung von Oscar Wilde – zeitgebunden. Gleichzeitig aber prägen sie bis in die Gegenwart unsere Vorstellungen von Salomé und ihrem Tanz. Diesen Vorstellungen soll im Folgenden nachgegangen werden.

Angesichts der Tatsache, dass über den „Orient“ – was auch immer sich dahinter verbergen mag – nicht als „Ding an sich“ gesprochen werden kann, sondern lediglich vermittelt durch seine Interpretation soll im Folgenden keine Auflistung der Orient-Darstellungen auf den deutschen Opernbühnen im 20. Jahrhundert erfolgen. Verschiedene Inszenierungen, oder etwa die Frage, wie bestimmte Opern ihre orientalistischen Sujets deuten, werden nicht verfolgt: Wie die Figur des „Türken“ in Rossinis „Der Türke in Italien“ in den wichtigsten Häusern dargestellt wurden oder wie die „Madama Butterfly“ inszeniert wurde, liegen außerhalb des Zentrums dieser Untersuchung. Diesen Fragen nachzugehen, würde ein Ergebnis erbringen, das zu sehr den Charakter eines Kaleidoskops haben würde. Zu viele Inszenierungen und Interpretationen auf zu vielen Bühnen würden es wahrscheinlich unmöglich machen, ein

1. Richard STRAUSS, *Salome. Drama in einem Aufzuge nach Oskar Wilde's gleichnamiger Dichtung*, Berlin, 1905, 37.

2. MARKUS, 6, 17–29.

3. Vgl. hierzu Megan BECKER-LECKRONE, «Salomé©. The Fetishization of a Textual Corpus», in: *New Literary History*, 26, 1995, 239–260, v. a. 239–244.

Interpretament zu finden, dass eine gewisse Aussage hat. Vielmehr soll an dieser Stelle ein wenig Licht auf die Funktion des Orients in Richard Strauss' Oper „Salomé“ geworfen werde. Um es deutlich zu machen: wenn also hier vom Orient die Rede ist, dann ist damit kein topographischer Ort gemeint, sondern vielmehr die Deutung eines vermeintlichen Ortes. Dessen Verwendung auf der Opernbühne hat eine lange Tradition, die eingangs herangezogen wird, um einen Vergleich in historischer Perspektive anzustellen. So verstanden ist der Orient vor allem in der Literatur – und erst recht dort, wo Opern auf literarischen Vorlagen beruhen – ein utopischer Ort, der Zielpunkt von gedanklichen Fluchtbewegungen und Traumszenarien.

Den Forschungsstand zum Orientalismus dominieren nach wie vor werkzentrierte Arbeiten, etwa zu Goethe, Heine, August von Platen, Schlegel und anderen. Zur Oper ist die Literaturlage eher dünner, obwohl bereits Edward Said in seinem Klassiker immer wieder auf die „Aida“ Bezug genommen hatte. Mit nur wenigen Ausnahmen hat sich die Forschung zum Komplex Orientalismus und Oper im angelsächsischen Raum abgespielt.⁴

Quer dazu liegt eine andere Sichtweise: Orientalismus ist nämlich ein zumindest westeuropäisches Phänomen, das inter-diskursiv ist. Es handelt sich um

[...] eine bestimmte Weise des darstellenden Umgangs mit dem Orient, die sich aus dem Zusammenspiel gesellschaftlicher, wissenschaftlicher, politischer, ökonomischer und ästhetischer Kräfte im neuzeitlichen Europa herausgebildet hat und seither jede Form der Wahrnehmung und Repräsentation dieses Orients bestimmt.⁵

Aus der jeweiligen Sichtweise, dem je eigenen Umgang und der jeweiligen Deutung des Orients folgt notwendigerweise, dass das Konzept des Orientalismus aufgeteilt werden muss. Er bezeichnet zum einen das interpretatorische Konzept der Aneignung des vermeintlichen Orients durch den Westen und zum anderen das jeweilige Ergebnis dieses Prozesses. In dieser Perspektive gibt es also mehrere Orientalismen.

In Deutschland hatte sich kaum ein eigener Orientalismus herausgebildet, viel ist aus Frankreich oder Großbritannien aus dem einfachen Grund übernommen worden, dass diese beiden Länder eine kolonialistische Tradition hatten. Insofern hatte sich deutsche Orient-Literatur und Orient-Kunst in anderen Kontexten und im Fahrwasser der französischen und angelsächsischen entwickelt. Dieser Befund ist zweifellos gültig für das 19. Jahrhundert, doch schon für das 18. Jahrhundert lassen sich andere Traditionslinien ausmachen, die sich unter der Chiffre „Türken vor Wien“ subsumieren lassen.

4. Vgl. Andrea POLASCHEGG, *Der andere Orientalismus*, Berlin 2005, 1–27 auch für das Folgende.

5. Ebd., 2f.

Diese wenigen Stichpunkte zeigen: Die Auseinandersetzung mit dem Orient ist beinahe endlos. Die Bandbreite der Phänomene zeigt eindrucksvoll der Ausstellungsband „Europa und der Orient 800-1900“⁶. Doch obwohl das thematische Tableau äußerst breit ist, war die Orientalismus-Forschung bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein eher ein randständiges Phänomen.⁷ Die Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit in Frankreich und Großbritannien hat dann einen wahren Schub in der Erforschung der Wahrnehmung der kolonialen Gebiete gebracht. In nicht geringem Ausmaß waren daran auch Wissenschaftler beteiligt, die aus diesen Ländern stammen und stammten. Zu denken wäre an Edward Said, der das „Gründungsmanifest“ des Orientalismus geschrieben hatte, das seither Referenzpunkt jedes Debattenbeitrags ist. Said wurde 1935 in Jerusalem geboren und damit im Mandatsgebiet Palästina.⁸ Zu denken wäre auch an Vertreter der Postkolonialismus-Theorie, deren wichtigste Vertreter in ehemaligen Kolonialgebieten geboren wurden und zudem einer Alterskohorte angehören. Gayatri Chakravorty Spivak wurde 1942 in Kalkutta, der ehemaligen Hauptstadt Britisch-Indiens geboren.⁹ Homi K. Bhabha erblickte 1949 in Mumbai das Licht der Welt.¹⁰ Andere für die Entwicklung der Postkolonialismus-Debatte entscheidende Autoren wie Stuart Hall und Frantz Fanon waren zwar französische oder britische Staatsbürger, wurden allerdings in Kolonialgebieten geboren.¹¹ Weitere Trigger-Faktoren waren die öffentlich geführten und in den westlichen politischen Diskurs hineingetragenen Auseinandersetzungen, die mit dem Sturz des Schahs von Persien und der Ersten Intifada einhergingen.

Ausschlaggebend für den Gang der Debatte war die Diskussion, die als „linguistic turn“ bekannt wurde.¹² Da Sprache als grundsätzliches Moment der Wirklichkeitskonstruktion erkannt worden war, lag es in der Konsequenz, dass gerade eminent sprachlich vermittelte Themen wie die Wahrnehmung von Fremdheit neu vermessen wurden. In radikaler Konsequenz kam der Historiker Maxime Rodinson zu dem Ergebnis: „Es gibt keinen Orient“¹³,

6. Hrsg. von Gereon SIEVERNICH und Hendrik BUDE, Gütersloh/München, 1989.

7. Siehe die ältere Forschung: Georges FRADIER, *Orient und Okzident. Wege zur gegenseitigen Verständigung*, Düsseldorf, 1962; Otto SPIESS, *Der Orient in der deutschen Literatur*, Kevelaer, 1949-1951; Fawzy D. GUIRGIS, *Bild und Funktion des Orients in den Werken der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1972.

8. Edward SAID, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York, 1978 u.ö..

9. Gayatri CHAKRAVORTY SPIVAK, «Can the Subaltern speak?», in: Cary NELSON/Lawrence GROSSBERG (Hrsg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, 1988, 271–313.

10. Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London/New York, 1995.

11. Hall wurde 1932 auf Jamaika geboren. Stuart HALL, «The Question of Cultural Identity», in: ders./David HELD/Anthony MCGREW (Hrsg.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, 1992, 274–316. Der Psychologe und Psychiater Fanon wurde 1925 auf Martinique geboren. Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, 1952.

12. Elizabeth Ann CLARK, *History, theory, text. Historians and the linguistic turn*. Cambridge, Mass., 2004; Peter SCHÖTTLER, «Wer hat Angst vor dem „linguistic turn“?», in: *Geschichte und Gesellschaft*, 23, 1997, 134–151 sowie Hayden WHITE, «Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie», in: Pietro ROSSI (Hrsg.), *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*, Frankfurt/Main, 1990, 57–106.

13. Maxime RODINSON, *Die Faszination des Islam*, München, 1991, 143

wohingegen Edward Said relativierender urteilte „The Orient was almost a European Invention“.¹⁴ Wie auch immer man zu diesem Urteil stehen mag, zumindest mit Blick auf den Begriff des Orients lässt sich festhalten, dass er westlich ist. Für Deutschland ist er von Ewald Banse geprägt worden, der dank seiner einschlägigen Publikationstätigkeit als Rassentheoretiker der wissenschaftlichen *damnatio memoriae* anheim gefallen ist.¹⁵

Ohne weiter auf die Ursprünge der Begrifflichkeit eingehen zu wollen, lässt sich festhalten: der Orient ist imaginär. Orientalismus bezeichnet damit nach Edward Said

a style of thought based upon and ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident'¹⁶

und hatte für das 19. und 20. Jahrhundert eine eindeutig imperialistische Funktion: der „aufgeklärte“ Westen war geradezu aufgefordert, den „mystischen“ und unterentwickelten Orient zu erobern.¹⁷ Gerade in Ländern mit einer imperialistischen Tradition konnten Opernkomponisten die beiden Pole deutlich akzentuieren: Das westliche „Selbst“ konnte auf diese Weise mit einem orientalischen „Anderen“ kontrastiert werden. Beispiele für diese Beobachtung lassen sich schnell finden: In Puccinis „Fanciulla del West“ klingen die amerikanischen Cowboys wie Italiener, und in Nabucco klingen die hebräischen Sklaven genauso. Beide Beispiele verweisen auf eine begriffliche Differenzierung. Die deutende Verarbeitung des Orients ist zu trennen von einem Stilmittel, das sich „Exotizismus“ nennt.¹⁸ Exotizismus bezeichnet ein künstlerisches Mittel, dass die künstlerische Formensprache um orientalische Elemente anreichert und damit die Vielfalt der Ausdrucksmittel steigert.

Doch auch wenn es sich bei dem Orient um ein imaginiertes Gebiet handelt, so ist er nicht völlig erfunden. Doch werden unterschiedliche Blaupausen mit dem Begriff „Orient“ gefüllt. Während er für Said eindeutig im Nahen Osten liegt – im Grunde widerspricht er damit seiner eigenen Methodik – hat Zianddin Sardar den Begriff konsequenterweise aufgewertet als Sammlung von Mustern, aus denen man sich im Westen bedienen konnte.¹⁹ Auch in anderer Hinsicht muss man den Begriff erweitern, den Said so populär gemacht hat. Bei ihm ist der Orientalismus-Begriff enggeführt auf Länder

14. SAID, *Orientalism*, 1

15. Dazu Anton ESCHER, «Die geographische Gestaltung des Begriffs *Orient* im 20. Jahrhundert», in: Burkhard SCHNEPEL/Gunnar BRANDS/Hanne SCHÖNIG (Hrsg.): *Orient – Orientalistik – Orientalismus*, Bielefeld, 2001, 123-150.

16. Aus der mittlerweile beinahe kaum noch zu übersehenden Literatur siehe Edward W. SAID, *Orientalism*. 3. Zur Kritik und Rechtfertigung vgl. ders.: «Orientalism reconsidered», in: *Cultural Critique* 1, 1985, 89-107 und Gyan PRAKASH, «Orientalism now», in: *History and Theory*, 34, 1995, 199-212.

17. SAID, *Orientalism*, 4

18. Vgl. Ralph P. LOCKE, «Exoticism and Orientalism in Music. Problems for the Worldly Critic», in: P. A. BOUVÉ (Hrsg.), *Edward Said and the World of the Critic. Speaking Truth to Power*. Durham, 2000, 257-282 und ders., «A broader View on Musical Exoticism», in: *Journal of Musicology*, 24, 2007, 477-521.

19. Zianddin SARDAR, *Orientalism*. Buckingham, 1999.

mit einer imperialistischen Tradition. Dabei trat er auch in Ländern *ohne* eine ausgeprägte imperialistische Kultur auf und Objekte waren auch Länder, die nie Teile eines Imperiums waren. Es gab also auch Orientalismus in Deutschland – und Japan war eines der Objekte.²⁰ Was bedeutet das? Der Orient verrät deutlich mehr über den Westen, als über sich selbst. Dieser verrät vor allem etwas über Ängste und Sehnsüchte, indem er den Orient „nutzt“.²¹ Dass dabei auch sexuelle Sehnsüchte auf den Orient projiziert werden, ist beinahe ebenso alt wie die Beschäftigung mit dem Orient. Der Entdecker Richard Burton etwa hoffte, im Orient seine sexuellen Wünsche erfüllt zu bekommen. Im Orient – so die Kurzfassung – konnte die im Westen unterdrückte Sexualität frei ausgelebt werden. Damit wurden Frauen im Orient zu reinen Sexualobjekten, die in den Männerphantasien, einem Begriff, der von Klaus Teweleit entliehen ist, zu wahren Sex-Wundermaschinen stilisiert werden konnten. Das Bild der Frau im Orient ist dabei als „topos obligé“, als notwendiger Topos, bezeichnet worden.²² Denn in der darstellenden Kunst konnten Frauen des Westens nicht mehr als Sexualobjekte dargestellt werden, Frauen im Orient wurden somit zu Sinnbildern der sublimierten Sexualität. Sie standen für das, was im Westen gehasst und begehrt wurde.²³ Der primäre Blick des Westen traf, beinahe möchte man sagen „natürlich“, den Harem. Hier traf alles zusammen, was die westliche Phantasie beflügeln konnte: absolute Macht hatte einen Ort voller sexueller Versprechen und Möglichkeiten geschaffen.²⁴ Das Symbol für diese Feminisierung des Orients wurde der Schleier.²⁵ Die „Feminisierung“ des Orients war dabei ein europäisches Phänomen quer durch die Kunst, dessen Anfang in der Oper wohl mit Verdis „Aida“ gesehen werden muss. Zumindest lassen sich hier Elemente des Saint-Simonistischen Glaubens wiederfinden, nachdem im Orient die „Femme Messie“ – die Muttergöttin – auftauchen werde.²⁶ Strauss schuf hierzu einen Kontrapunkt: nicht die Erlöserin war im Orient zu finden, sondern die *Femme fatale*.

Zugespitzt bezeichnet Orientalismus somit eine auf einem vermeintlichen Wissen basierende Charakterisierung des Orients mit einem aggressiven Unterton. Dabei hatte die Debatte um das sogenannte „Other-ing“, die „Ver-Änderung“ schon vor Said feministische Elemente berücksichtigt und

20. Vgl. Richard KING, *Orientalism and Religion. Post-Colonial Theory, India and the „Mystical East“*, London, 1999.

21. Vgl. Meyda YEĞENOĞLU, *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*. Cambridge, 1998; vgl. auch SARDAR, *Orientalism*, 16.

22. Vgl. Alain GROSRIEUX, *Structure du sérail. La Fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, 1979, 155.

23. Das auch bei SAID, *Orientalism*, 190.

24. Vgl. Mary HAMER, «Timeless Histories. A British Dream of Cleopatra», in: Matthew BERNSTEIN (Hrsg.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, London, 1997.

25. Vgl. Yeğenoğlu, *Fantasies*, 44 und 78; Ella SHOSHAT, «Gender and Culture of Empire. Toward a Feminist Ethnography of the Cinema», in: BERNSTEIN (Hrsg.), *Visions*, 32f.

26. Karl-Heinz KOHL, «Verdis *Aida* und die Orientalisierung des Ägyptenbildes im 19. Jahrhundert», in: Burkhard SCHNEPEL/Gunnar BRANDS/Hanne SCHÖNIG (Hrsg.), *Orient - Orientalistik - Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte*. Bielefeld, 2011, 207-220.

Kategorien wie Hierarchien, Geschlecht, Körper und Sexualität herangezogen.²⁷ Dies sind Elemente, die für meine Ausführungen von Bedeutung sein werden.

All das spiegelt sich auch in der Opern-Praxis wieder, wenn auch mit anderen Akzenten und in der Rezeption verzögert.

Auch Strauss' „Salomé“ steht nicht in einem traditionslosen Raum. Orientalistische Stile auf der Opernbühne haben sich eher an vorhergegangenen Orientalismen orientiert als an der tatsächlichen musikalischen Praxis im Orient.²⁸ Wichtig war weniger, wo sie spielten, sondern vielmehr, dass sie in exotischen fremden Settings behandelt wurden. Dennoch fand ein beachtlicher Wandel innerhalb der musikalischen und bildnerischen Sprache statt. In Rameaus „Les Indes Galantes“ wurde 1735 noch nicht zwischen Peruanern und Persern unterschieden, später wäre das undenkbar. Als „klassische“ orientalistische Oper hatte das beliebte Sujet in den „Türkenoper“, die im 18. Jahrhundert aufgekommen sind, seine Vorläufer. Als Folge der Belagerung Wiens wurde das traumatisierende Erlebnis in dieser Weise verarbeitet. Aus diesen Opern sticht Mozarts „Entführung aus dem Serail“ heraus, ist sie doch die prominenteste und ruft bereits 1782 auf zur Aussöhnung und zum friedlichen Miteinander. Dem Wächter Osmin werden die Worte in den Mund gelegt: alle Europäer sollten „Erst geköpft, dann gehangen / Dann gespießt auf heiße Stangen / Dann verbrannt, dann gebunden / Und getaucht; zuletzt geschunden“ [III, letzter Auftritt] werden. Machthaber Bassa Selim entpuppt sich hingegen beinahe als Humanist, als religiöse und moralische Instanz. Er verschont Belmonte, der sich als Sohn seines ärgsten Feindes entpuppt und schenkt ihm das Leben. Mozart verwirft damit im Grunde die negativen Konnotationen des „Türken“. Dies soll eine kleine Brücke schlagen ins 20. Jahrhundert. Denn diese Oper ist 2010 mit arabischen und türkischen Statisten in Köln aufgeführt worden. Die Sprechrolle des Bassa Selim wurde mit dem kurdischen Schauspieler Ihsan Othmann besetzt, der auch noch auf kurdisch sprach – und mit dieser Produktion tatsächlich in den Irak auf Tournee ging. Im Grunde fügt sich Mozarts Oper in eine Reihe von anderen Opern, die Meyerbeers „L'Africaine“ ebenso umfasst wie Puccinis „Madama Butterfly“. Diese Opern folgen einem bestimmten und paradigmatischen Plot, sie sind damit plakative Beispiele für Orientalismen. Den Archetyp dieses Plots hat Ralph Locke nicht frei von Ironie beschrieben:

Young, tolerant, brave, possibly naive, white-European tenor-hero intrudes, at risk of disloyalty to his own people and colonialist ethic, into mysterious, dark-skinned, colonised territory represented by alluring dancing girls and deeply affectionate, sensitive lyric sorpano, incurring wrath of brutal, intransigent

27. Fritz KRAMER, *Verkehrte Welt. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main, 1977; Richard ROTTENBURG/Burkhard SCHNEPEL/Shingo SHIMADA (Hrsg.), *The Making and Unmaking of Differences. Anthropological, Sociological and Philosophical Perspectives*. Münster, 2006.

28. Vgl. Derek B. SCOTT, «Orientalism and Musical Style», in: *The Musical Quarterly*, 82, 1998, 309–335, hier 309.

tribal chieftain (bass or bass-baritone) and blindly obedient chorus of male savages.²⁹

Im Folgenden wird sich im Wesentlichen auf das stereotype Bild des „Türken“ beschränkt, da die Figur gewissermaßen für den Orient schlechthin steht. Mit der Said-Definition kommt man im Fall der Musik und der Oper nicht unverändert weiter – da es sich um eine Art „kultureller Überheblichkeit“ handelt. Diese Einstellung hing ganz wesentlich von dem vorherrschenden Türkenbild ab. Ebenso, wie das Türkenbild eine beeindruckende Karriere durch die Frühe und späte Neuzeit hingelegt hatte, das sie wild, grausam und rau hatte erscheinen lassen, so war auch die Darstellung der vermeintlichen orientalischen Musik geprägt und durchsetzt von Stereotypen. Tatsächlich allerdings hatte kaum jemand je eine Janitscharenkapelle gehört. Noch weitaus weniger Menschen dürften sich an die Musik erinnert haben.³⁰ Also waren die Türkenmusiken schnell zu erkennen, da sie eine westliche Projektion darstellt: ein 2/4-Marsch, der Bass in Achteln, dabei reichlich ausgeschmückte und kolorierte Melodien, sowie Dissonanzen und krude Harmonien.³¹ Die hier eingebauten Elemente, die westlichen Hörgewohnheiten als „Fehler“ aufgefallen sein werden, standen natürlich im starken Kontrast zur vorhandenen vermeintlichen westlichen Überlegenheit, wie sie in glatten Harmonien und gefälligen Melodien Ausdruck fand. Am Rande: Unser Wort „Band“ leitet sich von einer Begegnung mit einer Janitscharenkapelle bei der Belagerung Wiens ab, die, wenig schmeichelhaft, als „Bande“ von der Wiener Bevölkerung bezeichnet wurde.

Grund für die vermeintliche „Rohheit“ der Musik – eine Entsprechung des Bilds des wilden Türken – sei der schädliche Einfluss des Propheten Mohammed – ich zitiere paradigmatisch aus Michael Praetorius’ „Sytagma musicum“ von 1619

Denn es hat Mahomet alles was zur fröhlichkeit dienlich/ alß Wein und Saytenspiel in seinem ganzen Lande verboten/ unnd an deren stadt eine Teuffels Glocke unnd Rumpelfaß mit einer schnarrenden und kikakenden Schalmeyen verordnet/ welche so wol auf Hochzeiten unnd Freudenfesten/ alß im Kriege gebraucht werden.³²

Gemeint mit „Teufelsglocke und Rumpelfass“ waren zweifellos die Instrumente der Janitscharen, deren Musik tatsächlich eine kriegerische

29. Ralph P. LOCKE, «Constructing the Oriental „Other“. Saint-Saëns *Samson et Delila*», in: *Cambridge Opera Journal*, 3, 1991, 261–302, hier 263.

30. Vgl. auch Jonathan BELLMANN, *The „Style Hongrois“ in the Music of Western Europe*. Boston, 1993, 13f.

31. Vgl. SCOTT, *Orientalism*, 312.

32. zit. nach INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN (Hrsg.) *Exotische Welten – Europäische Phantasien*. Ausstellungskatalog. Stuttgart, 1987, 271.

Funktion hatte.³³ Der Schritt zur Instrumentalisierung der Adaption durch Becken, Triangel, Trommeln, Piccoloflöten und Schellenbaum, mithin also einer Art „Europäisierung“ der Instrumente, folgte.³⁴ Hieran zeigt sich: die *Funktion* der orientalistischen Musik ist nicht die Imitation, sondern viel eher Repräsentation. Sie diene dem Schaffen eines „Anderen“ und der Konstruktion von Fremdheit. Daher erklärt sich auch, warum es zunächst einmal unerheblich war, wo der Orient beginnt. Das konnte auch Spanien sein: Beispiele hierfür sind Glucks Don-Juan-Ballett, Webers „Preciosa“. Auch Mozarts „Figaros Hochzeit“ steht in dieser Tradition. Denn der Fandango im Dritten Akt ist keinesfalls aus Spanien, sondern ein Gluck-Zitat.

Während das 18. Jahrhundert in den Türkenoperen vor allem eine Projektionsfläche fand, die es erlaubte, alles Nichtchristliche gewissermaßen den Türken zuzuschieben, kam mit der Aufklärung langsam Bewegung in das Genre. Einzelne Charaktere an exponierter Stelle konnten nun umgedeutet werden. Herrscher waren nun nicht mehr automatisch stereotypische blutrünstige Tyrannen, sondern konnten als idealisiertes Bild Harun al Raschids auftreten. Diese gewissermaßen philosophisch auftretende Person musste in erster Linie durch das Wort wirken. Es ist daher kein Zufall, dass die Person Bassa Selims eine *Sprech*-Rolle ist. Dabei hat der Mann einen kleinen, aber entscheidenden, Makel: er ist kein Türke, sondern ein Konvertit, der sich einen Rest christlicher Ethik bewahren konnte. Osmin hingegen ist ein blutrünstiger Orientale, der auch gegenüber Frauen eine typisierte Einstellung an den Tag legt: sie seien dem Mann untertan. Darstellungen dieser Art sind weit verbreitet. Sie decken sich mit den Beschreibungen der Reisen von Friedrich Martin von Bodenstedt (1819–1892), dessen Berichte für den Ausgang des 19. Jahrhunderts stilbildend werden sollten. Er hatte „Tausend und ein Tag im Orient“ (1849–1852) publiziert auf der Grundlage seiner Reisen in die multi-ethnischen Gebiete des Kaukasus und Georgiens. Neben Beschreibungen, die man modern als „armchair-travels“ bezeichnen könnte, als Reisen vom Wohnzimmer aus, füllen weite Passagen kultureller und soziologischer Beobachtung seine Bücher. Auch hier spürt man deutlich das Überlegenheitsgefühl, mit dem Bodenstedt die vermeintlich archaischen Formen der vormodernen Gesellschaften beschreibt – allen akkuraten Beschreibungen zum Trotz. Die Rolle der Frau zum Beispiel wird bei ihm als sklavenähnlich geschildert.³⁵

Es sind vor allem solche Bilder, die im 20. Jahrhundert verarbeitet wurden. Die Hinwendung zu nationalistischen Themen und nationalen Opernstilen, ebenso die musikalische Weiterentwicklung in Zwölftonmusik oder gar atonale Musik ließen die musikalische Projektionsfläche des Orients plötzlich in den

33. Ebd., 162, 182.

34. Ebd., 273.

35. Vgl. Nina BERMAN, *German Literature on the Middle East. Discourses and Practices, 1000–1989*, Ann Arbor, Mich., 2011, 155f.

Hintergrund treten und das Interesse des Publikums an orientalistischen Opern ließ rapide nach. 1871 komponierte Johann Strauss jr. noch „Indigo und die 40 Räuber“, das konsequenterweise in Wien floppete. Erstaunlicherweise feierte es als „La Reine Indigo“ in Paris beziehungsweise „A Night on the Bosphorus“ in London größere Erfolge. Dies ist wohl auch und nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass beide Länder Kolonialmächte waren und damit der „Orient“ sowohl in Frankreich als auch in Großbritannien präsenter war. Entgegen der allgemeinen Publikumserwartung hat Richard Strauss hingegen weiteren Gebrauch von orientalischem Material gemacht. Da das Risiko eines Nicht-Erfolgs ihm nicht unbekannt gewesen sein muss, stellt sich die Frage, warum er das tat. Eine mögliche Antwort wäre, dass er den Orient als Folie, gewissermaßen als Blaupause nutzen konnte, um Themen zu diskutieren, die in Wien oder Berlin nicht so leicht öffentlich diskutiert werden konnten. In den Opern „Salomé“ (1905), „Die Frau ohne Schatten“ (1918) und „Die ägyptische Helena“ (1927) wurden daher andere orientalische Bilder transportiert und benutzt als in den klassischen Türkenoperen. Inhaltlich konnte Strauss dabei an Bilder anknüpfen, die seinem Publikum bekannt gewesen sein müssten.

Mit dem Wandel des Menschenbildes, mit dem Aufkommen der Aufklärung und des Diskurses eines „edlen Wilden“ haben die einfachen Zuschreibungen abgenommen, die den türkischen Figuren jeweils den Teil des unmenschlichen und barbarischen zugeordnet hatten. Neue Diskurse haben die Zeit der Jahrhundertwende dominiert. An dieser Stelle soll auf zwei miteinander eng verbundene Diskurse hingewiesen werden: Wissenschaft und damit einhergehend technische Machbarkeit. Kehrseiten dieser Medaillen waren die Angst vor der Natur und der unkontrollierten und vielleicht auch nicht kontrollierbaren Sexualität. Trotz aller wissenschaftlichen Erkenntnisse und trotz der Fortschritte in der Medizin waren die sich ausbreitenden Sexuallykrankheiten kaum in den Griff zu bekommen. Bram Stokers Roman „Dracula“ von 1897 kann auch als Parabel auf die Syphilis gelesen werden, der bei allen wissenschaftlichen Fortschritten nicht beizukommen ist. Das Setting des Romans verdient einige Aufmerksamkeit, da aus dieser Perspektive Einblicke in die Funktionsweise orientalistischer Mechanismen gewonnen werden können. Dracula selbst ist in einer Welt beheimatet, die antithetisch zur modernen viktorianischen Welt ist. Er ist ein Adeliger in einer seltsamen und rückständigen feudalistischen Welt, der drei Ehefrauen hat. Die beiden Helden des Romans, Seward und Harker, sind Vertreter der neuen Berufe. Seward ist Arzt, Nervenarzt – man erkennt hier die deutlichen Referenzen an die aufkommende Psychoanalyse – und Harker ist Jurist. Allerdings sind die beiden Wissenschaftler Seward und Harker nicht in der Lage, der Bedrohung durch den atavistischen Fürsten der Finsternis Herr zu werden. Es braucht eine weitere Person, Abraham van Helsing, den Vertreter der Wissenschaft schlechthin. Van Helsing hat nicht nur sämtliche Titel, die man sich vorstellen kann: er ist Doktor der Medizin, der Philosophie und der Schönen Künste.

Doch er ist vor allem auch eines: er ist metaphysisch gebildet. Der Professor wird somit zur Antithese Draculas und am Ende siegt der kombinierte Einsatz aus modernster Technik und Medizin über den Vampir.

Dracula selbst verfolgt seinen Plan, sich in der Gesellschaft Englands einzunisten, indem er Frauen als „Wirte“ seines Virus benutzt. Dieses passiert in einem hochsexualisierten Akt. Auch die weiteren Folgen bleiben sexualisiert: Minna, das erste englische Opfer des Grafen, schämt sich, dass der Vampir ihre Tugendhaftigkeit und Jungfräulichkeit zerstört habe und Harker wird noch in Transsilvanien, im Schloss Draculas, beinahe Teilnehmer einer orgiastischen Szene mit drei Helferinnen des Vampirs. Auch wenn Stoker selbst abgestritten hatte, dass es einen Subtext zu seinem Roman gegeben habe – erst Recht keinen erotischen! – so haben bereits die frühen Psychoanalytiker auf die besondere Bedeutung des Vampires im Bedeutungsfeld von Tod und Sex hingewiesen.³⁶ In der Deutung von Maurice Richardson ist Dracula gar nur in Freudischer Perspektive zu verstehen, als inzestuöse, nekrophile und sadistische Angelegenheit, als Kulmination des ödipalen Komplexes.³⁷ Eine Reihe von Hypothesen sind aufgestellt worden, um die Einflüsse zu identifizieren, die Stoker zum Schreiben des Vampir-Romans getrieben haben könnten. Neben Kindheitserfahrungen – dies vor allem von den psychoanalytischen Interpreten – wurde auf die unerfüllte Liebe Stokers zu dem Schauspieler Henry Irving hingewiesen, dessen Agent Stoker war und den er ursprünglich gebeten hatte, den Stoff auf die Bühne zu bringen.³⁸ Wahrscheinlich wird auch der Fall Oscar Wildes eine Rolle gespielt haben. In den Jahren, in denen der Roman entstand, fand in London der Aufsehen erregende Prozess gegen den damals schon berühmten Schriftsteller Oscar Wilde statt. Beide, Stoker und Wilde, stammten aus Dublin, die Familien kannten sich und Stokers spätere Frau war einmal mit Wilde liiert. Ihr hatte er eine Ausgabe seines Einakters „Salomé“ gesandt mit einer persönlichen Widmung. Auch eine kleine inhaltliche Parallele gibt es: Herodes, der Tetrarch, der seiner Stieftochter nachstellt, versucht sie dreimal zu verführen. Beim ersten Mal mit Wein, beim zweiten Mal mit Obst – er will den Abdruck ihrer „kleinen weißen Zähne“ in dem Obst sehen und dann den Rest essen.

Während der transsilvanische Fürst Dracula Urängste wachruft, verkörperte die Figur der Salomé für die Autoren des 19. Jahrhunderts den Idealtyp der mit Angst besetzten Weiblichkeit – gewissermaßen die „dunkle

36. Ernest JONES, *On the Nightmare*, New York, 1931, 98.

37. Maurice RICHARDSON, *The Psychoanalysis of Count Dracula*. London, 1991. Vor allem: Salli M. KLINE, *The Degeneration of Women. Bram Stoker's Dracula as Allegorical Criticism of the Fin de Siècle*. Rheinbach-Merzbach, 1992; Stephen D. ARATA, «The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization», in: *Victorian Studies*, 33, 1990, 621–645; H. L. MALCHOW, *Gothic Image of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford, 1996, 124–166.

38. Vorbild für die Rolle des Amerikaners im Roman war sicherlich Buffalo Bill, der gerade durch Europa tourte. Lewis S WARREN, «Buffalo Bill Meets Dracula, William F. Cody, Bram Stoker, and the Frontiers of Racial Decay», *American Historical Review*, 107, 2002, 1142–1157.

Seite der Weiblichkeit“.³⁹ Sie konnten damit Bilder heraufbeschwören, die dem Leser und dem Zuschauer im Opernhaus wohlbekannt waren – man denke etwa an die Salomé-Bilder Gustave Moreaus, die den Konnex zwischen Orient, Verführung und Sakralität herstellen. Diese Bilder waren auch Wilde nicht unbekannt. Er hatte sie in Paris gesehen.⁴⁰ Wilde fügte der Salomé-Darstellung eine neue Facette hinzu: seine Salomé handelt aus eigenem Antrieb, sie ist in einer pervertierten Weise hedonistisch. Als narzistisch veranlagte Persönlichkeit gewinnt sie Lust daraus, Männer durch ihren Tanz in ihren Bann zu ziehen. Einzig Jochanaan kann sich ihr entziehen. Es kommt zum Machtkampf zwischen beiden, in dessen Verlauf sie einen Kuss einfordert, den der Täufer verweigert. Das Ende ist bekannt: Salomé lässt Jochanaan enthaupten – und ist damit die femme fatale mit tödlicher Macht über die Männer. Der Orient Wildes ist in diesem Einakter kein Ort mehr von friedlichem Miteinander, von Versöhnung und Ausgleich, sondern ein Ort, in dem gefährliche Lust herrscht. Der Tanz der Sieben Schleier ist nicht nur als Schleiertanz ein orientalistisches Element. Die Zahl der Schleier verweist letzten Endes auf den Gilgamesch-Epos, in dem Göttin Ishtar ihren Liebhaber aus der Unterwelt befreit. Sie muss sieben mal sieben Pforten durchqueren und bei jeder dieser Pforten einen Schleier und einen Edelstein ablegen.⁴¹ Mit der Errettung ihres Liebhabers ist sie somit vollständig entkleidet und bar jeden Schmucks – ein prähistorischer Striptease der Göttin der Sexualität.⁴² Doch war diese Sexualisierung zunächst verschüttet. Mit der Wiederentdeckung des Orients im 19. Jahrhundert tauchte auch die Figur der Salomé wieder in kulturellen Horizont der Europäer auf: In dem 1841 verfassten Gedicht „Atta Troll“ wird die Figur, deren Name hier nicht explizit genannt wird, in eine orientalistisches Setting gebettet:

Auf dem gluthenkranken Antlitz
Lag des Morgenlandes Zauber,
Auch die Kleider mahnten kostbar
An Schehezeradens [sic!] Märchen.⁴³

Diese Salomé ist über die Enthauptung von Johannes verrückt geworden und trägt Tag und Nacht ein Gefäß mit dem Kopf des Täufers mit sich herum,

39. *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*. Hg. Thomas RÖHDE. Leipzig, 2000; Davinia CADDY, «Variations on the Dance of the Seven Veils», in: *Cambridge Opera Journal*, 17, 2005, 37–58.

40. Rüdiger SCHILLIG, «Von Geheimnissen der Liebe und des Todes. Richard Strauss und sein Einakter ‚Salome‘», in: *Richard Strauss: Salome. Booklet zur Einspielung von Salome mit den Berliner Philharmonikern unter Zubin Mehta bei Sony*, 15.

41. Der Tanz lässt natürlich auch eine Deutung des Ent-Schleierns und damit der Wahrheitsfindung zu.

42. Vgl. Udo KULTERMANN, «The „Dance of the Seven Veils“. Salome and Erotic Culture around 1900», in: *Artibus et Historiae*, 27, 2006, 187–215, hier 187. Zur historischen Person der *Salomé ebd.*, 188. Zur Sexualisierung siehe Megan BECKER-LECKRONE, «Salome©. The Fetishization of a Textual Corpus», in: *New Literary History*, 26, 1995, 239–260.

43. Heinrich HEINE, Atta TROLL. *Ein Sommernachtstraum*. Hamburg, 1847, 99.

dass sie „mit toller Weiberlaune“ in die Luft wirft und innig küsst.⁴⁴ Die Salomé im „Atta Troll“ ist an ihrer Liebe zerbrochen. In Théodore de Banvilles „Les Cariatides“ von 1843 taucht die Szenerie des enthaupteten Täufers am Hof von König Herodes ebenfalls auf – wieder ohne die explizite Nennung von Salomé Namen, doch bereits als Akteurin, die ein Opfer ihrer eigenen Begierden wurde. Erst ab etwa 1870 begann eine regelrechte Hochkonjunktur der Salomé-Literatur, jetzt erst wurde die vorher zumeist namelose bei ihrem Namen genannt.⁴⁵ Damit wurde die Tochter von König Herodes aufgewertet von einer Nebenfigur zur handelnden – und leidenden – Salomé. Vor allem in Frankreich war die tanzende Verführerin ein beliebtes Motiv. Zwischen 1870 und 1914 sind hier nicht weniger als 30 Texte erschienen, die sich dem Sujet genähert haben, während es in Deutschland sieben und in Großbritannien gerade einmal zwei waren.⁴⁶ Heines Salomé ist wahrscheinlich über Banville eine Inspiration für Mallarmé geworden, der immerhin mehrere Jahre an seinem Gedicht „Hérodiade“ gearbeitet hatte.⁴⁷ Wilde und Mallarmé hatten sich in Paris getroffen, dabei hatte Mallarmés Gedicht offenbar bleibenden Eindruck hinterlassen.⁴⁸

Es ist daher kaum verwunderlich, dass Wildes Buch in Paris erschienen ist (1893). In der geplanten Premiere in London sollte die berühmte Sarah Bernhardt die Titelpartie spielen und wäre beim Tanz der Sieben Schleier sogar völlig hüllenlos auf der Bühne zu sehen gewesen – etwas, was durch ein Verbot der Aufführung verhindert wurde.⁴⁹ Dies geschah auf der Grundlage eines Gesetzes, das die Aufführung von Stücken mit biblischen Inhalten untersagte, jedoch bekannte der Zensor, dass das Verbot erfolgt sei, weil der Einakter halb biblischen und halb pornographischen Inhalt habe.⁵⁰ Auf diese Weise kam es erst 1896 zur Uraufführung in Paris.⁵¹ Eine englische Übersetzung war

44. Ebd., 95–103.

45. Vgl. M. DOTTIN-ORSINI, «Salomé», in: *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Monaco, 1988, 1180. Berühmteste Beispiele sind neben den genannten Stéphane Mallarmé „Hérodiade“ (1865–1867), Gustave Flaubert „Hérodiade“ (1877), Gabriele D’Annunzio „Elettra, Città del Silenzio“ (1883), Joris-Karl Huysmans „À rebours“ (1884), Guillaume Apollinaire „Alcools“ (1913) u.a.

46. Dies geht aus der interessanten Studie von Francesca CAVAZZA „Salomé dans la littérature européenne à travers les siècles jusqu’en 1869“ hervor. Online unter: <http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Cavazza/Histoire%20de%20la%20litt%C3%A9rature.pdf> (Zugriff am 10.11.2012). Rita SEVERI, «Oscar Wilde, La Femme Fatale and the Salomé Myth», in: Anna BALAKIAN (Hrsg.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York, 1985, 458–463, hier 458f. zählt insgesamt die beeindruckende Zahl von 2789 französischen Texten, in denen die Salomé-Figur auftaucht.

47. Vgl. Françoise MELTZER, *Salomé and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago, 1989, 16f.

48. Vgl. KULTERMANN, *Dance*, 191.

49. Vgl. Sylvia C. ELLIS, *The Play of W. B. Yeats and the Dancer*, New York, 1995, 9f.

50. Vgl. Kerry POWELL, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, 1990, 33.

51. Wilde selber hat nie eine Aufführung des Stückes gesehen. Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, 1990, 157 geht allerdings soweit, aus einer Photographie, die Wilde in einem Salomé-Kostüm zeigt, eine Identifikation des Künstlers mit seiner Figur abzuleiten. Da das Bild undatiert ist und auch sonst nichts über den Entstehungskontext bekannt ist, sind Zweifel an dieser Deutung anzumelden.

gerade zwei Jahre zuvor erschienen – die in London geplante Uraufführung wäre also auf Französisch gewesen.⁵² Dies ist deshalb von Bedeutung, weil diese englische Übersetzung, die den Inhalt veränderte, die Grundlage der deutschen Übersetzung wurde.⁵³ Vor allem in sprachlicher Hinsicht wird der Unterschied deutlich: die „französische Salomé“ ist relativ einfach gehalten und kommt mit einem eingeschränkten Wortschatz aus. Es ist ein Stück, das eher umgangssprachlichen Charakter hat. Die englische Ausgabe ist durchzogen mit religiösem Vokabular aus der King-James-Bibel. Sie wird damit zugleich in einen Märchen-Kontext gestellt und entprofanisiert, gewissermaßen in die Sphäre des Religiösen zurückgehoben. Auf der Grundlage dieser Ausgabe ist 1900 in der Wiener Rundschau die Übersetzung von Hedwig Lachmann (1865–1918) erschienen, die zur Grundlage des Strausschen Werkes werden sollte.⁵⁴ Diese Salomé ist sinnlicher, destruktiver und berechnender, als das französische Original, sie bezirzt ihren Stiefvater Herodes mit dem „Tanz der sieben Schleier“, um den Kopf Jochanaans auf einem Silbertablett zu bekommen. Da dieser sich zu Lebzeiten mit allen Mitteln gegen Salomé's Liebesforderungen gewehrt hatte, küsst sie den Kopf auf den Mund und wird dafür von Herodes zum Tod verurteilt: „Man töte dieses Weib“. Während es in der französischen Originalversion noch aus dem Munde Salomé's heißt: „Il ne faut regarder que l'amour“, hatte Lachmann diese Zeile gestrichen und damit die Deutung der Figur vollständig geändert. Nicht Liebe, sondern Lust ist der Motor ihrer Handlungen. Der Weg der Salomé vom französischen Urtext über die englische Version, die sinnliche Zeichnungen beinhaltet, über Lachmanns Übersetzung bis hin zu Reinhardts Inszenierung zeigen deutlich: es war ein Weg hin zur Interpretation der Figur als „Ikone eruptiver Sexualität“.⁵⁵ Strauss' Oper weist einige Parallelen zu Saint-Saëns' Oper „Samson et Dalila“ auf: Das Setting ist biblisch und einer gewissen westlichen Frömmigkeit (bei Wilde/Strauss in der Person von Johannes dem Täufer) wird eine femme fatale gegenübergestellt. Dies hat Gründe, die im Orient-Bild zu suchen sind, das im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts vorherrschend war. In Frankreich war der „Orient“ gleichbedeutend mit dem Nahen und Mittleren Osten, spezifischer: ein Abbild der biblischen Landschaften.⁵⁶

Richard Strauss hat in seiner Vertonung der Salomé den Text der deutschen Fassung kaum verändert, die Oper ist ein Musikdrama, das neue musikalische Wege beschritten hatte und Strauss in den Olymp der Opernkomponisten beförderte. Mit der Salomé gelang dem jungen Strauss endgültig, sich aus der

52. Sein Lebensgefährtin Bosie hatte an einer Übersetzung gearbeitet, über die beiden sich fast gänzlich zerstritten hätten. *De Profundis*, in Rupert HART-DAVIS (Hrsg.), *The Letters of Oscar Wilde*, 423, März, 1897.

53. KOHLMAYER, «Oscar Wildes Einakter „Salomé“ und die deutsche Rezeption», in: Winfried HERGET/Brigitte SCHULTZE (Hrsg.), *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, Tübingen: Francke, 1996, 159–186.

54. WALZ, *Tänzerin um das Haupt*, 426ff. Festgemacht an den Anredeformen.

55. KOHLMAYER, 181.

56. Vgl. LOCKE, *Constructing*, 264f.

wagnerschen Mythen- und Heldenwelt abzusetzen und die Oper zurück in die menschliche Sphäre zu holen. Die psychologische Binnenperspektive wurde in den späteren Inszenierungen immer deutlicher akzentuiert, die im Laufe des Jahrhunderts das Stück schließlich vom Orient befreit und entfremdet haben. In der Inszenierung, die in Hamburg seit einigen Jahren zu sehen ist, ist Salomé kahlgeschoren und völlig entweiblicht.

Strauss hatte im Herbst 1901 eine private Aufführung von Wildes Stück in Berlin am Kleinen Theater mit Gertrud Eysoldt in der Titelrolle gesehen und war dem Einakter offenbar sofort verfallen. Ein Bekannter, Heinrich Grünbein, hatte Strauss nach der Vorführung gefragt, ob das nicht ein Stoff für ihn sei, worauf Strauss geantwortet hatte: „Bin schon am Komponieren“ – seither ist es einer der Topoi der Strauss-Forschung, dass er bereits während der Vorführung die Arbeit an seinem Musikdrama begonnen habe.⁵⁷ Tatsächlich hatte Strauss wohl ernsthaft ab August 1903 an der Musik gearbeitet, nachdem er die Frage des Librettos entschieden hatte.⁵⁸ Ein Jahr zuvor, im April 1902, erhielt Strauss die Kopie eines Librettos von Anton Linder, dem er zwar einige Originalität zusprach, am Ende überzeugte ihn jedoch die Übersetzung von Hedwig Lachmann,⁵⁹ die auch von Reinhardt in der Inszenierung 1901 benutzt worden war.⁶⁰

Was die Musik anbelangte, so wollte Strauss „wirklich östliches Kolorit und glühende Sonne“ komponieren. Wildes Stück war stark „musikalisiert“, die Sprache und die Verwendung literarischer Leitmotive forderte eine musikalische Umsetzung geradezu heraus.⁶¹ Strauss reicherte die Musik stark mit vermeintlich byzantinischem Kolorit an, mit exotischer Harmonik. Die Textgrundlage blieb zwar im Wesentlichen unverändert, doch hat er sie stark gekürzt – an die Passagen, die sich mit der Figur der Salomé beschäftigten, legte er dennoch nicht Hand an. Um das erotische Verhältnis herauszuarbeiten, entschied sich der Komponist für ein bitonales Verfahren – so erreichte er die musikalische Trennung von Herodes und Jochanaan.⁶² Bei der Erstaufführung in den USA, an der Metropolitan Opera, kam es dann auch zu einem Eklat. Die Sängerin der Salomé, Bianca Froehlich, hatte den Tanz der sieben Schleier als erotischen Bauchtanz aufgeführt, woraufhin große Teile des erbosten

57. STRAUSS, *Erinnerungen und Betrachtungen*, Zürich u.a., 1949, 181. KULTERMANN, *Dance*, 196f., erwähnt, dass Strauss die Übersetzung von Lachmann bereits kannte.

58. Vgl. Walter PANOFSKY, *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, Darmstadt, 1965, 111.

59. Vgl. Matthew BOYDEN, *Richard Strauss*, Boston, 1999, 155 und William MANN, *Richard Strauss. A Critical Study of his Operas*, New York, 1966, 41.

60. Vgl. Max STEINITZER, *Richard Strauss*, Berlin, 1911, 257f. grundsätzlich zur Bedeutung der Lachmann-Übersetzung Rainer KOHLMAYER, «From Saint to Sinner. The Demonization of Oscar Wilde's *Salomé* in Hedwig Lachmann's German Translation and Richard Strauss' Opera», in: Mary SNELL-HORNBY/Zuzanne JETMAROVÁ/Klaus KAINDL (Hrsg.), *Translation as Intercultural Communication*, Prague, 1995, 111–121.

61. KOHLMAYER, *Oscar Wildes Einakter*, 161. Zur Verbindung der beiden siehe auch Carmen TRAMMELL SKAGGS, «Modernity's Revision of the Dancing Daughter. The Salome Narrative of Wilde and Strauss», in: *College Literature*, 29, 2002, 124–139.

62. Dazu auch Strauss, *BETRACHTUNGEN*, 181.

Publikums die Oper verließen und die Oper schließlich vom Spielplan gestrichen wurde – bis 1933.⁶³ Für Wilhelm II. war die Oper nur unter einer Bedingung aufzuführen: am Ende sollte der Stern von Bethlehem aufgehen und damit den Sieg des Christentums über das Heidentum abzubilden.⁶⁴ Strauss sollte es ähnlich ergehen wie Wilde. Nach der Fertigstellung der Oper im Sommer 1905 konnte die geplante Uraufführung in Wien nicht stattfinden, da sie dort nicht erlaubt wurde, so dass Salomé ihren ersten Tanz in Graz 1906 aufführte, mit großem öffentlichen Interesse. Neben Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg und Giacomo Puccini war wahrscheinlich auch der junge Hitler im Publikum.⁶⁵

Interessanter für den orientalistischen Kontext ist die Wahl anderer musikalischen Mittel: auch hier versuchte Strauss, den Orient auf die Bühne zu holen. Mit großem Orchester⁶⁶ aus 110 Personen und mit – wie Strauss selbst schreibt – „exotischer Harmonik [...], die besonders in fremdartigen Kadenzschillerte, wie Changeant-Seide.“⁶⁷ Für die Hörgewohnheiten des Publikums gab es Einiges zu verdauen: keine Ouvertüre, keine Einleitung. Der erste Ton erklingt und gleich öffnet sich der Vorhang. Eine große Terrasse ist zu sehen, ein paar Soldaten, die sich an die Brüstung einer beeindruckenden Treppe lehnen. Ihr Hauptmann singt sofort die wegweisende Zeile: „Wie schön ist die Prinzessin Salomé heute Nacht!“. „Bläsermelodie und flirrende Geigen“ unterstützen den abrupten Anfang und schaffen eine „beinahe elektrisierende Stimmung“. Obwohl es Nacht ist, schaffen die Streicher die Illusion des heißen Wüstenwindes.⁶⁸ Mit Salomé's Auftritt wechselt die Musik zwischen Höhen und Tiefen, bringt die Begierde als zentrales Motiv ein, die als jagend empfunden wird. Ihre drei Versuche, Jochanaan zu verführen, werden vom Orchester mit lyrischen Passagen und sehr gefälligen Melodien unterstrichen – den „Leitmotiven der Femme fatale“ – die von der Klarinette dominiert werden.⁶⁹ Die Ablehnung macht sie wütend, auch die Musik schwankt zwischen Wut und Begierde. Das Objekt ihrer Begierde, Jochanaan, bleibt weitestgehend blass – auch musikalisch. Er ist kein Sympathieträger, mit den Worten Kerrs: Ein „Gottesmann in B-Dur.“⁷⁰

63. KOHLMAYER, *Oscar Wildes Einakter*, 181.

64. STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, 184.

65. Vgl. Harald HASLMAYR, „Klingende Farbenspiele“ – Zu Geschichte und Gegenwart der Musik in Graz, in: Karl ACHAM (Hrsg.), *Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz. Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter: vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende*, Wien, u.a. 2009, 375–392, hier 389f. Zur Premiere vgl. auch PANOFKY, *Strauss*, 42f.; Hitler hatte dem Sohn des Komponisten später berichtet, dass er sich das Geld für die Fahrt zur Premiere geborgt habe. Vgl. Alex ROSS, *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, München/Zürich, 2007, 18.

66. 4 Flöten (4. auch Piccolo), 2 Oboen, 1 Englischhorn, 1 Heckelphon, 1 Es-Klarinette, 4 Klarinetten, 1 Bassklarinetten, 3 Fagotte, 1 Kontrafagott – 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba – Pauken, Schlagzeug (Triangel, Becken, Tamtam, Tamburin, Kleine Trommel, Große Trommel, Glockenspiel, Xylophon) – 2 Harfen – 1 Celesta – Streicher: 16 Erste Violinen, 16 Zweite Violinen, 10–12 Bratschen, 10 Violoncelli, 8 Kontrabässe. Hinter der Szene: 1 Orgel, 1 Harmonium.

67. STRAUSS, *Betrachtungen*, 181.

68. Kurt PAHLEN, *Richard Strauss. Salomé*, 10.

69. Melanie UNSELD, *Man töte dieses Weib*, 179.

70. Alfred KERR, *Die Welt im Drama*, Köln, 1954, 271.

Der zentrale Punkt für eine solche Interpretation der Salomé-Figur ist sicherlich der berühmte Tanz der sieben Schleier. 1881 hatte Jules Massenet in seiner Oper „Hérodiade“, die das selbe Sujet behandelt, zwar diverse Tanzszenen auf die Bühne gebracht, erstaunlicherweise aber ist der Tanz der Salomé nicht zu sehen.⁷¹ Strauss hingegen war dieser Tanz so wichtig, dass er seine Fertigstellung so lange es nur eben möglich war, hinauszögerte. Die Partitur war bereits im Druck, die Uraufführung für Dezember anberaumt – aber Strauss hatte im Juli noch auf gute Ideen gewartet. Im Original heißt es lapidar als einzige Regieanweisung: „Salomé tanzt den Tanz der sieben Schleier“. Doch Strauss erhebt den Tanz zum Brennpunkt des Dramas. Hiermit knüpft er an die laszivere und erotisierte Deutung der Figur an, wie sie in Moreaus Bildern und in Huysmans Text sinnfällig geworden war: Salomé ist das Symbol unsterblicher Lust geworden. In der Tanzszene bei Strauss wechseln sich in schneller Folge verschiedene Tempi, Taktarten und Themen ab, simulieren damit einerseits den Akt des Tanzes und andererseits die seelische Disposition der Tänzerin, ihren Versuch, die innere Leere zu füllen. Der Aufbau des Tanzes entspricht dabei zu großen Anteilen dem eines orientalischen Bauchtanzes:⁷² Eine schnelle Einleitung bindet die Aufmerksamkeit des Publikums, ehe sich die Tänzerin – einem modernen Striptease nicht unähnlich – langsam von den Schleiern befreit, ehe sie sich vor dem Publikum, in diesem Fall ihrem Stiefvater Herodes, auf den Boden wirft. Strauss hatte sich längere Zeit in Ägypten aufgehalten und war mit den spezifischen Tanz-Choreographien vertraut. Er hatte Aufzeichnungen aus einem Tanz-Kompendium (Gaston Vuillier, *La Danse*) für die Aufführung zur Hand und scheute sich auch nicht vor pantomimischen Hilfestellungen. Die späteren Eskapaden um den Tanz, der das Publikum aus voyeuristischen Gründen in die Oper lockte, um zu sehen, ob die Tänzerin tatsächlich alle Hemmungen und Hüllen fallen lassen würde, waren dem Komponisten daher ein Dorn im Auge. Er bezeichnete sie als „Tingeltangeleusen“.⁷³

Eine Bemerkung in Klammern: hier beißen sich Anspruch und Wirklichkeit vieler Inszenierungen. Die Rolle der Salomé ist äußerst schwer zu singen, verlangt erfahrene Sängerinnen, die fast alle ein Tanzdouble bemühen mussten, mit der Ausnahme der Stuttgarter Primadonna Anna Sutter.⁷⁴ Der Tanz war in einem solchen Maße faszinierend, dass er in rasanter Geschwindigkeit zu *dem* Symbol weiblicher Verführung auf der Bühne wurde. Bereits 1907 eröffnete eine „School for Salomes“ in New York, in der junge Tänzerinnen für erotische Tanzspektakel ausgebildet wurden, die nicht selten auf Europatournee gingen.⁷⁵

71. Vgl. ELLIS, *Plays*, 34–38.

72. Patricia COLEMAN TATE, *The Dance of the Seven Veils*. Colorado, 1985, 59f.

73. STRAUSS, *Betrachtungen*, 182. In diesem Kontext ist auch die erwähnte Deutung Strauss' aus dem Jahr 1930 zu sehen. Sie ist wohl ein Reflex auf die Aufführungspraxis.

74. Marie Luise BECKER, *Salomé in der Kunst*, 441.

75. Vgl. CADDY, *Variations*, 37. Zur späteren Orientalisierung der Figur siehe Gaylyn STUDLAR, „Out-Salomeing Salomé“. Dance, The New Woman, and Fan Magazine Orientalism, in: *Michigan Quarterly Review*, 34, 1995, 487–510.

Ebenso, wie Bassa Selim als Rolle aus dem Ensemble der Figuren durch seine „Sangeslosigkeit“ hinausfällt, so ist die Salomé im Tanz zu sehen. Sie singt nicht, sie tanzt nur, es handelt sich um „tönendes Schweigen“.⁷⁶ Hier knüpft Strauss an eine musikalische Tradition in der Darstellung des Orients an. Denn am Ende des 19. Jahrhunderts war eine Vokalise – also ein Lied, das nur aus Vokalen bestand und damit wortlos war – geradezu zum Signum für den vermeintlichen emotionalen Menschen aus dem Orient geworden. Mit diesem Stilmittel entzieht sich die Figur der Eingliederung in das männliche diskursive Umfeld. Die Trennung von Körper (tanzende Salomé) und Kopf (Jochanaan) unterstreicht diese Deutung, da das Weibliche, der Körper, vom Männlichen auch physisch getrennt wurde. Auch trennt der Mangel an wörtlich vermittelbaren Inhalten im Kontrast zur rationalen Kultur des Westens hier die Ebenen. Gleichzeitig steht die tanzende Salomé zwischen Weltlichkeit in Form der Wachen am Hof, und dem Heiligen in Gestalt des Priesters Jochanaan. Sie ist damit auf doppelte Weise zwischen die Sphären gestellt. Die Betonung der Weiblichkeit gipfelt darin, dass im Tanz symbolisch Sexualität und Tod eine enge Symbiose eingehen. Auch Herodes ist sexuell erregt: Gleich zu Beginn fragt er nach seiner Stieftochter und sucht den körperlichen Austausch auf drei verschiedene Weisen: er wünscht aus demselben Gefäß zu trinken, will den Apfel essen, der noch den Abdruck ihrer Zähne zeigt und wünscht, neben ihr zu sitzen.⁷⁷ Die Musik untermalt das: Trommeln und Tremoli in den Kontrabässen implizieren, dass Salomé im Tod des Täufers die Erfüllung ihrer sexuellen Wünsche sieht.⁷⁸ Eine Fußnote von Richard Strauss mit exakten Anweisungen an die Musiker, wie der Ton erzeugt werden sollte, belegt das: „sodass ein Ton erzeugt wird, der dem unterdrückten Stöhnen und Ächzen des Weibes ähnelt.“⁷⁹ Die Enthauptung als sexueller Höhepunkt. Was folgt, ist der Tod der Tänzerin, der sich musikalisch langsam einschleicht. Dabei greift Strauss zu einem westlichen Stilmittel: die exotischen Melodien des Tanzes und des Todes werden mit einem reinen C-Akkord – einem elementaren Klang der europäischen Musik – beendet und somit wird die fremde Welt des Orients verlassen.

Dieses Ende ist vielfach als versöhnliches Ende, als Zugeständnis des Komponisten an sein Publikum oder als „Rückkehr zur musikalischen Normalität“ interpretiert worden.⁸⁰ Doch könnte man es auch anders deuten. Strauss hatte seinem Publikum mit dem *Beginn* der Oper viel zugemutet und zugetraut. Warum also sollte er sich am *Schluss* vor dem Publikum ducken? Lässt sich nicht auch folgende These vertreten? Was soeben auf der Bühne

76. Ausdruck von Richard Wagner. Vgl. Wolfgang KREBS, *Der Wille zum Rausch. Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salomé*, München, 1991, 19 und 150.

77. Vgl. CADDY, *Variations*, 56.

78. Demgegenüber William TYDEMAN/Steven PRICE, *Wilde: Salomé*, Cambridge, 1996, 130, die aus einem Zitat des Komponisten aus dem Jahr 1930 ableiten, dass der Tanz rein oriental und religiös vollzogen werden sollte.

79. UNSELD, *Man töte*, 186f.

80. Ebd., 189.

passierte, fand im „Orient“ statt. Es entzieht sich der westlichen Vorstellung und Deutung. Der scharfe Kontrast zwischen den bisherigen Melodien und dem Akkord verdeutlicht das.

Zusammengefasst: Der Orient ist eine soziale Konstruktion, er ist rein imaginiert und dem Westen in politischer, moralischer und kultureller Hinsicht unterlegen. Daher ist er die ideale Projektionsfläche für Imaginationen. Er übernimmt dabei die Funktion des „Anderen“ für den Westen. Die Konstruktion dieses Orients wird benutzt zur Stützung westlicher Identitäten. Gleichzeitig kann sie auch als Stütze explizit männlicher Identitäten gesehen werden.⁸¹ Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Orient-Folie gewissermaßen neu beschrieben. Die angstbesetzte Darstellung, der eine Humanisierung folgte, hat nun Platz gemacht für sexuelle Projektionen: Der Orient war nun der Ort, an dem Erotik und Sex stattfinden konnten und durften. ●

81. Die Figur des „Anderen“ bezeichnet jegliche Form des Nicht-Ich. Vgl. hierzu John MACGOWAN, *Postmodernism and its Critics*, Ithaca, 1991, 21f.