

Abb. 1: Die Sopranistin Maria
Rajdl als Salome in der Staats-
oper Dresden, Oktober 1930.

Edition

Wiederentdeckt: Die *Dresdner* *Salome-Retouchen*

Gewandeltes Klangideal und Sehnsucht
nach einer jugendlicheren Interpretation
der Rolle: Wie Richard Strauss seine
Oper 1930 für lyrischen Sopran einrichtete.

ABDRUCK MIT FREIUNDLICHER GENEHMIGUNG DER DEUTSCHEN FOTOTHEK – SÄCHSISCHE STAATSBIBLIOTHEK, LANDES- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK DRESDEN.
ABB.: U. RICHTER / DT. FOTOTHEK, SLUB DRESDEN





Abb. 2a: Uraufführungspartitur der *Salome* (Exemplar Nr. 2), Semperoper Dresden, Seite 300, mit Eintragungen der Retouchen von Richard Strauss mit grünem Stift („weg nur Streicher“).

Die autorisierte „Dresdner *Retouchen*-Fassung“ der *Salome* von 1930. Opernhäuser in Deutschland und Österreich haben sie in den 1930er Jahren häufiger aufgeführt – darunter auch die Bayerische Staatsoper. Seit den 1940er Jahren war sie wieder in Vergessenheit geraten. Die Dresdner *Retouchen* werden (zusammen mit der französischen Fassung) in „Richard Strauss Werke. Kritische Ausgabe“, Serie I, Band 3b erstmals gedruckt und damit für Interessierte und Opernhäuser verfügbar.

Die Dresdner *Retouchen*

Worum handelt es sich bei diesen *Retouchen* und wozu dienen sie? Zunächst einmal: Die *Retouchen* betreffen nur die Orchesterbegleitung. Es handelt sich vor allem um gezielte Streichungen einzelner Instrumente, jeweils im Umfang von einem oder mehreren Takten Musik und nur in den Soloabschnitten der Titelpartie. Strauss verkleinerte oder veränderte dabei aber nicht die Orchesterbesetzung. Die betroffenen Instrumente spielen lediglich an weniger Stellen als in der Originalfassung. Die Gesangslinie der *Salome* selbst bleibt – anders als in der französischen Fassung –

ebenfalls unberührt. Sie singt also nichts anderes als in der gedruckten Version. Strauss strich für die *Retouchen*-Fassung stattdessen Stimmendopplungen und Füllstimmen, teilweise aber auch hörbare einzelne Motive, jedoch ohne etwas Neues hinzuzukomponieren.

Die Wahrnehmung der *Retouchen* durch den Hörer hängt einerseits davon ab, wie gut er die Partitur kennt; andererseits spielt das Dirigat eine wesentliche Rolle. Zu den *Retouchen* von 1929/30 gehört auch eine Abdämpfung der Orchesterlautstärke insgesamt, die in den Noten nicht wiedergegeben und im Detail auch nur schwer verbalisierbar ist: Anzustreben ist ein

VON CLAUDIA HEINE

DIE OPER *SALOME* von Richard Strauss wurde 1905 gedruckt und ist seit ihrer Uraufführung äußerst erfolgreich. Auch kleinere Opernhäuser spielen sie gerne – daher gibt es eine gedruckte reduzierte Fassung mit verkleinerter Orchesterbesetzung. Bei den Arbeiten im Projekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ wurde nun jüngst eine weitere, nie im Druck erschienene Variante wiederentdeckt:

sehr transparenter Klang – sodass die Sänger allesamt gut verständlich sind – und ein genaues Einhalten der dynamischen Angaben in der Partitur. Der Dirigent soll überdies die Lautstärke insgesamt drosseln, um an dramatisch wichtigen Stellen gut steigern zu können. Dies lässt sich aus den damaligen Zeitungskritiken zum Strauss'schen Dirigat der *Retouchen*-Fassung herauslesen. Die *Retouchen* helfen dem Dirigenten dabei. Wesentlich für das Konzept ist aber auch die Besetzung der Titelpartie.

Der Umfang der *Retouchen* ist nicht gering: Sie verteilen sich auf rund ein Siebtel des Gesamtumfangs der Oper. Zudem gehören zwei Striche, also Kürzungen, dazu. Strauss hat die *Retouchen* höchstpersönlich in die Partitur der Dresdner Semperoper mit grünem Farbstift in Form von eckigen Klammern oder Durchstreichungen eingetragen (Abb. 2a–d). Innerhalb dieser Klammern sollen die betroffenen Stimmen pausieren. Am stärksten strich Strauss bei den Bläserstimmen, denn diese sind sehr laut und beeinflussen den Klang des Orchesters erheblich. Eine besonders augenfällige Stelle befindet sich auf S. 300 der gedruckten Partitur (Abb. 2a): Durch Strauss' Vermerk „weg[,]“ nur Streicher“ entfallen hier über fünf Takte hinweg alle Bläserstimmen, was nicht nur die Lautstärke des Orchesters deutlich verringert: Statt eines vollen Orchesters erklingen hier plötzlich nur noch Streichinstrumente.

Die *Retouchen* dienen also an vielen Stellen der klanglichen Veränderung der Orchesterbegleitung, auch damit der Gesang der Salome besser hervortreten kann. Strauss selbst hielt die *Retouchen* übrigens nicht für eine „Neubearbeitung“. „Die kleinen

Abb. 2c: Uraufführungspartitur der *Salome* (Exemplar Nr. 2), Semperoper Dresden, Seite 84, mit Eintragungen von Richard Strauss mit grünem Stift.

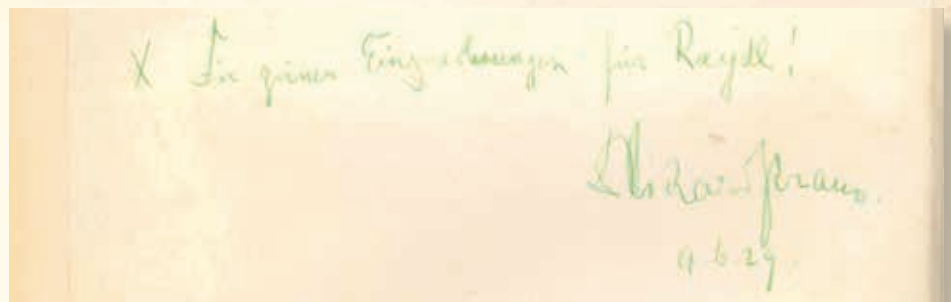


Abb. 2b: Uraufführungspartitur der *Salome* (Exemplar Nr. 2), Semperoper Dresden, Seite 4, mit Eintragung von Richard Strauss mit grünem Stift („X Die grünen Einzeichnungen für Rajidl! | DrRichardStrauss. | 9. 6. 29.“).

Retouchen verändern in keiner Weise das Originalbild u. gehen vor allem die Herren der Presse gar nichts an! Interne Kapellmeisterangelegenheit!“, schrieb er Ende August 1930 nach Dresden. Aber stimmt diese Aussage? Handelt es sich tatsächlich nur um unwesentliche Eingriffe?

Abb. 2d: Uraufführungspartitur der *Salome* (Exemplar Nr. 2), Semperoper Dresden, Seite 324, mit Eintragungen von Richard Strauss mit grünem Stift.

Analysiert man die Dresdner *Retouchen* etwas genauer, so stellt man fest, dass sie doch mehr bezwecken als nur eine Erleichterung für die Sängerin der Titelpartie. Das sind sie zwar in erster Linie; aber Strauss nutzte die *Retouchen* auch dazu, an einzelnen Stellen das gesungene Wort deutlicher zu machen und somit nachträglich die Gestaltung von Klang und Entwicklung der Lautstärke an bestimmten Textstellen überzeugender zu gestalten. Mit den *Retouchen* schärfte also Strauss die Dramaturgie in kleineren Details. Dies war wohl mit ein Grund, warum er seinen Dirigenten-Kollegen die Aufführung der *Salome* in der Dresdner *Retouchen*-Fassung in den 1930er Jahren immer wieder empfahl.

Mehr als ein einmaliges Experiment

Strauss fertigte die *Retouchen* zunächst speziell für die lyrische Sopranistin Maria Rajdl (1900–1972) an, die die Rolle der Salome in der Dresdner Staatsoper im Oktober 1930 in dieser Version sang (Abb. 1). Davon zeugt die autographe Notiz auf einer der ersten Seiten der in der Notenbibliothek der Semperoper aufbewahrten Uraufführungspartitur: „X Die grünen Einzeichnungen für Rajdl! | DrRichardStrauss. | 9. 6. 29.“ (Abb. 2b). Rajdl war seine Wunschsängerin für diese Partie. Strauss war äußerst begeistert, als Dresden zustimmte, sie für die Salome einzusetzen: „Wenn unten [im Orchestergraben] Busch u. die Dresdner Kapelle sitzt, muß Rajdl eine ideale Salome werden – ein Ereigniß – eine Sensation! Dazu eine schöne Neuausstattung! Bravissimo!“ (Strauss an E. Engel, 15. 5. 1929). Rajdl war jedoch ein ganz anderer Sängertypus, als er bis dahin für die Rolle der Salome üblich war. Warum aber wünschte sich Strauss nun plötzlich einen lyrischen Sopran für die Partie der Salome?

Neueste Forschungen zeigen: Was auf den ersten Blick wie ein einmaliges Experiment für Dresden aussieht, war offenbar die Realisierung einer seit längerer Zeit in

Strauss keimenden Idee. Bereits in den späten 1910er Jahren fragte der Komponist Elisabeth Schumann, eine seiner bevorzugten Sängerinnen für seine Klavierlieder, für die Rolle an. Damals schon wollte er die Partie für die Sängerin umschreiben, berichtet sie in ihrer Biographie. Schumann sang die Salome jedoch nie. In den 1920er Jahren häuften sich dann in den Dresdner Zeitungen kritische Berichte darüber, dass Strauss das Orchester auffallend dämpfe, wenn er die *Salome* dirigiere. Und als sie 1930 endlich mit den *Retouchen* aufgeführt wurde, schrieb der Kritiker der „Dresdner Nachrichten“, dass Strauss schon „immer heimliche Sehnsucht nach der ‚kleinen‘ Salome gehabt“ habe.

Was bedeutet dies nun? Strauss wollte mittlerweile eine ganz andere Salome als die, die bis dahin üblicherweise auf der Bühne dargestellt wurde. Statt einer „hochdramatischen Sängerin erster Klasse“, die „an Isolden u. derartiges gewöhnt ist“, wie er sie 1905 bei der Uraufführung noch unbedingt verlangte (Briefe an Ernst von Schuch, Mai und Juli 1905), stellte er sich 25 Jahre später eine lyrische, leichte Stimme für die Rolle vor. Eine solche Neuinterpretation erzwang jedoch die Veränderung der Orchesterbegleitung, da eine lyrische Stimme nicht so viel Durchschlagskraft entfaltet, und eben deshalb brachte Strauss die beschriebenen *Retouchen* an. Mit dem komplett anderen Sängertypus verband er obendrein eine feinere, jugendlichere Interpretation der Rolle: Statt lasziver, blutrünstiger Erotik wollte er eine kindlich-naiv wirkende Protagonistin auf der Bühne sehen. Letztlich steht eine gewandelte Ästhetik hinter dem anderen Sängertypus.

Angelegt ist dieser Sinneswandel wohl schon in der Widersprüchlichkeit und Komplexität der Rolle selbst. Die Figur – ein junges Mädchen, das den Kopf des Propheten Jochanaan verlangt, weil sie glaubt, in ihn verliebt zu sein, und dieser sich von ihr und ihrer Weiblichkeit völlig unbeeindruckt zeigt – schwankt psychologisch zwischen „keuscher Jungfräulichkeit“ und „erotischer Anziehungskraft und Machtverlangen“ (Strauss-Handbuch 2014, 165). Aber auch gesangstechnisch ist die Rolle eine Gratwanderung. Strauss formulierte in seinen „Betrachtungen und Erinnerungen“, dass die Rolle eine „16jährige Prinzessin mit Isoldenstimme“ – also einen Widerspruch in sich – verlange. Offenbar inszenierten viele Häuser lieber das Erotisch-Sinnlich-Abgründige als das Kindliche der Rolle, was Strauss dann im Laufe der Jahre immer mehr störte. Hier wollte er dagegenhalten und eine andere Salome vorstellen.

Auch die Art und Weise, in der der berühmte Tanz der sieben Schleier aufgeführt wurde, war ihm zuwider. In seinen „Betrachtungen und Erinnerungen“ fand Strauss deutliche Worte: „[...] was in späteren Aufführungen exotische Tingeltangelesen mit Schlangenbewegungen, Jocha-

naans Kopf in der Luft herumschwenkend, sich geleistet haben, überstieg oft jedes Maß von Anstand und Geschmack! Wer einmal im Orient war und die Dezenz der dortigen Frauen beobachtet hat, wird begreifen, daß Salome als keusche Jungfrau, als orientalische Prinzessin nur mit einfachster, vornehmster Gestik gespielt werden darf, soll sie nicht in ihrem Scheitern an dem ihr entgegretretenden Wunder einer großartigen Welt statt Mitleid nur Schauer und Entsetzen erregen.“

Verbreitung und Bedeutung der *Dresdner Salome-Retouchen*

Die erste Aufführung der *Salome* in der *Retouchen*-Fassung in Dresden am 9. Oktober 1930 (Abb. 4) hinterließ bei der Presse einen zwiespältigen Eindruck. Vielleicht war auch durchgesickert, dass der Dresdner Generalmusikdirektor Fritz Busch sich geweigert hatte, diese Fassung selbst zu dirigieren, weil er die Ablehnung des Publikums fürchtete. Daher musste Strauss die Leitung selbst übernehmen. Zwar empfand der Kritiker in den „Dresdner Nachrichten“ Rajdls Gesang als Genuß und den Tanz als grazil und poetisch. Aber er schrieb auch: „[...] diesem kostbaren, vogelhaften Sopran fehlt die Sinnlichkeit [...]. So erlebt man eine äußerst scharmante, liebenswürdige, kultivierte Salome, aber eine, die es im Grunde genommen dem Propheten Jochanaan beinahe gleichtut, eine, der man die begehrenden Worte und triebhaften Handlungen einer Herodiastochter einfach nicht glaubt und nicht zutraut.“ Vermisst wurde in der Presse auch die gewohnte, rauschhafte

Abb. 3: Szene mit Eugenie Burkhardt als Herodias, Fritz Soot als Herodes und Maria Rajdl als Salome. Staatsoper Dresden, Oktober 1930.



Literatur

C. Heine, „Mehr als ein Experiment – die *Dresdner Salome-Retouchen* als Fassung für einen lyrischen Sopran“, in: Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle. Bericht zur Tagung 9.–11. November 2014, Hotel Taschenbergpalais Kempinski, Dresden. Erscheint voraussichtlich 2017.

Opulenz des Orchesterklangs. Strauss empfand das ganz anders. Am 1. November schrieb er nach Dresden: „Salome in Dresden war doch wirklich zu schön!“.

Was Strauss anbelangt, so kann man seinen überlieferten Briefen entnehmen, dass er regelmäßig und bis mindestens 1938 bei seinen Kollegen Werbung für die *Rajdl-Retouchen* betrieben hat. Auch für die französische Fassung der Oper erwog er, die *Retouchen* anwenden zu lassen. Sie waren für ihn also durchaus eine generell aufführbare, gar erwünschte Alternative zur gedruckten Fassung von 1905 – auch außerhalb von Dresden und auch mit anderen lyrischen Sopranistinnen in der Hauptrolle.

Die *Retouchen*-Fassung gefiel Strauss so gut, dass er offenbar zustimmte, eine Musterpartitur für den Fürstner-Verlag anzufertigen oder anfertigen zu lassen. Diese schickte der Verlag an Häuser, die sich dafür interessierten. Das Personal vor Ort richtete dann jeweils die Stimmen handschriftlich danach ein. Die *Retouchen* gehen jedoch etwas über Strauss' *Dresdner Retouchen* hinaus. Nachweislich hat der Fürstner-Verlag die Musterpartitur nach Mannheim und Stuttgart geschickt. Indirekt kann man erschließen, dass sie auch nach Weimar, Wien und an die Bayerische Staatsoper in München gelangte. Die Musterpartitur ist heute leider verschollen. Die *Retouchen* sind jedoch in den Stimmen und – wenn

DIE AUTORIN

Dr. Claudia Heine ist seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin der von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften getragenen „Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ (RSW) an der LMU München und betreut dort derzeit den Salome-Band. Sie lehrt an der LMU München. Zudem betreut sie die Online-Datenbank „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“.

Abb. 4: Theaterzettel der Aufführung der *Salome* an der Dresdner Staatsoper am 9. Oktober 1930.

vorhanden – Dirigierpartituren in den Archiven der Opernhäuser noch immer nachweisbar, wenn sie auch teilweise wieder ausradiert wurden, offenbar in Unkenntnis der Bedeutung dieser Eintragungen. Seit etwa 1940 sind die *Retouchen* in Vergessenheit geraten und wohl nicht mehr aufgeführt worden – sicher auch deswegen, weil diese Fassung nie gedruckt wurde. Die Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss wird dies nachholen und die *Retouchen* als weitere Fassung neben der (in den Gesangspartien von Strauss stark veränderten) französischen Fassung gedruckt vorlegen. Dies wird nach derzeitiger Erkenntnislage auf Basis der autographen grünen Eintragungen in der *Dresdner Uraufführungspartitur* geschehen, da sie die verlässlichste Quelle darstellen und unzweifelhaft vom Komponisten selbst stammen. Die Musikpraxis wird darauf gewiss reagieren – ein großes Opernhaus hat bereits Interesse signalisiert. ■

**Sächsische Staatstheater
Opernhaus** 326

Donnerstag, am 9. Oktober 1930
Anfang 8 Uhr
4. Vorstellung für Donnerstag-Anrecht A

Unter Leitung des Komponisten
In neuer Einstudierung:

Salome

Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung
In deutscher Überleitung von Hedwig Lehmann

Musik von Richard Strauss
Inszenierung: Otto Erhardt

Personen:	
Berobas	Silly Bunt u. G.
Berobias	Eugenie Dornhardt
Salome	Martha Hajdu
Judenmann	Robert Berg
Thamnebel	Max Götter
Ein Page der Berobias	Martha Sauer
	Reinhold Tjerner
	Karlwig Cylich
Hier Judas	Robert Gdmannauer
	Emma Geyer
	Karlwig Ernst
Juni Thesener	Rust (Mina)
Juni Salome	Robert Döring
Ein Rappboyer	Willy Böber
Ein Diener des Berobas	Robert Böber
	Julius Dittlich
	Hilse Casale

Schauplatz: Eine große Gemälde im Delfin des Berobas

Bühnenbild: Arthur Dählg und Georg Brandt. Costüme: Leonhard Sante

Sämtliche Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden
Cestbücher sind für 0,80 RM und Führer für 1,- RM vormitzulegen an der Kasse und oben bei den Cörschließern zu haben

Gehaufte Rotten werden nur bei Änderung der Vorstellung zurückgenommen

B. V. B. Gr. I Nr. 6401–6500, Gr. II Nr. 751–800

Kasseneröffnung 7 Uhr Einlaß 7,30 Uhr Anfang 8 Uhr Ende gegen 10 Uhr

Stadttheater der Weimarer und Berliner Opern, Dresden A. 1, TheaterstraÙe 3 – Überausster Tradition verleiht