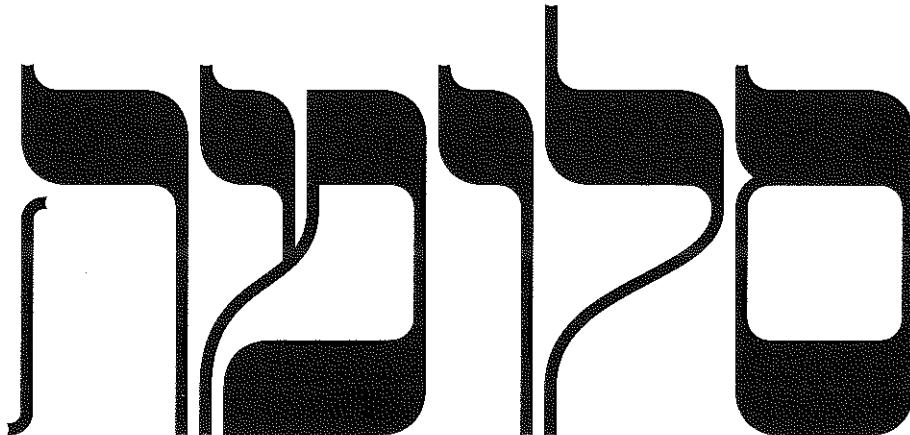


RICHARD STRAUSS

SALOME

Musik-Drama in einem Aufzug
nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung

MUSIKALISCHE LEITUNG	Kirill Petrenko
INSZENIERUNG	Krzysztof Warlikowski
BÜHnenBILD UND KOSTÜME	Małgorzata Szczęśniak
VIDEO	Kamil Polak
LICHT	Felice Ross
CHOREOGRAPHIE	Claude Bardouil
DRAMATURGIE	Miron Hakenbeck, Malte Krasting



URAUFFÜHRUNG
am 9. Dezember 1905 im Königlichen Opernhaus, Dresden

MÜNCHNER ERSTAUFFÜHRUNG
am 25. November 1906 im Kgl. Hof- und Nationaltheater

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG
am 27. Juni 2019 im Nationaltheater München

Eine Koproduktion
mit dem Théâtre des Champs-Elysées, Paris

SPIELZEIT 2018–2019

BAYERISCHE STAATSOPER

INHALT

Die Handlung	9
The Story	10
L'Argument	11
Aus dem Markus-Evangelium	15
SIGRID WEIGEL	
Die Metamorphosen und Konversionen der Salome – Symptom kulturgeschichtlicher Zeitenwenden	18
Was ist der Preis des menschlichen Lebens? Ein Gespräch mit dem Regisseur Krzysztof Warlikowski	32
Liliana Cavani über ihren Film <i>Il portiere di notte (Der Nachtpoertier)</i>	54
ERNST DECSEY	
<i>Salome</i> . Zur Einführung (1906)	58
JOHANNES HEIL	
„Das einzige, worüber man lachte, war die Gruppe der Juden“. Zur Problematik des „Judenquintetts“ der <i>Salome</i>	68
HANNA KRALL	
Der Hof	84
THOMAS BAUER	
Wie Salome in den Orient kam	90
Das Libretto	104
Die Probenfotos der Klavierhauptprobe	119
Die Autorinnen und Autoren	141
Nachweise und Impressum	142

WIE SALOME IN DEN ORIENT KAM

Abb. S. 88/89

Kamil Polak, Ausschnitt aus der Videoanimation für *Salome*, München 2019
Die Animation ist inspiriert von Deckenmalereien der Holzsynagoge von Chodorow,
die 1941 während der deutschen Besatzung zerstört und als Modell
im Nahum Goldmann Diaspora Museum Tel Aviv wiederaufgebaut wurde.
Die 1714 entstandenen Malereien von Israel Ben Mordechai Lisnicki zeigten unter
anderem die zwölf Tierkreiszeichen sowie symbolisch aufgeladene Fabelwesen
und Tiere wie Einhorn, Löwe, Greif, Hase, Affe und Elefant.
Sie repräsentierten religiöse Vorstellungen wie die Erwartung des Messias,
aber auch Aspekte des Alltagslebens.

Exegese einer Heiligengeschichte

Die *Salome* von Richard Strauss wird gemeinhin – und wurde auch von ihrem Komponisten – als „Orientoper“ betrachtet, was sich lange in entsprechend klischeehaften Kostümen und Bühnenbildern widerspiegelte. Aber selbst wenn die Inszenierung die Handlung an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit spielen lässt als im antiken Galiläa, bleibt die bewusst an diverse Harmonien und Klangfarben aus der nahöstlichen Tradition anknüpfende Musik: „Ich hatte schon lange an den Orient- und Judenopern auszusetzen, dass ihnen wirklich östliches Kolorit und glühende Sonne fehlt“, schreibt der Komponist in der Rückenschau. „Das Bedürfnis gab mir wirklich exotische Harmonik ein, die besonders in fremdartigen Kadenzene schillerte, wie Changeant-Seide.“ Dass aber *Salome* überhaupt als Orientoper gelten kann, ist alles andere als selbstverständlich. Zwar spielt die Oper in Galiläa, aber galt und gilt uns das „Heilige Land“ eigentlich als „Orient“? Immerhin kommen ja auch die „Weisen aus dem Morgenland“, wenn sie zu Herodes Antipas' Vater Herodes dem Großen nach Jerusalem ziehen, *aus* dem Orient und nicht *in* den Orient.

Die beiden Herodes-Geschichten, die ältere von Herodes dem Großen, seiner Frau Mariamne und seiner Schwester Salome und ihre Fortsetzung eine Generation später mit Herodes Antipas, seiner Frau Herodias und seiner Stieftochter Salome, liefern nicht per se einen Orientstoff, auch wenn sie in Palästina spielen. Europäische Künstler und Autoren nahmen die Herodes-Geschichten von Anfang an als Stoff aus der antiken Geschichte wahr – Judäa war ja römischer Vasall, später römische Provinz, und dementsprechend treten in Herodes-Dramen Römer mit lateinischen Namen auf. Dann ist es aber vor allem ein biblischer Stoff. Der ältere Herodes, der „Große“, horchte die Weisen aus dem Morgenland aus und befahl den Kindermord in Bethlehem (Matthäus 2,1–18), und der jüngere, sein Sohn Herodes Antipas, ließ Johannes den Täufer, der ihn wegen seiner Ehe mit Herodias – der Frau seines Bruders – getadelt hatte, gefangen nehmen und auf den Wunsch seiner von Herodias angestachelten Stieftochter köpfen (Matthäus 14,1–12, Markus 6,14–29). Zahlreiche Gemälde von Künstlern wie Lucas Cranach d. Ä., Tizian (eine Kopie von Franz von Lenbach kann in der Sammlung Schack in München besichtigt werden), Guido Reni und, noch um 1861, Jan Adam Krusemann und vielen anderen zeigen Salome mit dem



LUKAS CRANACH D. Ä., *Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers*, 1600/1605

Haupt des Johannes als edle Dame, die auch eine deutsche oder italienische Fürstin sein könnte – und tatsächlich saßen adlige Damen Malern in ihren prächtigsten Gewändern gern als Salome Modell, ungeachtet der charakterlichen Defizite dieser (immerhin ja doch biblischen) Figur.

Nicht anders verhält es sich mit den beiden wichtigsten Bühnenwerken des 19. Jahrhunderts, die die Geschichte des älteren Herodes und seiner Familie dramatisieren. 1844 entstand das Doppeldrama *Herodes der Große* von Friedrich Rückert, 1849 wurde in Wien Friedrich Hebbels *Herodes und Mariamne* uraufgeführt. Es sind Dramen von Eifersucht und Machtgier, in deren Text nichts auf einen exotischen Schauplatz hindeutet und in denen nichts wie „Changeant-Seide“ schillert. Dies ist im Falle Rückerts besonders bemerkenswert, der nicht nur Professor für orientalische Literaturen und Sprachen war, sondern auch – zusammen mit August von Platen – die deutsche Literatur um Motive, Themen und Formen aus orientalischen Literaturen bereicherte und zahlreiche kongeniale Übersetzungen aus dem Arabischen, Persischen, Hebräischen und anderen Sprachen anfertigte. Zeitgleich mit Platen führte er die in der arabischen Dichtung entstandene und in der persischen weiterentwickelte poetische Form des Ghasels in die deutsche Poesie ein (drei seiner Ghaselen vertonte, ebenfalls kongenial, Strauss in seinem Opus 87). Niemand anderer wäre prädestinierter gewesen als Rückert, aus dem Herodes-Stoff ein orientalisierendes Stück zu machen – doch nichts dergleichen. Außer „Balsamdüften“ nichts Orientalisches, weder formal noch inhaltlich. Damit Salome aus dem antiken, biblischen und realen Galiläa in einen imaginierten Orient kommen konnte, musste sich erst das europäische Orientbild gründlich wandeln.

Erotisierter Sehnsuchtsort

Der Orient – was auch immer man zu verschiedenen Zeiten darunter verstand – war für Europa immer eine Obsession: eine Obsession, die nicht wenig zum Selbstbild beigetragen hat, das Europa von sich selbst entwarf und entwirft. Dieser Orient, immerhin die Nachbarregion Europas, ist fremd genug, um als Projektionsfläche für alle möglichen Sehnsüchte und Ängste, Geschichtsbilder und Zukunftsszenarien zu dienen, aber auch nicht so fremd, dass man von der Realität ganz absehen könnte. Da aber diese Realität komplex war (und umso komplexer



CARL WUTTKE, *Blick auf eine orientalische Stadt*, o. J.

erschien, je näher man hinschaute), blieb der Orient ein ambivalenter Ort, ein Ort der Faszination und Verheißung genauso wie ein Ort des Schreckens und der Furcht. Der Orient ist eine Region ohne fest umrissene Grenzen, aber er ist bis heute eine Region, deren Ambiguität sowohl Identifikation als auch Abgrenzung herauszufordern scheint. Es wäre aufschlussreich, eine Kulturgeschichte Europas anhand seiner Orientbilder zu schreiben.

Für das europäische Opernpublikum wird der Orient (sieht man von den Barockopern ab, in denen er bloße Staffage ist) erstmals im späten 18. Jahrhundert nicht nur sichtbar, sondern in Form von Janitscharenmusik auch hörbar, zu einer Zeit also, zu der das Osmanische Reich seine Schrecken verloren hatte und zum kalkulierbaren Faktor im europäischen Mächtespiel, sei es als Kriegsgegner oder Bündnispartner, geworden war. Damit hatte sich das Feindbild des kriegerischen und grausamen Orientalen überlebt (das gleichwohl in den sadistischen Zügen Osmans in Mozarts *Entführung aus dem Serail* noch nachwirkt). Im deutschsprachigen Raum folgt ein Jahrhundert einer Orientrezeption, die eine weder vorher noch nachher wieder erreichte Offenheit und Unbefangenheit erkennen lässt. Der Orient – in Deutschland ist es vor allem der arabisch-, persisch- und türkischsprachige – ist nicht nur Objekt der Neugier, sondern auch Inspirationsquelle ersten Ranges. 1819 erschien Goethes spätes Meisterwerk, der *West-östliche Divan*, durch den der Orient dem bisher allein gültigen Modell der klassischen Antike als gleichberechtigtes Vorbild an die Seite gestellt wird. Es folgen Dichter wie Rückert und Platen, die eine Welle literarischer Orientbegeisterung auslösen. Ähnliches ereignet sich in der Malerei; unter den vielen deutschen „Orientmalern“ sei der Kosmopolit Carl Wuttke (1849–1927) hervorgehoben: Der Architektur- und Landschaftsmaler war auf vier Kontinenten tätig und malte Motive aus Konstantinopel, Jerusalem, Kairo, Tunis, Peking und Tokio – nicht anders und ebenso wenig klischehaft wie solche aus Europa und Nordamerika. Wahrscheinlich entspricht eine solche erfrischend vorurteilsarme und erlebnisoffene Orientrezeption nicht mehr gegenwärtigen Identitäts- und Abgrenzungsbedürfnissen, die in einem Orient, der heute vor allem mit dem Islam assoziiert wird, oft wieder das ganz Andere, Fremde, gar Bedrohliche sehen wollen. Dies mag, neben der allgemeinen Krise der Spieloper, ein Grund sein, warum die sowohl musikalisch als auch

textlich geniale Oper *Der Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius, die Franz Liszt 1858 uraufführte, ihrerseits zum Bühnenexoten geworden ist: Der dort gezeichnete humane und zutiefst sympathische Orient passt kaum mehr zu dem Orientbild, das die Medien heute vielfach vermitteln.

Gleichzeitig und parallel zu dieser aufgeschlossenen Neugier auf den Orient erregte – und dies im doppelten Sinn des Wortes – der dort über die Jahrhunderte in der Tat weniger verkrampten Umgang mit Erotik und Sexualität Menschen im Westen, und auch dies wieder in voller Ambiguität. Mit der vermeintlichen Sittenlosigkeit des „Orientalen“ – ein schon zur Zeit der Kreuzzüge wirkmächtiges Konzept – ließ sich gut die Notwendigkeit einer *mission civilisatrice* des Kolonialismus in einer Region rechtfertigen, die kein auffälliges Zivilisationsgefälle zu Europa erkennen ließ. So aber schickten Franzosen und Briten Militärs und Ärzte, um dieses „Sittlichkeitssdefizit“ zu beheben. Neben Sklaverei, Vielehe und Prostitution gerieten auch mann-männliche Beziehungen ins Visier. Das britische Männlichkeitsbild des monogamen, heterosexuellen, sportlich abgehärteten „richtigen“ Mannes wurde in den britischen Kolonien propagiert und sogar strafrechtlich im Verbot mann-männlicher Sexualbeziehungen umgesetzt, was bis heute in Indien und Pakistan für heftige Kontroversen sorgt. Dieses Männlichkeitsideal wurde aber auch seit der Mitte des 19. und verstärkt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von einer neuen einheimischen, westlich orientierten und nationalistisch gesinnten Elite in Nordafrika und im Nahen Osten übernommen. Für das Aufkommen der dort vorher unbekannten Homophobie war dieses Männerbild weit wirkungsvoller als späterer islamistischer Tugendeifer.

Aber die Ambivalenz einer repressiven Sexualmoral, wie sie in Europa herrschte, lässt sich nicht einhegen, und so stimulierte der orientalische Sex (oder das, was man dafür hielt) nicht nur ordnungspolitischen Eifer, sondern auch und vor allem die sinnliche Vorstellungswelt vieler Europäer. Der Orient wurde zum erotischen Sehnsuchtsort, teils real (– zahlreiche schwule Künstler und Schriftsteller fanden in Nordafrika das, was ihnen in ihrer europäischen Heimat verwehrt war –) und mehr noch imaginär, ablesbar an Literatur und Kunst. In Frankreich zuerst halten frivol sich räkelnde Odalisken oder wehrlos nackt feilgehaltene Sklavinnen Einzug in die Malerei. Harems- und Frauen-

bäderszenen bar jeder Realität bestimmen immer mehr die Orientmalerei. Das bekannteste Machwerk dieses schwülstigen Orient-Erotikkitsches ist das Gemälde *Das türkische Bad* des französischen Malers Jean-Auguste-Dominique Ingres von 1863. Ingres war zwar nie im Orient gewesen (und wäre in ein Frauenbad ohnehin nicht hineingekommen), prägte aber mit seinen nackten Odalisken und Sklavinnen jahrzehntelang die Orient-Imagination in Frankreich und darüber hinaus.

Die biblische Geschichte von Herodes und seiner Stieftochter ist nun per se nicht unbedingt ein erotisch aufgeladener Stoff. Der Tanz der Salome, der dem Herodes so gefallen hat, ist nicht notwendigerweise ein erotischer Tanz, und die ehebrecherische Verbindung Herodias-Herodes verdankt sich machtpolitischem Kalkül, nicht einer moralischen Zügellosigkeit der Herodias. Über Jahrhunderte hinweg ist der Stoff auch nicht in einem „orientalischen Orient“ verortet worden. Es bedurfte erst dieser doppelten Neubesetzung als sowohl erotisches als auch orientalisches Sujet, um Salome in den Orient zu bringen. Nur weil der Stoff jetzt als ein erotischer betrachtet wurde, konnte er mit dem erotischen Imaginationsort „Orient“ verbunden werden, und nur, weil er als orientalischer betrachtet wurde, konnte er die ganze Palette orientalischer Erotikkliches entfalten.

In der französischen Literatur vollzieht sich diese Entwicklung bei Autoren wie Gustave Flaubert (1821–1880), Stéphane Mallarmé (1842–1898) und Joris-Karl Huysmans (1848–1907), ehe Oscar Wilde, bezeichnenderweise auf Französisch, 1893 sein Drama *Salomé* veröffentlichte, in dem er die Figur der Salome zusätzlich erotisiert. Jetzt fordert sie das Haupt des Johannes wegen ihrer frustrierten erotischen Faszination an Johannes („zu meiner eigenen Lust“) und nicht auf Anstiftung ihrer Mutter. In der Malerei war die Verschmelzung von Erotik und Orient in der Figur der Salome spätestens seit den 1870er Jahren durch Maler wie Henri Regnault (1843–1871) und Gustave Moreau (1826–1898) endgültig vollzogen, wohingegen diese Verbindung in der deutschen Malerei offensichtlich erst *nach* der deutschen Erstaufführung von Oscar Wildes *Salomé* 1902 selbstverständlich wurde. Lovis Corinth malt 1903 Gertrud Eysoldt als Salome, die erste deutsche Darstellerin der Rolle; 1906 malt Franz von Stuck eine erotisch-orientalische Salome gleich dreimal (eine davon ist in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus ausgestellt).



HENRI ALEXANDRE GEORGES REGNAULT, *Salomé*, 1870

Neue Eindeutigkeiten, verlagerte Ambiguitäten

Wie diese Synthese von Orient und Erotik zur Entstehungszeit von Strauss' *Salome* literarisch ausgesehen hat, zeigt auf höchst anschauliche Weise das Gedicht *Herodias* des damals ziemlich berühmten Wiener Dichters Richard Schaukal. Die erste Fassung ist im Jahr der deutschen Erstaufführung der Wilde'schen *Salome* (aber wahrscheinlich davon unbeeinflusst) entstanden, eine revidierte Fassung im Jahr 1909, zwei Jahre nach der Wiener Erstaufführung der Oper (und höchstwahrscheinlich in Kenntnis derselben).

Richard Schaukal *Herodias* (1902)

Herodias erschien: zwei Panther gingen gelassen züngelnd, schmiegsam ihr zu Seiten, bei ihrer schmalen Leiber weichem Gleiten klirrten die Ketten aus gefeilten Ringen.

Ein Zwerg begann sogleich mit frechen Fratzen des Geifermauls rings im Kreis zu höhnen lüsterne Blicke unter glatten Glatzen, die grüßend sich geneigt den Zimbeltönen.

Zwölf nackte Mädchen, unter steilen Brüsten goldene Gürtel, ohne Haar und Fehle, die Arme hoch gekreuzt vor Kinn und Kehle, erschauerten in Wünschen, die sie küsstens.

Herodias, ein spältiges gerafftes silberdurchwirktes grünes Florgewand um breite Hüften, grüßte mit der Hand: kein Leben rann durch ihr genusserschlafftes,

schneebleiches Antlitz mit gefärbten Lidern. Ihr matter Leib hob sich bei jedem Schritte, und furchtbar funkelte in Nabelmitte der riesige Rubin vor ihren Gliedern.

(*Das Buch der Tage und Träume*, Leipzig 1902)

Richard Schaukal *Herodias* (1909)

Zuerst ein Zwerg, der gleich mit frechen Fratzen des Geifermauls den Kreis begann zu höhnen, da Krausgelockte sich den Zimbeltönen und Harfen tief geneigt und glatte Glatzen.

Zwölf nackte Mädchen, knapp an steilen Brüsten goldene Schuppengürtel, ambrawarme vor Kinn und Kehle hochgekreuzte Arme, die geile Blicke lüstern spähend küsstens.

Herodias. Zwei schwarze Panther gleiten, den glatten Leib an ihre Schenkel schmiegend geschmeidig weich die samtnen Flanken wiegend, gelassen züngelnd lautlos ihr zu Seiten.

Hinab die breiten weichen Hüften klappte silbergewirkt das grüne Florgewand. Langsam zum Gruß hob sie die gelbe Hand starrend von Steinen. Wie das lusterschlaffte

schneebleiche Fleisch der Wangen unter Lidern, safrangefärbten schweren, bei der Schritte Erschüttern bebte, schwankte nach dem Tritte der riesige Rubin vor ihren Gliedern.

(*Bilder. Der ausgewählten Gedichte zweiter erweiterter Teil*, München und Leipzig 1909)

Schon in der Erstfassung des Gedichts gehen Orient und Erotik eine perfekte Synthese ein. Die Herrscherin Herodias mit ihren Panthers repräsentiert gleichzeitig die „orientalische Despotie“ als auch die *femme fatale*. Der Hofzwerg – ein weiteres Zeichen despotischer Herrschaft – macht sich über die Lüsternheit der Höflinge lustig, die nackten, goldgeschmückten Sklavinnen verkörpern Despotie, exotischen Luxus und unstillbare, vielleicht gar verderbenbringende Lust gleichermaßen, Motive, die beim Auftritt der Herodias aufgegriffen und fortgeführt werden. Die wie leblos gezeichnete Herodias, ein Symbol auch des „geschichtslosen“ Orients, ist die leibhaftige Verkörperung orientalischer Dekadenz, ein nicht nur in der Literatur der *décadence*, sondern auch in der Politik des Imperialismus zentrales Konzept, lieferte der angebliche Niedergang orientalischer Kulturen doch ein wichtiges Argument für imperialistische Interventionen.

Erkennt man schon in Schaukals *Herodias* von 1902 viel von der Atmosphäre aus Strauss’ *Salome* (in der ein Großteil der *décadence* und der todbringenden Erotik einer *femme fatale* von Herodias zu Salome übergegangen ist), so wird Schaukals Gedicht nach seiner Begegnung mit der Oper noch „orientalischer“ und noch erotomanischer. Schaukal führt jetzt Herodias nicht schon am Anfang des Gedichts ein, sondern lässt zuerst den Zwerg und dann die nackten Sklavinnen auftreten, ehe die Hauptfigur erscheint, eingeführt zu Beginn der dritten und mittleren Strophe durch bloße Nennung ihres Namens, der nicht mehr in einen Satz eingebettet wird. Die noch stärkere Erotisierung („geile Blicke“ statt „Wünsche“; die Panther gehen nicht nur Herodias „zu Seiten“, sie schmiegen vielmehr ihren glatten Leib an ihre Schenkel; aus Herodias’ „genusserschlafftem Antlitz“ wird „lusterschlafftes Fleisch“) ist unübersehbar, aber auch die Orientalisierung: Zu Panthers, Zimbeln und Rubin der Erstfassung treten weitere orientalische Luxusartikel wie Ambra und Safran, die Dekadenz wird noch stärker ausgemalt (die „Hand“ wird jetzt zur „gelben Hand, starrend vor Steinen“), und es ist wohl keine Unterstellung, in den „krausgelockten“ Lüstlingen, die jetzt den Glatzköpfen an die Seite treten, ein antisemitisches Klischee zu sehen.

Schaukals Gedicht ist gerade in seiner Parallelität zu Wildes Drama und zu Strauss’ Oper eine konsequente Folge der Fortentwicklung des Herodes- bzw. Salome-Stoffs, in deren Verlauf sich das dahinterstehende Orientbild zunehmend zu einer wenig

ambiguitätshaltigen Synthese aus Erotik, Orient und *décadence* verfestigte. Schaukals revidierte Fassung aus dem Jahr 1909 hin zu einer noch erotischeren, „orientalischeren“ und dekadenteren Gestaltung ist eine durchaus konsequente Rezeptionsleistung der Strauss'schen Oper. Doch Ambiguität lässt sich nicht beseitigen, sondern nur verlagern, und so bietet die *Salome* in Strauss' Fassung jenseits des ziemlich eindeutig gewordenen Orient-klischees Ambiguitäten und Deutungsmöglichkeiten in Fülle, wenn auch anderer Art. Salome kann den Orient also ruhig wieder verlassen. Die Prognosen der Uraufführungskritiker, die das baldige Verschwinden der Oper von den Bühnen prophezeiten, werden sich so oder so bis auf Weiteres nicht bewahrheiten.

A completely blank white page with no visible content, text, or markings.

Bibliothekslesesaal der Jeschiwa Chachmei von Lublin, 1934 (Fotograf unbekannt)



Sigrid Weigel war bis 2015 Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (Berlin) und Professorin an der TU Berlin. Zuvor war sie Professorin in Hamburg und Zürich, Direktorin des Einstein Forums (Potsdam) und im Vorstand des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen. 2016 wurde sie mit dem renommierten Aby-Warburg-Preis ausgezeichnet. Veröffentlichungen unter anderem: *Grammatologie der Bilder* (2015); *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (als Herausgeberin, 2013); *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (2008); *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern* (als Herausgeberin, 2007).

Der Historiker **Johannes Heil** wurde 1961 in Frankfurt a. M. geboren. Nach der Promotion in Frankfurt bei Johannes Fried habilitierte er sich in Berlin am Zentrum für Antisemitismusforschung bei Wolfgang Benz. Dies ist neben der Beziehungsgeschichte von Christen und Juden seit der Spätantike bis heute auch sein wissenschaftlicher Schwerpunkt. Johannes Heil ist Mitglied der Arbeitsgruppe Judentum der Ökumene-Kommission der Deutschen Bischofskonferenz. 2005 wurde er an die vom Zentralrat der Juden in Deutschland und der öffentlichen Hand getragene Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg berufen, als deren Rektor er seit 2013 amtiert.

Thomas Bauer ist Professor für Islamwissenschaft und Arabistik an der Universität Münster, Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste und wurde mit dem Leibniz-Preis der DFG ausgezeichnet. Mit seiner Studie *Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams* (2011) hat er weit über sein Fach hinaus gewirkt. Für sein 2018 erschienenes Buch *Warum es kein islamisches Mittelalter gab* wurde er mit dem Sachbuchpreis der WBG für Geisteswissenschaften, dem höchstdotierten deutschen Sachbuchpreis, ausgezeichnet. Im Reclam Verlag veröffentlichte er 2018 den Essay *Die Vereindeutigung der Welt*, für den er den Tractatus-Essaypreis erhielt.