

„Im Land der Allegorien tanzt Salome stets“

|| Salome in der Literatur

Wer ist eigentlich Salome, die Tänzerin mit den zwei Köpfen, dem eigenen und dem des Täufers? In der Kulturgeschichte hat die Figur bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt, sie hat Künstler fasziniert und die Zensoren alarmiert. Vor allem von der Literatur – nicht nur vom Film und von der bildenden Kunst¹ – ist das „Schema Salomé“² immer wieder mit Deutungen gefüllt worden. Dieses Schema ist komplex und historisch wandelbar, es vereinigt große Gegensätze: Verführung und Bedrohung, Schönheit und Brutalität, Intellektualität und Leidenschaft, Kopf und Körper, Tanz und Tod.

Um etwas Ordnung in die fast 2000jährige Wirkungsgeschichte der Salome-Figur zu bringen, ist die an Niklas Luhmann angelehnte Differenzierung zwischen „gepflegter“ und „wilder“ Überlieferung hilfreich³. In der gepflegten Literaturgeschichte gibt es ein sakrosanktes Modell, ein Urbild der Salome, auf das die Interpretationen in geradliniger Rezeption zurückgehen, quellentreu und manchmal „päpstlicher als der Papst“. In der wilden Tradition gibt es Kreuz- und Querbezüge zu anderen Überlieferungen, radikale Neudeutungen, Tabubrüche. Wenn man die Geschichte der Mythosrezeption skizziert, wird ersichtlich, wie beide Traditionslinien nebeneinander herlaufen, wie die eine die andere unterdrückt und wie auf diese Weise am Ende, also heute, das Bild von Salome entsteht, so wie wir sie zu kennen meinen.

Mythos als Anfang: Salome in der biblischen Erzählung und in der römisch-jüdischen Geschichtsschreibung

Salomes Name ist in den biblischen Quellen nicht verbürgt. Sie kommt namentlich nur bei Flavius Josephus, dem Geschichtsschreiber des jüdischen Volkes, vor. Er überliefert eine Salome in den „Antiquitates Judaicae“⁴. Diese Salome ist eine Nebenfigur in der komplizierten, von Inzest und Familienmord geprägten Genealogie des Herodes-Hauses. Ihre Mutter, mit der sie oft verwechselt oder gleichgesetzt wird, ist Herodias; Herodes Antipas ist nicht ihr leiblicher Vater, sondern ihr Stiefvater, der um der Herodias willen seine erste Frau in die Wüste schickte und seinen Halbbruder Herodes Boëthos, den ersten Mann der Herodias und Vater Salomes, verstieß. Von

Salomes späterem Schicksal ist soviel bekannt, daß sie den Tetrarchen Philippus (Lk 3,1) und, nach dessen Tod, den Aristobulos, Sohn von Herodes II., geheiratet hat.

An diese bei Josephus ordentlich aufgeschriebene Genealogie des Herodes-Hauses knüpfen die Evangelisten an. Sie verbinden die historische Salome-Figur mit der biblischen Geschichte von Johannes dem Täufer und bringen sie in einen Zusammenhang mit dessen Enthauptung. Der Tanz der Salome, der historisch fragwürdig ist, weil sowohl in der außerjüdischen wie auch in der rabbinischen Tradition öffentliche Schleiertänze von Prinzessinnen nicht erlaubt waren, ist die biblische Zutat zum Salome-Stoff. Mit dem Tanz wird das Todesurteil des Herodes, dessen wankelmütiger und höchst ambivalenter Charakter geschichtsnotorisch ist, über den Täufer erst motiviert.

Die biblische Erzählung von Salomes tödlichem Tanz, die bei Markus und, etwas ausführlicher, bei Matthäus überliefert ist (Mt 14,1–12; Mk 6,14–29) und in beiden Fällen die erzählerische Lücke zwischen Aussendung und Rückkehr der Jünger füllt, besteht aus einer Rahmen- und einer Binnenerzählung. Der Rahmen liefert zwei Grundmotive der Geschichte: einmal den Konflikt zwischen Herodes und Johannes, die im Grunde seelenverwandt sind, nur auf der jeweils entgegengesetzten Seite der Welt stehen; was der eine zuviel hat, entbehrt der andere freiwillig; hier also der sich von Wüstenhonig und Heuschrecken ernährende Prophet, dort der im Luxus schwelgende Herrscher. Das eigentliche Motiv ist die Feindschaft der Herodias, die es dem Propheten übelnimmt, daß er den doppelten Ehebruch des Königspaares angeprangert hat.

Die Binnenhandlung spielt am Tag des Geburtstagsbanketts des Königs. Genau im Zentrum der Geschichte (Mk 6,22) steht der Tanz der Tochter der Herodias, der den Tetrarchen Herodes so sehr betört, daß er ihr die Erfüllung jedes Wunsches verspricht – und sei es sein halbes Königreich. Angestiftet von der Mutter, verlangt Salome das Haupt des Täufers, bekommt es auf einer Schüssel und übergibt es der Mutter. Nach dem Tanz ist Herodes an sein – öffentlich gegebenes – Wort gebunden. Der Tod des Täufers, zwischen 30 und 36 nach Christus datierbar, besiegelt zumindest vorübergehend seine Macht.

Es gibt also zwei Überlieferungsstränge der Salome-Geschichte: Aus der biblischen Tradition stammen der Tanz und sein fataler Lohn – das Haupt des Täufers; die römisch-jüdische Geschichtsschreibung liefert den Namen der Salome, der dem hebräischen Wortsinn nach „volles Genüge“ bedeutet, je nach Füllung der Konsonantenverbindung aber auch „Schalom“, also „Frieden“, bedeuten kann. Das hat einen kulturhistorischen Hintergrund. In heidnischen Kulte gab es zu des Täufers Zeiten in Jerusalem Schleiertanz und rituelles Opfer; der Gang der Priesterin, die Salome oder „Friede“ genannt wurde, durch die sieben Tore des Tempels symbolisiert den Abstieg der Göttin in die Unterwelt⁵.

Beide Traditionen – die biblische und die jüdisch-römische – bilden das, was in der Mythenforschung die „ikonische Konstanz“ des Mythos genannt wird, sein

Grundmuster, das in der Überlieferung selbst „unter dem Druck ihrer Umwälzungen, ihrer Fast-Totalverluste, ihrer Anstrengungen nach Neuerung und Neuheiten“ überlebt⁶. Diese „ikonische Konstanz“ des Mythos stiftet der Tanz der Salome mit seinen tödlichen Folgen. Kein Schriftsteller, kein Maler und kein Komponist wird es fortan versäumen, diesen Tanz in seiner Attraktivität und Fatalität darzustellen.

Gleichwohl läßt dieser doppelte Ursprungsmythos manche Fragen offen. Diese Fragen sind das Einfallstor für künftige Deutungen. Wie ist es um die moralische und soziale Dimension weiblicher Macht bestellt, in welcher Relation stehen Ethik und Ästhetik des Tanzes zueinander, welche Rolle spielt die Täuferfigur, die ja in der prophetischen Konkurrenz mit Jesus stark abgewertet und enteschatologisiert worden ist⁷? Vor allem aber wird die Gestalt der Salome selbst zur Problemfigur: Ist sie ein willenloses Werkzeug ihrer Mutter oder eine verführerische Kindfrau? Wie kann ein junges Mädchen („korasin“, das griechische, und „puella“, das lateinische Wort, meinen ein etwa 14jähriges Mädchen) so mächtig sein, daß es einen berühmten und heiligen Propheten den Kopf verlieren läßt? War sie gar in Johannes verliebt?

Zähmung des Mythos: Moralische Deutungen von der Renaissance bis zur Aufklärung

Der größte Teil der Wirkungsgeschichte des Salome-Mythos ist von Versuchen bestimmt, diesem Mythos den Stachel zu nehmen, die Tänzerin zu domestizieren und den Tanz zu dämonisieren. Es muß dazu gesagt werden, daß dies in aller Regel im Zeichen männlicher Lektüren geschieht. In der apologetischen Literatur der frühchristlichen Zeit ist Salome eine Gegenfigur zu Maria, nicht, wie diese, die Mutter des Messias, sondern die Mörderin von dessen Vorläufer. Salome verrät Johannes, so wie Judas Jesus ausliefert. Auch den Kirchenvätern war Salome ein Dorn im Auge. Ihr fataler Tanz wurde als Warnexempel für das vermeintlich vom Weib kommende „Urübel“ denunziert. Johannes Chrysostomos schreibt in diesem Sinn:

„Nicht zum Tanze hat uns ja Gott die Füße gegeben, sondern damit wir auf dem rechten Weg wandeln; nicht damit wir ausgelassen seien, nicht damit wir Sprünge machen wie Kamele (denn auch diese führen widerliche Tänze auf, nicht bloß die Weiber), sondern damit wir mit den Engeln den Chorreigen bilden.“⁸

Im Mittelalter sorgten heidnische Legenden – Teile wiederum der wilden Überlieferung des Stoffes – für die ikonische Konstanz von Salomes ästhetischen Reizen. Diese legendenhafte Überlieferung fügt der Geschichte ein Motiv hinzu, das der biblischen Erzählung fremd ist: die unerwiderte Liebe von Salome-Herodias zum Täufer. Dieses Motiv der unglücklichen, weil einseitigen Liebe ist ein hochgradig wirkungsmächtiges, weil es aus der passiven Figur eine aktiv begheerende macht und

der grausamen Jungfrau mildernde Umstände zubilligt. Pharaildis heißt die Salome-Gestalt in der germanischen Überlieferung; sie zieht in der Gesellschaft toter Seelen nächtens durch die Lüfte, belebt von einem letzten Hauch aus dem Mund des toten Täufers, den sie wenigstens einmal geküßt hat.

Auch Caravaggio hat in diesem Sinn eine ästhetisch faszinierende Salome gestaltet. Sein Bild *Salome mit dem Haupt des Täufers* (1606) zeigt eine schlaglichtartig erhellte⁹ Salome mit den ebenmäßigen, von keinerlei Gewalt getrübbten Gesichtszügen einer jungen Frau, deren abgewendetes Gesicht allenfalls auf Scham oder schlechtes Gewissen (vielleicht auch unterdrückten Triumph?) schließen lassen kann.

Nach dieser Phase der ästhetischen Aufwertung des Tanz- und Liebesmotivs in der Volksüberlieferung und der Renaissance-Malerei kommt es im 18. Jahrhundert zu einem unerwarteten Rückfall ins Moralisieren. Christian Fürchtegott Gellert, Professor für Poesie, Rhetorik und Moral in Leipzig, schreibt 1748 ganz im Geist bürgerlich-aufklärerischer Tugendlehren sein Lehrgedicht „Herodes und Herodias“. Ziel des Lehrgedichts, der populärsten Gattung der Frühaufklärung, ist die Belehrung und Bekehrung des Lesers zu einem besseren Menschen. Diesem Ziel wird die gesamte poetische Darstellung didaktisch untergeordnet. Im einhämmernden Wechsel von Kreuz- und Paarreim soll vor allem das junge, also offenbar noch verführ- und formbare Publikum die Lehre vernehmen, daß aus einem Laster alle folgen. Herodes, der den „frommen Täufer liebt“, liebt auch die schwelgerischen Feste und die schönen Tänzerinnen, auf die eine Todsünde folgt die nächste; sein leichtfertiges Versprechen muß er aus „Königsstolz“ und Angst vor dem „Kaltsinn“ der Herodias erfüllen. Einmal ist eben nicht keinmal, schärft Gellert dem Leser ein: „Hier siehst du ja, wie bald nach leichter Gegenwehr / In einem Laster alle siegen!“¹⁰

Der Mythos wird wild: Heines Ästhetisierung der Salome-Figur

Gellerts Exempelgedicht markiert einen letzten Höhepunkt der ordentlichen Salome-Überlieferung. Die Frage nach der Verführungskunst von Salome läßt Gellert offen. Hier knüpft ein Jahrhundert später Heinrich Heine an, der als entlaufener Romantiker, als Schwellendichter zwischen klassischer Kunstperiode und beginnender Moderne geradezu prädestiniert für die Rolle eines Neuerers und „Wilderers“ in der Stoffgeschichte erscheint.

Heines Salome-Deutung findet sich in dem Anfang der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts entstandenen Versepos „Atta Troll“. Das Buch, das Dolf Sternberger zufolge nicht nur das „vielleicht letzte Waldlied der Romantik“, sondern auch das „erste freie Asphaltlied des fin de siècle“ ist, entwirft Salome als emanzipierte Frau, die ihr sexuelles Begehren aktiv zu artikulieren versteht und sogar den Dichter, der unverkennbar hinter der Rollenprosa des Gedichts steht, zu verführen sucht.

Zudem ist Heine der erste, der die biblischen Quellen mit der „wilden“ Tradition der Volkslegenden verbindet, wie sie Jacob Grimm in seiner „Deutschen Mythologie“ (1835) gesammelt hat. Es geht in Heines Salome-Geschichte um eine wilde Jagd in der Johannisnacht. Drei Femmes fatales reiten voran: die klassische Jagdgöttin Diana, die keltisch-germanische Fee Abunde und die jüdische Königin Herodias. Ihr, der „Grenzjüdin“, die mit der Salome-Gestalt verschmilzt, gehört die ganze Sympathie des jüdischen Dichters Heinrich Heine, der sich durch die protestantische Taufe das Entrebillet in die deutsche Kultur erhoffte: „Denn dich liebe ich am meisten! / Mehr als jene Griechengöttin, / Mehr als jene Fee des Nordens, / Lieb ich dich, du tote Jüdin.“

Was Heine so fasziniert an diesem „lieblichen Gespenst“, das halb Engel, halb Teufel ist und ihn mit koketten Blicken immer wieder lockt, ist der sich über Moral und Religion hinwegsetzende „Liebeswahnsinn“ der Herodias-Salome, die das Haupt des Täufers „mit Inbrunst“ küßt:

Aber als sie auf der Schüssel
Das geliebte Haupt erblickte,

Weinte sie und ward verrückt,
Und sie starb in Liebeswahnsinn.
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)¹¹

Dieser Liebeswahnsinn, durch den abgelehnte Liebe zur tödlichen Gefahr wird, macht Herodias-Salome zur Femme fatale. Für Heine ist sie eine in jeder Hinsicht, poetisch und physisch, sensualistisch und spiritualistisch (um Heines Begriffe aufzugreifen), attraktive Figur. Indem der Dichter, anders als der Täufer, der Versuchung nicht widersteht und seine Liebe zu dem „schönen Weibe“ bekennt, tritt er als Nachfolger des Vorläufers, als „besserer“ Täufer auf den Plan – letztlich jedoch als trauriger Prophet, weil sich in der Liebe zu der toten Jüdin die Liebe zu dem durch Assimilation und Konversion „getöteten“ Judentum verbirgt. Die Salome-Strophen Heines sind die Strophen eines exilierten Dichters, eines heimatlosen Juden im französischen Exil.

Heines bahnbrechende Neuerung des Stoffs ist die Ästhetisierung der Salome-Figur und die Verbindung der biblischen Tradition mit der Legende von Salomes unerfüllter Liebe. Das Schicksal der Salome, ausgestattet mit Elementen der ordentlichen und der wilden Tradition, wird als mythologisches Verhängnis akzeptiert, aber völlig seiner moralischen Dimension entkleidet. Herodias-Salome ist kein abschreckendes Monstrum, sondern unbedingt liebende und unbedingt geliebt werden wollende Frau; und wenn der Dichter sie „vielleicht ein bißchen böse“ nennt, so ist das Teil seiner ironischen Strategie, die „aus ‚großen Schmerzen‘ die kleinen Lieder zu destillieren“ weiß¹². Doch diese Ironie wird es auch sein (spätestens bei Oscar Wilde), die der Figur ihre Tragik nimmt¹³.

Neue Bilder der Femme fatale im literarischen Fin de Siècle

Die von Heine initiierte Ästhetisierung der Salome bringt die Wildheit und Unzähmbarkeit der Figur, ihre fatale Attraktion, zurück ins Spiel. Die Verbindung von Verführungskunst und Verderbnis, von Wollust und Mordlust, die Aktivierung der weiblichen Erotik durch den Tanz, das Symbolnetz tödlicher Liebe sind aus den künstlerischen Bearbeitungen des Stoffs nicht mehr wegzudenken, der in den Jahren zwischen 1860 und 1920 eine unvergleichliche Blüte erlebt (82 Prozent aller künstlerischen Salome-Bearbeitungen, hat man errechnet, stammen aus diesem Zeitraum). Gustave Flauberts Erzählung „Herodias“ (1876) und Stéphane Mallarmés fragmentarische dramatische „Hérodiade“ (1896) stellen die unglückliche, weil unerfüllte Liebe Salomes zum Täufer in den Mittelpunkt, eine Liebe, die alle Grenzen der Menschlichkeit sprengt. Zeichen dieser wahnsinnigen Liebe sind immer wieder die Blicke, die töten können.

Eine folgenreiche Gestaltung des Motivs stammt von dem französisch-niederländischen Autor Joris-Karl Huysmans, der als Vater der ästhetizistisch-dekadenten Generation um 1900 in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Huysmans zieht die logische Konsequenz aus der mit Heine beginnenden Ästhetisierung der Figur. Er macht aus der wilden, von legendenhaften Traditionen umlagerten Salome eine Kunstfigur. Im Mittelpunkt steht allein ihr von den Evangelisten vernachlässigter Tanz¹⁴. Der Tanz verschafft der Kunstfigur kulturgeschichtliches Format. Huysmans illustriert die Bedeutung von Tanz und Tänzerin am Beispiel von zwei Gemälden von Gustave Moreau, die ebenso berühmt geworden sind wie sein Roman „A rebours“ aus dem Jahr 1884, in dem sie eingehend beschrieben werden. Einmal das Ölgemälde *Salome (vor Herodes tanzend)*, sodann das Aquarell *Apparition*; beide Bilder haben seinerzeit, auf der Pariser Ausstellung 1876, über 500 000 Zuschauer gesehen.

Moreau zeichne, so Huysmans' Deutung, Salome als im Tanz erstarrte Figur, die medusengleich den Blick des Betrachters anzieht und zugleich abschreckt. Auf beiden Bildern ist Salome in fast identischer Pose zu sehen: statuenhaft erstarrt, mit ausgestrecktem linken Arm und vorgestrecktem rechten Fuß. Auf dem Aquarell wird der Platz, auf dem im ersten Bild der Tetrarch auf dem Thron zu sehen ist, vom blutigen, aureolenumkränzten Haupt des Täufers eingenommen – eine „grausame Vision“.

Huysmans ist der erste Autor, der explizit auf die „berauschenden Reize“ und die „hinreißende Verderbtheit der Tänzerin“ hinweist und die Dichter damit aus der Reserve lockt:

„Weder Matthäus noch Markus oder Lukas oder die anderen Evangelisten sprechen von den berausenden Reizen oder der hinreißenden Verderbtheit der Tänzerin. Sie steht verschwommen, geheimnisvoll und schmachtend im fernen Nebel der Jahrhunderte, unfasslich für die Genauen und Phantasielosen, zugänglich nur den Erschütterten, Verfeinerten, durch

die Neurose gleichsam visionär gewordenen Geistern; unzugänglich den Malern des Fleisches, wie Rubens, der eine flämische Schlächtersfrau aus ihr gemacht hat, bleibt sie den Schriftstellern unverständlich, die niemals die beunruhigende Hingerissenheit und die raffinierte Größe der Mörderin darzustellen vermochten.“¹⁵

Besonders prägnant kommt diese „Hingerissenheit“ und wilde „Größe“ Salomes in den vielen Tanzszenen zum Ausdruck, die in der Literatur die epochale Mentalität um 1900 widerspiegeln. Der Tanz zeugt von der Sehnsucht nach Erlösung vom Irdischen, Aufhebung der Schwerkraft; vor allem aber macht der Tanz den Körper und das Subjekt zum Thema. Hier kommt Salome ins Spiel. Ihr Tanz markiert den „blutigen Schnitt, der den Kopf vom Körper trennt“¹⁶. Wortlos, grenzüberschreitend, tabubrechend steht Salomes Tanz für Vitalismus und Meta-Physik, für apollinisches und dionysisches Element, für Männlichkeit und Weiblichkeit zugleich¹⁷. Salome wird zum „Kultbild einer Kunst-Religion, welche sich von allen Normen der Moral abkehrte oder abzukehren meinte, indem sie das Schöne nicht im Guten, sondern gerade im Bösen aufsuchte“¹⁸.

Das Schöne im Bösen ist ein Skandal. Oscar Wildes balladeske Tragödie „Salomé“ inszeniert diesen Skandal nach allen Regeln der Kunst. Das Drama, 1891 auf französisch verfaßt und zwei Jahre darauf parallel in Paris und in London gedruckt, beschäftigte lange die Zensur. Die Darstellung biblischer Gestalten auf englischen Bühnen war verboten – ein juristisches Überbleibsel aus der Reformationszeit, um katholische Mysterienspiele zu unterdrücken. „Morbidity“ und „Blasphemy“ lauteten die Vorwürfe; die „Times“ stieß sich an der „Anpassung der biblischen Phraseologie an Situationen, die alles andere als heilig sind“. Erst 1896, als Wilde bereits wegen seiner Homosexualität im Gefängnis saß, wurde der Einakter in Paris uraufgeführt. Die Titelrolle spielte die berühmteste Schauspielerinnen ihrer Zeit, Sarah Bernhardt, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft auf fatale Weise mit der gespielten Figur identifiziert wurde¹⁹. Max Reinhardts Berliner Inszenierung (1902) und Richard Strauss' Opern-Bearbeitung (1905) folgten. Sie machten das Stück, das in England erst 1931 offiziell auf die Bühne kam, zu einem der meistdiskutierten Dramen der Moderne.

Oscar Wildes Kunst liegt nicht nur in der exotischen Kulisse und tiefgründigen Symbolik des Stücks, in dem er ästhetisches Niveau und Sensationslust des Publikums pointensicher zu verbinden wußte. Vor allem vollendet er die Emanzipierung der Salome-Figur zur tragischen Heroine, zur „existentiellen Außenseiterin“ (Hans Mayer) an der Seite ihrer jüdischen Schicksalsschwester Judith und Dalila. Wildes Salome ist weder Erfüllungsgehilfin ihrer Mutter, noch Spielball der stiefväterlichen Launen. Der Autor erkannte, daß das „Küssen des Kopfes den eigentlichen Höhepunkt“ der Salome-Geschichte darstellt²⁰. Selbstbewußt wirft Salome ihren Körper in Pose, um sich für ihre verschmähte Liebe zu Jochanaan an diesem zu rächen. Tragisch ist die Grausamkeit dieser Liebe. Sie scheitert, weil beide, der asketische Prophet in der Zisterne und die mond- und todessüchtige jüdische Prinzessin, völlig verschie-

dene Vorstellungen von der Liebe haben. Im Konflikt dieser Liebesbilder muß Salome sterben. In ihrer Schlußarie, als sie das Haupt des Täufers in der Hand hält und liebkost, rechnet sie auch mit den begehrlchen Blicken von König und Publikum ab²¹:

„Ich war eine Prinzessin, und du hast mich geschmäht. Ich war eine Jungfrau, und du hast mich geschändet. Ich war keusch, und du hast mir Feuer in die Adern gegossen ... Ach! Ach! Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan? Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt. Ich weiß, du hättest mich geliebt, und das Mysterium der Liebe ist größer als das Mysterium des Todes.“²²

Dieser Satz besiegelt gleichsam das Schicksal des Mythos in der Moderne. Wenn das „Mysterium der Liebe“ größer ist als das „Mysterium des Todes“, dann verliert die Salome-Geschichte wiederum ihre Wildheit und wird zu einer Variation der christlichen Liebesbotschaft²³. Der Preis der radikalen Ästhetisierung Salomes ist ihre Zähmung im Zeichen einer Liebe, die letztlich christlich, wenngleich auch böse und „monströs“ ist²⁴; das Schöne, ist es böse, entspringt einer fehlgeleiteten Liebe²⁵.

Demgemäß haben sich die Bearbeitungen des Salome-Stoffs, die in den beiden Jahrzehnten nach Wildes Stück folgen, vor allem mit dem Phänomen des Liebestodes befaßt, den die Figur sterben muß (im Gegensatz zum Täufer, von dessen Enthauptung das *Fin de Siècle* seltsam blutlos erzählt). Nur in Salomes Tod scheint noch ihre Grausamkeit auf. Wilde läßt sie von den Schilden der königlichen Wachen zermalmen, Guillaume Apollinaire von Eisschollen in der Donau enthaupten.

Epilog oder Neuanfang: Sarah Kirschs „Salome“-Gedicht

So ist Salome in der Literatur und auf der Bühne viele Tode gestorben, einen grausamer als den anderen. Die Figur hat im *Fin de Siècle* ihre Zeit gehabt, als populäres Produkt überwiegend männlicher Phantasie. In der Gegenwartsliteratur scheint sie, sieht man von einigen klischeehaften Salome-Romanen ab, den Platz an ihre grausamere „Schwester“ Medea abgetreten zu haben.

Mit Sarah Kirschs Gedicht „Salome“²⁶ aber könnte eine neue Interpretation der Figur beginnen. Es findet sich in dem Band „Zaubersprüche“, der 1973 in der DDR erschien, vier Jahre vor der Ausreise der Autorin in den Westen:

Das Riesenrad dreht sich nicht, es ist Nacht.
Der Wind bewegt die Gondeln, in der obersten
Auf einer Holzbank die Tänzerin, die Schuhe
Zertanz. Sie ist achtzehn mit allen Diplomen
Seit sie den Roten liebt den mit der weißen Haut
Er über die Welt spricht
Tanz sie wie eine Feder.

Der Rote wiegelt die Leute auf
Da steht er am Fenster zählt Flugblätter ab
Setzt sich aufs Fahrrad rollt über das Pflaster.
Das war das Attentat.
Der Rote hat eine Kugel im Kopf und redet
Irre. Das Riesenrad dreht sich nicht

Salome schaukelt
Kommt nicht aus der Gondel, nicht diese Nacht
Salome hat sich
Eingeschlossen. Später
Muß sie gehn und fordert den Kopf.

Sie tanzt wie eine Feder
Leicht gebogen, den Kopf zurück, auf den Zehn.

Das Judentum Salomes spielt für Sarah Kirsch, die sich aus Protest gegen den latenten Antisemitismus ihres Vaters einen jüdischen Vornamen gegeben hat, hier keine Rolle. Ihre Salome ist eine hochgejubelte Tänzerin, eine junge Hoffnungsträgerin der Kunst. In einer alles andere als angenehmen Situation, in einer Gondel festsitzend, nachts, hoch oben auf dem Riesenrad, besinnt sie sich auf ihre Kunstfertigkeit. Das Märchenmotiv der zertanzten Schuhe leitet über in die Erinnerung an eine Liebe, in der die Zeit zum Tanzen gebracht wird. Salomes Tanz gilt dem „Roten“, einer tragischen Figur mit einer „Kugel im Kopf“. Rot ist die klassische Farbe der Revolution, und den „Roten“ kann man mühelos mit dem „Berufsrevolutionär“ Rudi Dutschke identifizieren, der von den einen als „Volksfeind“ verhetzt, von den anderen als intellektueller „Charismatiker“ der 68er Generation gefeiert wurde. 1961 ist er aus der DDR nach Westberlin gegangen. Seine Dissidenten-Biographie deckt sich zeitweise mit Kirschs eigenen frühen DDR-Erfahrungen.

Im Mittelpunkt des Gedichts steht – als einziger Vers in der Vergangenheitsform – „das Attentat“ auf dem Berliner Kurfürstendamm vom 11. April 1968, an dessen Spätfolgen Dutschke 1979 starb. In der zweiten Gedichthälfte geht es um die Folgen der Liebe, die mit den Folgen des Attentats untrennbar zusammenhängen. Der „Rote“ hat der Tänzerin nichts mehr zu sagen. Weder auf die Sprache der Revolution noch auf die Sprache der Liebe kann sie mehr zählen. Ihr steht ein gefallener Prophet gegenüber, ein hilfloser Rebell, der nur noch Flugblätter abzählen und auf dem Fahrrad übers Pflaster rollen kann. An ihm sind alle persönlichen Hoffnungen der Künstlerin auf Fortschritt und Freiheit zerschellt. Deshalb scheint die Tänzerin, die nicht mehr versteht, was der „irre“ Redende sagt, nur sieht, was er tut, auch mit einem Liebesverrat abzurechnen: Sie „fordert den Kopf“ des Geliebten – und den des Lesers, der zwischen den Zeilen den Protest der Kunst gegen das stillstehende „Riesenrad“ der Geschichte des Realsozialismus mitlesen kann.

Aber „Salome“ ist kein typisches DDR-Gedicht. Sarah Kirschs „Zaubersprüche“ artikulieren „Widerrede“ und „Klageruf“ gegen jede Art von politischer und persönlicher Freiheitsunterdrückung. Aufwiegelung der Massen, Rebellion gegen die „Könige des Herzens“ und die des Staates sind schlechte Lösungen, um die „Freiheit ... groß werden zu lassen“.

Salomes leiser Triumph am Ende bleibt der Tanz. In ihm kehrt das Gedicht, ohne ästhetischen Aufwand, mit schlichtem Vokabular, nach vier immer kürzer werden den Strophen zu seinem Anfang zurück. Der im vorletzten Vers wiederholte Feder-Vergleich unterstreicht, daß es, auch ohne große Worte, die Kunst ist, um die sich zu allen Zeiten die Salome-Figur dreht. „En el país de las Alegorías / Salomé siempre danza“, schreibt der nicaraguanische Dichter Rubén Darío: „Im Land der Allegorien / tanzt Salome stets.“²⁷

ANMERKUNGEN

¹ Über 50 Salome-Verfilmungen zählt die Internet-Filmographie (www.imdb.com); vgl. auch den Katalog Willi Baumeister. Salome u. der Prophet, hg. v. R. Goretzki (Köln 2008).

² J. Ortega y Gasset, Schema Salomes, in: Mythos Salome, hg. v. Th. Rohde (Leipzig 2000) 220–224.

³ N. Luhmann, Gesellschaftsstruktur u. Semantik, Bd. 1 (Frankfurt 1980) 9–71.

⁴ Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer. L (XVIII 5, 4) Bd. 2 (Berlin 1923) 528.

⁵ Vgl. O. Böcher, Johannes der Täufer in: TRE, Bd. 17, 172–181.

⁶ H. Blumenberg, Arbeit am Mythos (Frankfurt 2006) 167.

⁷ In fingierten Dialogen muß Johannes seine Unterlegenheit unter Jesus (Mt 3, 14) und seine Bedeutungslosigkeit gegenüber dem Messias (Joh 1, 20) anerkennen; zu Mt 3, 14 f. vgl. J. Ratzinger/Benedikt XVI., Jesus von Nazareth. Erster Teil: Von der Taufe im Jordan bis zur Verklärung (Freiburg 2007) 43 f.

⁸ Zit. nach Rohde (A. 2) 70.

⁹ Vgl. M. Cardinali u. a. in: Caravaggio. Originale u. Kopien im Spiegel der Forschung, hg. v. J. Harten u. J.-H. Martin (Düsseldorf 2006) 82–89.

¹⁰ Zit. nach Rohde (A. 2) 76.

¹¹ Ebd. 184–192.

¹² H. Mayer, Außenseiter (Frankfurt 1975) 220.

¹³ Vgl. M. Praz, Liebe, Tod u. Teufel. Die schwarze Romantik (München 1970) 263–266.

¹⁴ F. Meltzer, Salome and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature (Chicago 1987) 41 f.

¹⁵ Huysmans, zit. nach Rohde (A. 2) 241 f.

¹⁶ S. Volckmann, Die Frau mit den zwei Köpfen. Der Mythos Salomé, in: Don Juan u. Femme fatale, hg. v. H. Kreuzer (München 1994) 127–142; vgl. S. Kleine-Rosbach, Lust am Köpfen. Die Decapitationsmythen von Judith u. Salome, in: Komparatistik als Arbeit am Mythos, hg. v. M. Schmitz-Emans u. U. Lindemann (Heidelberg 2004) 211–221.

¹⁷ Die Ikonographie um 1900 kennt das abgeschlagene Täuferhaupt in der männlich-orphischen Version und als weibliches Bild der Medusa; vgl. P. Horne, Sodomy to Salome. Camp revisions of modernism, modernity and masquerade, in: Modern Times. Reflections on a century of English modernity, hg. v. M. Nava u. A. O'Shea (London 1996) 146.

¹⁸ D. Sternberger, Heinrich Heine u. die Abschaffung der Sünde (Hamburg 1972) 297.

¹⁹ S. L. Gilman, Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the „Modern Jewess“, in: *German Quarterly* 66 (1993) H. 2, 195–211.

²⁰ R. Ellmann, Oscar Wilde (München 1991) 470.

²¹ Vgl. dazu C. Hilmes, *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* (Stuttgart 1990) 111–122.

²² Wilde, zit. nach Rohde (A. 2) 149f.

²³ Wildes Ehrgeiz richtete sich darauf, als einer zu überleben, „der den erhabensten Gedanken gestaltet, den die Welt je gekannt hat: die Erlösung der Menschen, das Opfer Christi am Kreuz – aber mit neuen, flammenden Worten“. So in seinem Abschiedsbrief „De Profundis“ (postum 1905), zit. nach B. Belford, *Oscar Wilde. Ein paradoxes Genie* (Zürich 2000) 295.

²⁴ Praz (A. 13) 261.

²⁵ In der Salome-Geschichte des slowakischen Schriftstellers Peter Korvaš fordert Salome das Haupt des Täufers, um seine drohende Unterwerfung unter Herodes zu verhindern; sie wird so unfreiwillig zur Retterin des Martyriums des Täufers und damit zu einer Quasiheiligen; vgl. P. Korvaš, *Tanz der Salome*, in: *Tanz der Salome. Apokryphen* (Berlin 1992) 73–83.

²⁶ S. Kirsch, *Werke*. Bd. 1 (Stuttgart 1999) 93.

²⁷ Zit. nach Rohde (A. 2) 262f.