

Salome: Die Tochter der Herodias tanzt und bekommt einen Namen

Silke Petersen

Im Land der Allegorien
tanzt Salome stets
vor Herodes, der die Tiara trägt,
auf ewig;
und der Kopf Johannes des Täufers,
vor dem die Löwen erschauern,
fällt durch den Axthieb. Blut strömt herab.
Und dann überwältigt die Rose des Sexus,
die sich halb öffnet,
alles, was lebt,
mit ihrem fleischlichen Duft
und ihrem Geheimnis des Geistes¹.

1. Was aus der Geschichte wurde

O welch ein teuflisches Gastmahl! Welch ein satanisches Schauspiel!
Welch sündhafter Tanz und noch sündhafterer Tanzlohn! Ein Mord,
verbrecherischer als alle Morde, wird begangen, und mitten im Feste
wird derjenige abgeschlachtet, der den Ehrenkranz und Lobpreis ver-
dient hätte! [...] Was gäbe es Schlimmeres als solch eine Grausamkeit,
einen Mord als Gnade sich zu erbitten, einen ungesetzlichen Mord, ei-
nen Mord während des Mahles, einen Mord, begangen vor der Öffent-
lichkeit und ohne Scham! Sie kam nicht insgeheim, um darüber zu
verhandeln, sondern öffentlich, ohne Maske, enthüllten Hauptes; sie
nimmt den Teufel zu ihrem Gehilfen und bringt so ihre Bitte vor.
Auch der Teufel half ihr ja mit dazu, durch ihren Tanz das Wohlgefal-
len zu erregen und so den Herodes zu fangen.

Wo eben ein Tanz ist, da ist auch der Teufel dabei. Nicht zum Tanze
hat uns ja Gott die Füße gegeben, sondern damit wir auf dem rechten
Wege wandeln; nicht damit wir ausgelassen seien, nicht damit wir

¹ RUBÉN DARÍO: „En el país de las Alegorías ...“ / „Im Land der Allegorien ...“
(1905). Aus dem Spanischen von Roland Erb, in: Thomas Rohde (Hg.): Mythos
Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes, Reclam-Bibliothek 1720,
Leipzig 2000, 262f.

Sprünge machen wie Kamele (denn auch diese führen widerliche Tänze auf, nicht bloß die Weiber), sondern damit wir mit den Engeln den Chorreigen bilden. Wenn schon der Leib bei solcher Ausschweifung besudelt wird, um wieviel mehr noch die Seele? Solche Tänze führen eben nur die Teufel auf; solchen Hohn treiben nur des Teufels Gehilfen².

Dieser Text ist kein Einzelfall, sondern eine relativ typische Äußerung aus der Frühzeit der Kirche³. Die Anklage erhebt hier Johannes Chrysostomos, ein geehrter Kirchenvater und berühmter Prediger des vierten Jahrhunderts. Aussagen wie die eben zitierte stehen im Zusammenhang einer lange anhaltenden Feindschaft der Kirche gegen Tanz, Theater und andere „weltliche“ Vergnügungen. Und sie stehen auch im Kontext der Abneigung gegen die erotischen Komponenten des Tanzens, und zwar insbesondere des Tanzens von Frauen.

Bei Ambrosius heißt es im Traktat *Über die Jungfrauen*:

Da ruft man der Königin Tochter aus den verborgenen inneren Gemächern und führt sie vor, um vor den Augen der Männer zu tanzen. Was anderes hätte sie auch von einer Ehebrecherin lernen können als Verletzung der Schamhaftigkeit? Oder was reizte mehr zur Lüsternheit als die durch lose Bewegungen veranlasste Entblößung jener dem Auge entzogenen Körperteile, welche teils die Natur verbarg, teils die gute Sitte enthüllte? Als neckisches Liebäugeln, Halsdrehen und fliegendes Haar? Mit Recht ist von da zur Beleidigung Gottes nur ein Schritt. Wie könnte es denn dort, wo getanzt, gestrampelt, geklatscht wird, eine Ehrbarkeit geben?⁴

Ambrosius redet dann seine Leserinnen direkt an:

Was sagt ihr dazu, heilige Frauen? Seht ihr, was ihr eure Töchter lehren, oder auch, was ihr sie nicht lehren sollt? Sie tanzt – doch es ist der Ehebrecherin Tochter! Eine ehrbare, eine keusche Mutter aber soll ihre Töchter Gottesfurcht, nicht Tanz lehren⁵.

Manche Autoren der frühen Kirche steigern sich geradezu in die polemische Beschreibung der Szene hinein, sie malen die Einzelheiten

² JOHANNES CHRYSOSTOMOS (gest. 407): Kommentar zum Evangelium des Hl. Matthäus (48. Homilie), Übers.: BKV I, 26, 68f.72 (680f.684), auch zitiert bei ROHDE (Hg.), Mythos, 68.70.

³ Für weitere abwertende Äußerungen der Kirchenväter vgl. ULRICH LUZ: Das Evangelium nach Matthäus, Bd. 2, EKK I,2, Zürich u. a. 1990, 292f.; HUGO DAFFNER: Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – bildende Kunst – Musik, München 1912, 27-37 (dort leider ohne Quellennachweise).

⁴ AMBROSIUS VON MAILAND (gest. 397): Virg 3,6; Übers.: BKV I,32, 1192.

⁵ Noch Virg 3,6; Übers.: BKV I,32, 1194.

des – im Neuen Testament nicht beschriebenen Tanzes – mit einiger Phantasie aus; sie schwelgen in rhetorischen Übertreibungen. Ein besonderer Höhepunkt solcher Polemik findet sich bei Petrus Chryso-logus im fünften Jahrhundert, wo es heißt:

Zur Arena wandelt sich das Haus, der Tisch zur Tribüne, aus Gästen werden Zuschauer, die Schmauserei wird zur Raserei, die Speise Mord, der Trank Blut, der Geburtstag zum Todestag, das Gastmahl zur Metzerei. Die Tragödie beginnt: Herein tritt die Bestie, kein Mädchen (*intrat bestia, non puella*); sie bittet um Tod, nicht Tanz; sie rast wie eine Tigerin, kein Weib; in den Nacken schüttelt sie ihre Mähne, kein menschliches Haar; sie biegt und dehnt die Glieder; sie wächst mit wachsender Raserei, hebt sich über Menschenmaß durch ihre Grausamkeit; und bis sie die Beute erhalten hat, schäumt diese Bestie mit dem Mund und knirscht mit den Zähnen.

Und weiter:

Nur im ehebrecherischen Bette konnte ein solches Scheusal erzeugt werden. Und wie Herodes sie erblickt, die Füße wirbelnd, den Leib so biegsam, als wäre er aus den Banden der Gelenke befreit, die Eingeweide in künstlicher Bewegung, da ward ihm offenbar, daß sie sein Fleisch und Blut war; denn für ein fremdes Kind hätte er sie halten müssen, wenn sie auch nur ein wenig keusch gewesen wäre. Eine Schlange war in diesem Weib verborgen, die ihr unheilvolles Gift in den ganzen Körper ergoß, und von hier aus teilte es sich den Gästen mit, so daß deren Leib und Seele Raserei packte, sie zu Bestien verwandelt, daß sie menschliches Fleisch zu essen und menschliches Blut zu trinken verlangten, und erst zufrieden waren, als ihnen die Prinzessin das Haupt mit dampfendem Blut brachte⁶.

Die Tanz-Szene beim Gastmahl wird hier als Pseudo- oder Anti-Abendmahl dargestellt (die Gäste wollen menschliches Fleisch essen und menschliches Blut trinken). Die tanzende Frau ist aktiv, von übermenschlicher Größe und ausgesprochen bedrohlich; in ihr verbirgt sich eine „phallische“ Schlange, deren Gift sich ergießt. Die Darstellung der Frau als „Bestie“, „Raubtier“ oder „Tigerin“ ist ein häufig gebrauchtes Motiv in unterschiedlichen Darstellungen der Geschichte, das sich nicht nur in antiker Polemik findet.

Ein Beispiel für neuzeitliche Raubtiermetaphorik: Nach José Ortega y Gasset

enthüllt sich das Wesen der Weiblichkeit in der Tatsache, daß ein Ge-

⁶ PETRUS CHRYSOLOGUS (gest. 450): Sermo 127 / 174, PL 52, 552.654; Übersetzung bei DAFFNER, Salome, 30f.

schöpf sein Schicksal voll erfüllt sieht, wenn es seine Person einer anderen Person hingibt [...] Das Leben der Frau ist Hingabe, das des Mannes Eroberung.

Entsprechend sieht dieser Autor Salome – wie auch Judith – als

zwei Varianten innerhalb des überraschendsten, weil wider-sinnigsten Frauentypus: der Frau als Raubtier.

Er konstatiert:

Die normale Frau, das vergesse man nicht, ist das Gegenteil des Raubtiers, das sich auf die Beute wirft: sie ist die Beute, die sich dem Raubtier hinwirft⁷.

Auffälligerweise ist dieser neuzeitliche Text der erste, der den Namen „Salome“ nennt. Die zuvor zitierten Kirchenväter kennen und nennen den Namen „Salome“ nicht – und sie tun dies auch nicht im Umfeld der erwähnten Passagen. Dies ist kein Zufallsbefund der zitierten Texte, sondern typisch⁸. Selbst wenn die Tänzerin einen Namen hat, ist dieser nicht unbedingt Salome: So heißt bei Origenes die Tochter der Herodias ebenfalls Herodias⁹.

Andererseits ist zu beobachten: Wenn in der Frühzeit des Christentums von „Salome“ die Rede ist, so ist nicht die tanzende Salome gemeint, sondern meist entweder die Kreuzigungszeugin und Jüngerin aus der markinischen Passionsgeschichte (Mk 15,40; 16,1)¹⁰, oder eine Schwester Jesu¹¹, oder noch eine weitere Salome, die im Zusammen-

⁷ JOSÉ ORTEGA Y GASSET: Schema Salomes (1925). Aus dem Französischen von Helene Weyl, in: Ders.: Gesammelte Werke 1, Stuttgart 1978, 144-148, zitiert nach: ROHDE (Hg.), *Mythos*, 220-224.

⁸ Nach DAFFNER, *Salome*, 31, ist Isidor von Pelusium (um 435 gest., Mönch und Presbyter im ägyptischen Pelusium) der erste und einzige Kirchenvater, der den Namen Salome nennt. Es handelt sich um einen Brief Isidors (PG 78, 1159f; Buch IV, Brief 96), in dem dieser sich für den Namen explizit auf JOSEPHUS, Ant. 18, bezieht (zu Josephus vgl. unten).

⁹ ORIGENES: Matthäus-Kommentar 10,22; vgl. HERMANN J. VOGT (Übers.), Origenes: Der Kommentar zum Evangelium nach Matthäus I, Bibliothek der griechischen Literatur 18, Stuttgart 1983, 90.

¹⁰ Eine Jüngerin mit Namen Salome begegnet dann auch im geheimen Markusevangelium, im Thomasevangelium, im Ägypterevangelium und anderen apokryphen Texten, vgl. SILKE PETERSEN: „Zerstört die Werke der Weiblichkeit!“ Maria Magdalena, Salome und andere Jüngerinnen Jesu in christlich-gnostischen Schriften, NHMS 48, Leiden u. a. 1999, 195-241.

¹¹ Epiphanius nennt Salome mehrfach als Namen einer der Schwestern Jesu (wobei es sich seiner Ansicht nach um Halbschwestern aus der ersten Ehe Josephs handelt): Pan 78,8,1 heißen die Schwestern Maria und Salome; Pan 78,9,6 Salome

hang mit der Geburt Jesu im Protevangelium des Jakobus auftritt¹². Ebenso wie der Name Maria war auch der Name Salome in antiker Zeit sehr verbreitet. Eine Untersuchung der Namen jüdischer Frauen in Palästina von 330 vor bis 200 nach Christus¹³ findet bei 247 Frauen 68 verschiedene Namen. 61 Frauen von den 247 hießen Salome, 58 Maria (oder Mariamne). Das bedeutet: Etwa jede zweite Frau hieß entweder Salome oder Maria – und das bedeutet auch, dass Verwechslungen und Namensgleichheiten häufig vorkommen.

Warum auch die heute behandelte Tänzerin als Salome in die Geschichte einging, dazu unten mehr; zuerst jedoch noch einige Ausflüge in die (in jeder Hinsicht enorme) Wirkungsgeschichte.

Besonders abstoßend ist die Geschichte vom Tod der Salome. Wie viele andere Motive taucht auch das hier zugrunde liegende in der Wirkungsgeschichte verschiedentlich auf, hier die Variante von Nikeforos Kallistos Xanthopulos (ca. 1270 – nach 1328), eines byzantinischen Klerikers und Schriftstellers:

Als die Tochter der Herodias zur Winterszeit einen zugefrorenen Fluß passieren mußte, ging sie zu Fuß über die Eisdecke. Als die aber nach dem Willen des Himmels brach und Salome bis zum Hals versank, tanzte sie in wollüstigen und geschmeidigen Bewegungen, diesmal nicht auf der Erde, sondern im Wasser. Ihr Kopf jedoch, der vom Eis festgehalten und abgeschnitten wurde, tanzte auf dem Eis den Totentanz. So geschehen zum Gedächtnis ihrer Greuelthat.¹⁴

Es gibt zum Thema nicht nur Predigtliteratur, sondern eine Fülle von allem. Reliefs, Fresken, Ölgemälde, Dramen, Opern, Oratorien, „Passions“-spiele, Erzählungen, Gedichte, Epen, Filme – keine Kunstgattung, die sich nicht daran versucht hätte.

und Maria; Ancor 60,1 Anna und Salome. Woher Epiphanius diese Namen kennt, ist unklar, vgl. dazu RICHARD BAUCKHAM: Salome the Sister of Jesus, Salome the Disciple of Jesus, and the Secret Gospel of Mark, NT 33, 1991, 245–275: 246.

¹² OSCAR CULLMANN: Kindheitsevangelien, in: Wilhelm Schneemelcher (Hg.): Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. I: Evangelien, Tübingen 1990, 330–372: 346f.; vgl. BAUCKHAM, Salome, 249–252. Weitere Salomes im Umkreis der Familie Jesu begegnen in der Geschichte von Josef dem Zimmermann (hier flieht sie mit der heiligen Familie nach Ägypten; vgl. BAUCKHAM, Salome, 251) und in einem im ersten Band der neutestamentlichen Apokryphen übersetzten Auszug aus dem Leben des Johannes nach Serapion (vgl. CULLMANN, Kindheitsevangelien, 371).

¹³ Vgl. BAUCKHAM, Salome, 253, unter Bezug auf: TAL ILAN: Notes on the Distribution of Jewish Women's Names in Palestine in the Second Temple and Mishnaic Periods, JJS 40 (1989), 186–200.

¹⁴ Hist. Eccl. I,20; PG 145, 691–694; Übersetzung bei DAFFNER, Salome, 78.

Die bildlichen Darstellungen sind – zumindest zum Teil – vielgestaltiger und partiell erfreulicher als die literarischen Zeugnisse:



Münze mit Salome und Aufschrift ΒΑΣΙΛΙΣΣ: Königin



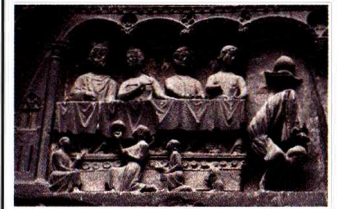
Südtor vom Baptisterium in Florenz (1336): Salome wird als Kind abgebildet



Brunnen in Perugia (im 13. Jh. fertiggestellt)



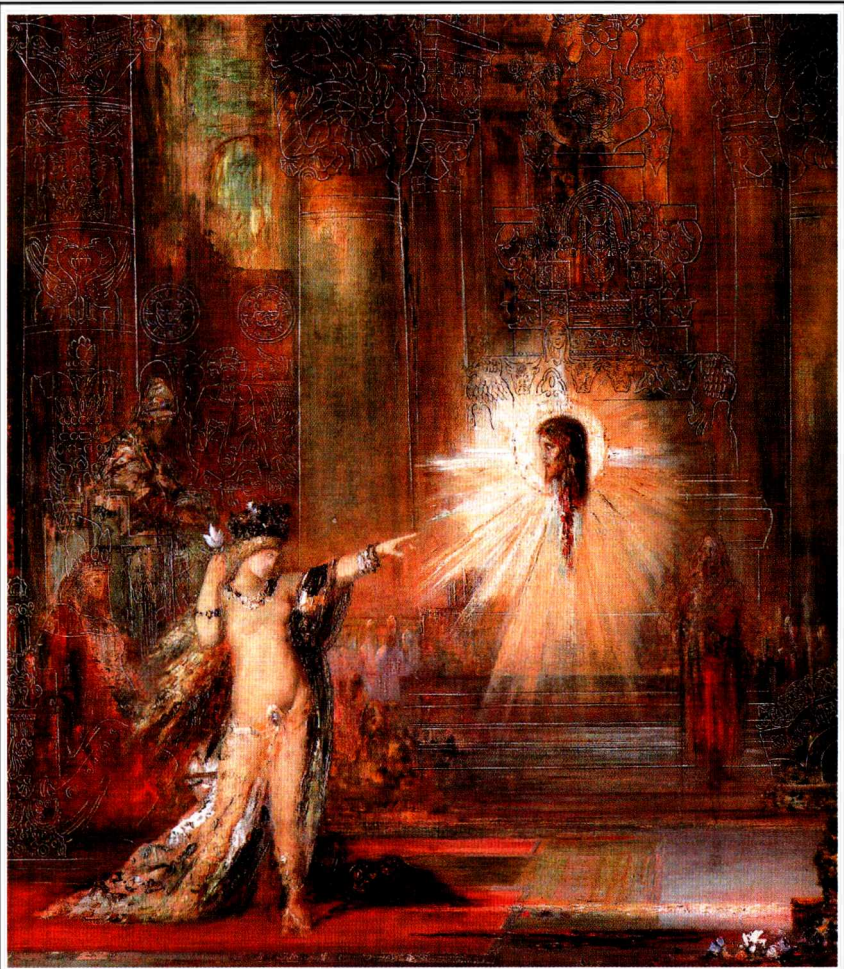
Münze mit Salome und Aristobul: Salome ist wohl die einzige Gestalt aus den Evangelien, von der wir ein zeitgenössisches Bild haben!



Kathedrale in Rouen: Ein Handstand wird hier als „Tanz“ inszeniert.



Philippo Lippi (Ausschnitt, ges. 880 cm breit, Fresko um 1462, Dom in Prato)



In mehreren Bildern beschäftigt sich Gustave Moreau (1826-1898; französischer Symbolist) mit der Salomegeschichte.

Hier: „Die Erscheinung“ (Ausschnitt): der männlich-geistige Kopf hat sich gelöst und ist ins Zentrum des Bildes aufgestiegen; Illustration von Männlich-geistigem gegen Körperlich-weibliches.¹⁵

¹⁵ Zu dieser Deutung vgl. WILLI HIRDT: Esther und Salomé. Zum Konnex von Malerei und Dichtung im Frankreich des 19. Jahrhunderts, Tübingen/ Basel 2003, 124-135, mit in jeder Hinsicht ekligem Zitat Huysmans; zu den Bildern Moreaus vgl. auch MICHAEL HARTMANN: Der Tod Johannes' des Täufers. Eine exegetische und rezeptionsgeschichtliche Studie auf dem Hintergrund narrativer, intertextueller und kulturanthropologischer Zugänge, SBB 45, Stuttgart 2001, 362-364.

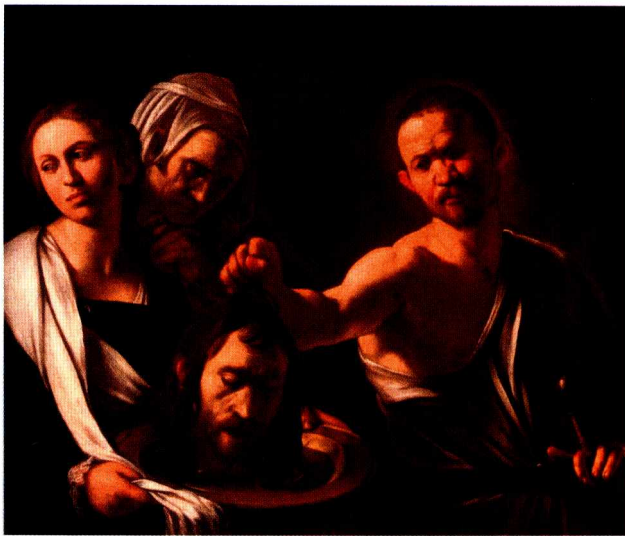
Häufiger sind nicht-tanzende Salomes mit dem Kopf auf einer Schüssel:



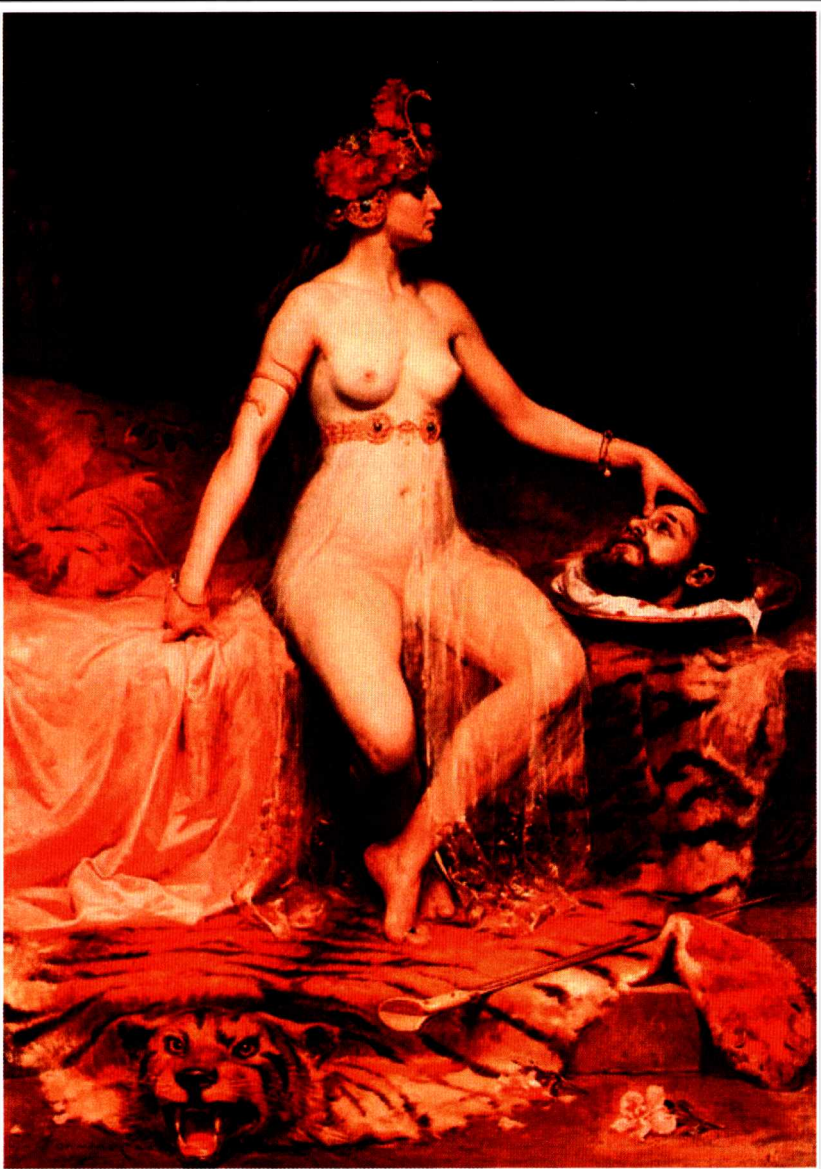
Titian (1488-1576)



Bernardino Luini (1480-1532; Hochrenaissance)



Caravaggio (1571-1610): Salome hat sich abgewandt



Pierre Bonnard (1865-1930): man beachte das Raubtier!

Die bildlichen Darstellungen dokumentieren, wie sehr die Geschichte fasziniert hat und wie sie sich immer weiter auflädt. Die „Hoch“-zeit in dieser Hinsicht umfasst das 19. Jahrhundert bis zum Beginn des ersten Weltkrieges: Die Geschichte wird geradezu zu einer kulturellen Obsession. Es zeigt sich eine Verquickung von orientalischem Luxus, weiblicher Erotik, Dekadenz und Todessehnsucht.

Die Texte aus dieser Zeit sind von sehr unterschiedlicher literarischer Qualität – d. h. es gibt auch fürchterlichen Kitsch – ein Beispiel dafür:

Salome sah den blutigen Kopf noch nicht einmal, der auf der Schale lag, wo noch einen Augenblick zuvor die von Milch aufgedunsenen Feigen und die aschefarbenen Weintrauben aus Bethanien, die voll Sonne zu sein schienen, Granatapfelspalten umgeben hatten, die wie Feuer leuchteten. Sie öffnete ihre langen, stets halbgeschlossenen Augen beinahe, als sie den Henker streiften, der die Gabe herbeitrug. Er war ein nubischer Riese. Um die Lenden trug er ein Tigerfell, über dem sich nackt, mit knotigen Armen, sein Oberkörper erhob wie eine Säule aus Ebenholz¹⁶.

Ich erspare Ihnen den Rest, verraten sei nur noch, dass die sexuelle Begehrlichkeit Salomes sich auf der Stelle auf den „nubischen Riesen“ richtet.

Beiträge von höherer literarischer Qualität sind z. B. Gustave Flauberts Erzählung mit dem Titel „Herodias“ von 1877, (mit einem eher konventionellen Plot), und ein Gedicht-Epos von Heinrich Heine mit dem Titel „Atta Troll“ von 1843. Der Text Heinrich Heines ist in der Folgezeit besonders wirkmächtig. Entscheidend ist hier die *Liebe* der gefährlichen Frau zu ihrem Opfer. (Die Frau heißt hier mal wieder Herodias, ist aber eher eine Verschmelzung von beiden). Also: Bei Heinrich Heine erscheint im 15. Kapitel Herodias dem Dichter in einer Nachtvision:

Auf dem gluthenkranken Antlitz
Lag des Morgenlandes Zauber,
Auch die Kleider mahnten kostbar
An Schehezeradens Märchen.

¹⁶ CHARLES-HENRY HIRSCH: „Die Trophäe“. Ausschnitt aus: La Fin de Salome, nach: CHARLES-HENRY HIRSCH, Les Disparates, Paris 1906, 3-7. Aus dem Französischen von Thomas Rohde, in: ROHDE (Hg.), Mythos, 157-161: 157.

Sanfte Lippen, wie Grenaten,
Ein gebognes Liljennäschen,
Und die Glieder schlank und kühlilig
Wie die Palme der Oase.

Lehnte hoch auf einem Zelter,
Der am Goldzaum ward geleitet
Von zwei Mohren, die zu Fuße
An der Fürstin Seite trabten.

Wirklich eine Fürstin war sie,
War Judäas Viertelfürstin,
Des Herodes schönes Weib,
Die des Täufers Haupt begehrt hat.

Dieser Blutschuld halber ward sie
Auch vermaledeit; als Nachtspek
Muß sie bis zum jüngsten Tage
Reiten mit der wilden Jagd.

In den Händen trägt sie immer
Jene Schüssel mit dem Haupte
Des Johannes, und sie küßt es;
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannem –
In der Bibel steht es nicht,
Doch im Volke lebt die Sage
Von Herodias' blut'ger Liebe –

Anders wär ja unerklärlich
Das Gelüste jener Fürstin?
Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Mann's, den sie nicht liebt?

War vielleicht ein bischen böse
Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen;
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!)

Nächtlich auferstehend trägt sie,
Wie gesagt, das blut'ge Haupt
In der Hand, auf ihrer Jagdfahrt –
Doch mit toller Weiberlaune

Schleudert sie das Haupt zuweilen
Durch die Lüfte, kindisch lachend,
Und sie fängt es sehr behende
Wieder auf, wie einen Spielball.

Als sie mir vorüberritt,
schaute sie mich an und nickte
So kokett zugleich und schmachtend,
daß mein tiefstes Herz erbebe.

Dreimal auf und niederwogend
Fuhr der Zug vorbei, und dreimal
Im Vorüberreiten grüßte
Mich das liebliche Gespenst.

Als der Zug bereits erblichen
Und verklungen das Getümmel,
Loderte mir im Gehirne
Immer fort der holde Gruß.

[...]

Und ich sann: Was mag bedeuten
Das geheimnisvolle Nicken?
Warum hast Du mich so zärtlich
Angesehn, Herodias?¹⁷

Wichtig ist in dieser Version das Motiv der todbringenden *Liebe* der „gefährlichen“ Frau zu ihrem Opfer. Die Frau wird durch ihre Liebe gefährlich: Schon lässt sich der Dichter als nächstes Opfer ahnen...

Das Motiv der Liebe zu Johannes spielt auch in der heutzutage wohl bekanntesten Version des Stoffes eine Schlüsselrolle. Diese Version stammt von Oscar Wilde, der sie 1891 in französischer Sprache verfasste. Die Urfassung erschien 1893 in Paris, die Uraufführung war 1896 ebendort, während Wilde (wegen seiner Homosexualität) im Gefängnis war. In England wurde das Stück vorerst nicht aufgeführt, sondern mit der „Begründung“ verboten, dass biblische Gestalten

¹⁷ Zitiert nach ROHDE (Hg.), Mythos, 187-189.

auftreten¹⁸. Bekannt geworden ist die Version Oscar Wildes auch durch zwei kongeniale Verarbeitungen in anderen Medien: Durch Aubrey Beardsleys Zeichnungen in der englischen Ausgabe des Textes von 1894 sowie durch die Oper „Salome“ von Richard Strauss, in der der Text Wildes (gekürzt) übernommen ist¹⁹.

Die Besonderheiten dieser Variante bestehen u. a. darin, dass Herodes selbst Salome auffordert zu tanzen – und Herodias versucht, dies zu verhindern – sowie darin, dass Salome Johannes liebt und das auch wortreich zum Ausdruck bringt. Am Beginn ihrer Liebeserklärung heißt es in der Opernfassung²⁰:

Salome: „Jochanaan! Ich bin verliebt in deinen Leib, Jochanaan! Dein Leib ist weiß wie die Lilien auf einem Felde, von der Sichel nie berührt. Dein Leib ist weiß wie der Schnee auf den Bergen Judäas. Die Rosen im Garten von Arabiens Königin sind nicht so weiß wie dein Leib, nicht die Rosen im Garten der Königin, nicht die Füße der Dämmerung auf den Blättern, nicht die Brüste des Mondes auf dem Meere, nichts in der Welt ist so weiß wie dein Leib. Laß mich ihn berühren, deinen Leib!“

Jochanaans Antwort auf dieses Begehren lautet:

„Zurück, Tochter Babylons! Durch das Weib kam das Übel in die Welt. Sprich nicht zu mir. Ich will dich nicht anhör'n! Ich höre nur auf die Stimme des Herrn, meines Gottes“.

Salome steigert ihre Liebeserklärungen:

„Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan“

und in Korrespondenz dazu heißt es nach der Enthauptung mit Blick auf den abgeschlagenen Kopf des Johannes auf der Silberschale:

„Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan“

¹⁸ Gut zugänglich sind Text und Zusatz-Informationen als Reclam-Heft: OSCAR WILDE: Salome. Tragödie in einem Akt. Mit Illustrationen von Aubrey Beardsley. Aus dem Französischen übersetzt von Hedwig Lachmann. Nachwort von Ulrich Kartauss, Stuttgart 1990.

¹⁹ Die Uraufführung der Oper war 1905 in Dresden; der Text findet sich z. B. in: Salome. Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung, Musik von Richard Strauss, London u. a. 1905 u. ö.

²⁰ In der mündlichen Variante meines Vortrags habe ich an dieser Stelle die entsprechende Musik eingespielt und dazu die Illustrationen Beardsleys gezeigt. Zum Nachhören empfehlenswert ist die Aufnahme der Deutschen Grammophon von 1991 mit Cheryl Studer als Salome, Bryn Terfel als Jochanaan und dem Orchester der deutschen Oper Berlin unter Leitung von Guiseppe Sinopoli.

woraufhin Herodes ausruft:

„Man töte dieses Weib!“

und die Oper mit der Regieanweisung endet:

Die Soldaten stürzten sich auf Salome und begraben sie unter ihren Schilden. Der Vorhang fällt schnell.

Die zeitgenössische Kritik der Oper zeigt, dass auch der Einspruch gegen diese Form von „Dekadenz“ nicht frei von Projektionen ist. In einer Kritik von 1907 heißt es:

Eine hysterische und perverse Weibsperson von 18 Jahren, die mit einem abgehauenen Männerkopf eine viertelstündige Orgie feiert – das ist dem Publikum noch nie zugemutet worden. Im Schauspiel ist die widerliche Szene erheblich kürzer, hier wird das ekle Weib alsbald mit den Schildern der Soldaten erschlagen.

Und weiter:

Wir sind keine Anhänger der Zensur. Wenn aber die Sadisten, Masochisten, Lesbierinnen und Homosexuellen kommen und uns ihre verrückte Geistes- und Empfindungswelt mit dem Anspruch, als Aeußerungen der Kunst aufgefaßt zu werden, vorsetzen, dann muß im Interesse der Gesunden dagegen eingeschritten werden. Die Kunst hat kein Interesse daran, die Schweinereien, die auf dem Boden der geschlechtlichen Verrücktheit entstanden sind, zu heiligen. Da gilt nur der Ruf: Fort damit! An unsern Psychiatern, Ärzten, Politikern und Staatsmännern wird es sein, auf die furchtbaren Gefahren aufmerksam zu machen, die für die körperliche und geistige Gesundheit der Allgemeinheit entstehen, wenn man das Heer der Perversen mit den Mitteln der Kunst auf das Publikum lös läßt²¹.

Dies war der Höhepunkt der Rezeptionsgeschichte – vor dem ersten Weltkrieg²². Danach wird der Ton anders: Es ist, als habe die Welt erkannt, dass tanzende Frauen vielleicht doch nicht das zentrale Problem sind.

Aus dem Jahr 1925 stammt das Beispiel einer ironischen Brechung der Geschichte mit dem Titel „Salome oder das Gebet einer Jungfer“

²¹ ADAM RÖDER: „Ein gesprochener Exzeß von Grausamkeit und Wollust“. Ausschnitt aus: DERS.: Salome, Wiesbaden 1907, in: Rohde (Hg.), Mythos, 224-230: 230.228f.

²² Ich befasse mich hier nicht weiter mit der – auch im 20. Jhdt. noch umfangreichen – Wirkungsgeschichte innerhalb der Tanzkunst, vgl. JUDITH LYNNE HANNA: Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire, Chicago/ London 1988, bes. 182-184.

mit einer Salome, die nach Aussagen des Tetrarchen bis vor kurzem „bei den Nonnen“ war:

Salome begann den Tanz. Sie machte drei Trippelschritte nach vorn und drehte sich dann einmal um sich selbst. Sie beugte den Kopf zurück und bog sich in der Taille. Ihre Arme reckten sich in den Himmel, als wollten sie sich an eine unsichtbare Macht hängen. Die Römer machten „Oh!“. Alle Musiker verstummten, außer der Posaune, dem Klarinettenisten und dem Saxophon, die ein Solo anstimmten. Aber ihre Kräfte verließen sie, sie blieben auf einer Note hängen, die sie unentwegt wiederholten. So wurde aus der Melodie ein primitiver, beklemmender Singsang. Einige Gäste warfen sich von der Terrasse hinab in die Tiefe. Andere schnappten über. Der vor Begeisterung völlig verblödete Tetrarch hechelte in einem fort: „Aber ich wußte ja gar nicht ... ich wußte ja nicht ...“ In Wirklichkeit rührte sich Salome gar nicht mehr. Der Tanz der Salome war bewegungslos.²³

Die Deutung dieser Szene findet sich in der Geschichte selbst:

Salome war das Symbol des triebhaften Lebens, sie war nur ein Trampolin für die Gelüste der Gäste. Und auf diesem Trampolin sprangen die Männerphantasien in die Höh': es war ein Mordsgetriebe.²⁴

Um nach all diesen Sprüngen, Tänzern und Projektionen wieder auf den Boden zurückzukommen, werde ich mich im Folgenden der neutestamentlichen Exegese zuwenden.

2. Die antiken Quellen

Die Tanzgeschichte findet sich im Markus- und im Matthäusevangelium, nicht jedoch bei Lukas. Das „Setting“ der Geschichte ist in beiden Fällen eine Rückblende²⁵: Herodes (Antipas) erfährt von Jesu Wirken und denkt, Jesus sei der auferstandene Johannes der Täufer. Als Explikation dieser Idee des Herodes folgt die Geschichte vom Tod des Täufers.

²³ PHILIPPE DATZ: Salome oder das Gebet einer Jungfer, (Salomé ou la Prière d'une Vierge, in: La Revue Européenne 1/5 (1925), 34-40. Aus dem Französischen von Thomas Rohde), in: Rohde (Hg.), Mythos, 81-88: 85.

²⁴ Ebd., 86.

²⁵ Dies ist die einzige Rückblende im Markusevangelium, vgl. BAS M. F. VAN IERSEL: Mark. A Reader-Response Commentary, JSNT.S 164, Sheffield 1988, 219. – Aus Mk 1,14 wissen die Lesenden, dass der Täufer in Gefangenschaft geraten war, aber nichts über sein weiteres Schicksal.

Mt 14,3-11	Mk 6,17-28
<p>3 Herodes nämlich hatte Johannes ergriffen, ihn festgesetzt und ins Gefängnis getan wegen Herodias, der Frau seines Bruders Philippus.</p> <p>4 Denn Johannes hatte zu ihm gesagt: „Es ist dir nicht erlaubt, sie zu haben“.</p> <p>5 Und er wollte ihn töten,</p> <p>fürchtete aber das Volk; weil sie ihn für einen Propheten hielten.</p> <p>6 Als aber Herodes seinen Geburtstag feierte,</p> <p>tanzte die Tochter der Herodias in der Mitte und gefiel dem Herodes. 7 Darum versprach er mit einem Eid, ihr zu geben, um was sie bitten würde.</p> <p>8 Sie aber war zuvor von ihrer Mutter unterrichtet worden,</p> <p>sie sagte: „Gib mir hier auf einem Teller den Kopf Johannes des Täufers“.</p>	<p>17 Herodes selbst nämlich hatte ausgeschickt, Johannes ergriffen und im Gefängnis festgesetzt wegen Herodias, der Frau seines Bruders Philippus; weil er sie geheiratet hatte.</p> <p>18 Denn Johannes hatte zu Herodes gesagt: „Es ist dir nicht erlaubt, die Frau deines Bruders zu haben“. 19 Herodias aber grollte ihm und wollte ihn töten und konnte es nicht. 20 Denn Herodes fürchtete Johannes, da er wusste, dass er ein gerechter und heiliger Mann war, und bewahrte ihn (auf); und wenn er ihn hörte, wurde er ratlos, und er hörte ihn gern.</p> <p>21 Und es kam ein passender Tag, als Herodes an seinem Geburtstag ein Festessen gab für seine Mächtigen und die Kriegsherren und die Ersten von Galiläa. 22 Da trat herein seine Tochter, Herodias, und tanzte und gefiel dem Herodes und denen, die mit am Tisch lagen. Da sagte der König zu dem Mädchen: „Bitte mich, um was du willst, und ich werde es dir geben“. 23 Und er beschwor es ihr vielfach: „Um was du mich bittest, werde ich dir geben, bis zur Hälfte meines Königreichs“.</p> <p>24 Und sie ging hinaus und sagte zu ihrer Mutter: „Was soll ich erbitten?“ Sie aber sagte: „Den Kopf Johannes des Taufenden“. 25 Da ging sie sofort eilig hinein zum König, bat und sagte: „Ich will, dass du mir jetzt gleich auf einem Teller den Kopf Johannes des Täufers gibst“.</p>

9 Und der König wurde traurig, aber wegen der Eide und wegen derjenigen, die mit am Tisch lagen, befahl er, dass es ihr gegeben werde,	26 Und der König wurde sehr betrübt, aber wegen der Eide und wegen derjenigen, die mit am Tisch lagen, wollte er es ihr nicht abschlagen.
10 und schickte hin und ließ Johannes im Gefängnis köpfen.	27 Und sofort schickte der König den Henker und trug ihm auf, seinen Kopf zu bringen. Und der ging und köpfte ihn im Gefängnis
11 Und sein Kopf wurde auf einem Teller gebracht und dem Mädchen gegeben; und es brachte ihn seiner Mutter.	28 und brachte seinen Kopf auf einem Teller und gab ihn dem Mädchen, und das Mädchen gab ihn seiner Mutter.

Matthäus übernimmt die Erzählung aus dem Markusevangelium. Er kürzt und strafft den markinischen Text, reduziert die wörtliche Rede und nimmt der Erzählung ein wenig von ihrer legendarischen Breite. Und er korrigiert Fehler im markinischen Text: Der Name der Tochter ist ein anderer; die Frauen sind weniger treibende Kraft und die Tendenz zu Entschuldigung des Herodes ist abgeschwächt. Die Gründe für die matthäischen Änderungen sind unklar, es könnte präziseres historisches Wissen dahinterstehen oder auch ein theologisches Ziel: die Parallelität zwischen Jesus und Johannes wird größer „als wenn Johannes einer reinen Damenintrige zum Opfer gefallen wäre“²⁶.

Im Folgenden konzentriere ich mich primär auf die markinische Version der Geschichte, da sie die ältere und ausführlichere ist; andere Überlieferungen vom Tod des Täufers und weiteren Aspekten der Geschichte werde ich dabei einbeziehen.

a) Der Name der Tanzenden

In Mt 14,6 wird die Tanzende als Tochter der Herodias bezeichnet²⁷; in der Markus-Fassung gibt es an der entsprechenden Stelle (Mk 6,22) ein textkritisches Problem, das in den modernen Übersetzungen oft nicht sichtbar wird²⁸.

²⁶ LUZ, Evangelium, 389.

²⁷ Nur die Handschrift D abweichend: seine Tochter Herodias.

²⁸ Anders in der maßgeblichen griechischen Textausgabe: die 26. und 27. Auflage von Nestle-Aland entscheiden sich für die oben übersetzte Variante; die 25. Auflage noch für die Alternative.

εἰσελθούσης τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ Ἡρωδιάδος
x B D L Δ 565 pc

εἰσελθούσης τῆς θυγατρὸς αὐτῆς τῆς Ἡρωδιάδος
A C Θ f¹³ 33.2427 M sy^h

εἰσελθούσης τῆς θυγατρὸς αὐτῆς Ἡρωδιάδος
W

εἰσελθούσης τῆς θυγατρὸς τῆς Ἡρωδιάδος
f¹ pc (aur b c f) sy^{s,p}

Mehr Handschriften bezeugen Varianten, in denen es um *ihre* Tochter, nämlich die Tochter der Herodias geht, und diese Tochter selbst wohl namenlos bleibt – also wie in Mt 14,6. Die besseren Handschriften allerdings (darunter vor allem die Codices Sinaiticus und Vaticanus aus dem vierten Jahrhundert, hier die ältesten Textzeugen) lesen „seine Tochter“ (θυγατρὸς αὐτοῦ) und fügen den Namen „Herodias“ im Genitiv an. Da die ganze Phrase im Genitiv steht (ein sogenannter *gentivus absolutus*), und der Name „Herodias“ nicht als Explikation des maskulinen „seine“ fungieren kann, bedeutet die erste Lesart, dass die Tochter – „seine Tochter“ – ebenfalls Herodias heißt.

Dies erklärt die Namensunsicherheiten und -verwirrungen in einem Teil der Wirkungsgeschichte, sowie die Polemik wegen inzestuöser Begierden des Herodes, ist aber historisch falsch (Herodes Antipas hatte keine Tochter namens Herodias) – was wiederum die Verbesserungen erklärt und damit die erste Lesart noch einmal wahrscheinlicher als ursprüngliche macht: Denn die erste Lesart ist eindeutig die schwierigere, d. h. diejenige, deren Abänderung am wahrscheinlichsten ist – wie sich auch im Matthäustext sehen lässt –, und damit plausiblerweise die ältere.²⁹

Es schließt sich die Frage an: Woher kommt der Name „Salome“? Diesen Namen kennen wir nicht aus dem Neuen Testament, sondern von Josephus³⁰: Salome heißt dort die Tochter der Herodias³¹ mit ih-

²⁹ So auch LUZ, *Evangelium*, 389; VAN IERSEL, *Mark*, 218; WOLFGANG SCHENK: *Gefängenschaft und Tod des Täufers. Erwägungen zur Chronologie und ihren Konsequenzen*, NTS 29 (1983), 463-483: 467f.; EVE-MARIE BECKER: *Das Markus-Evangelium im Rahmen antiker Historiographie*, WUNT 194, Tübingen 2006, 223f. Anm. 61; anders entscheidet sich z. B. IRENE DANNEMANN: *Aus dem Rahmen fallen. Frauen im Markusevangelium. Eine feministische Re-Vision*, Berlin 1996, 154.

³⁰ Vgl. zum Folgenden, JOSEPHUS: *Antiquitates* 18, 136f.; dazu DANNEMANN, *Rahmen*, 152f.

³¹ Enkelin von Herodes dem Großen und der Hasmonäerin Mariamne I. Durch die

rem ersten Mann, der ebenfalls Herodes hieß (und ein Sohn von Herodes dem Großen und Mariamne war). Nach der Geburt Salomes heiratete Herodias den Tetrarchen Herodes Antipas (4 v. Chr. – 39 n. Chr., Tetrarch über Galiläa und Peräa), Halbbruder (über denselben Vater, nämlich Herodes den Großen) ihres vorherigen Mannes; wozu sie sich von ihrem noch lebenden Ehemann trennte.

Salome heiratete später einen weiteren Sohn Herodes des Großen namens Philippus, der ebenfalls Tetrarch war, und zwar der Gaulanitis, Trachonitis etc. Aus dieser Ehe sind keine Kinder bezeugt. Nach dem Tod des Philippus heiratete Salome in zweiter Ehe Aristobul, (dessen Bildnis oben auf der Münze zu finden ist). Salome hatte drei Söhne, die (einfallsreicher- und verwirrenderweise) wieder Herodes, Agrippa und Aristobul heißen und war insgesamt eine eher unauffällige Herrscherin.

Das eben Ausgeführte bedeutet – wenn ich nicht den Überblick verloren habe –, dass die beiden Männer der Herodias ihre Halbonkel waren und Salome erst ihren Halbgroßonkel und dann ihren Cousin heiratete. Diese Form der Eheschließungen war in der herodianischen Familie ebenso üblich wie das gezielte Beseitigen von Verwandten. Es ist ausgesprochen schwierig, einen übersichtlichen Stammbaum zu entwerfen: Herodes der Große hatte zehn Ehefrauen und von diesen (mindestens) 15 Kinder; die (oder deren Nachkommen) untereinander immer wieder neue Verbindungen eingingen.

b) Weitere Fehler im markinischen Text

Neben der falschen Tochter (Herodias Tochter des Herodes statt Salome als Tochter der Herodias) gibt es noch weitere historische Fehler und Schwierigkeiten im markinischen Text³²:

- einen falschen Ex-Ehemann (Herodes „Privatmann“ war der erste Ehemann der Herodias, nicht aber Philippus – Philippus war mit

Heirat mit ihr heiratet Herodes der Große in die Familie der Hasmonäer ein; lässt aber dann zwei Hohepriester der Familie hinrichten, nämlich den Großvater und den Bruder von Mariamne I.; später auch sie selbst und ihre Mutter Alexandra. Angaben nach Josephus, vgl. DANNEMANN, Rahmen, 164.

³² Zu den angegebenen Fehlern und Ungenauigkeiten vgl. auch LUZ, Evangelium, 389f.; DANNEMANN, Rahmen, 157; BECKER, Markus-Evangelium, 233f.; WALTER SCHMITHALS: Das Evangelium nach Markus. Kapitel 1,1-9,1, ÖTK 2,1, Gütersloh²1986, 314f.

Salome verheiratet, bevor diese nach seinem Tod Aristobul heiratete).

- ein Problem ist auch die Chronologie, und zwar sowohl, was die Zeit der Wirksamkeit des Johannes in Relation zur Wirksamkeit Jesu angeht, als auch, was den Zeitpunkt des Todes des Täufers in Relation zur politischen Entwicklung in Palästina angeht³³.
- der Titel „König“ für Herodes Antipas ist falsch (Antipas war nur Tetrarch, „Vierfürst“, er versuchte vergeblich, den Königstitel zu bekommen, wozu er 37 n. Chr. nach Rom reiste, aber letztlich bloß in die Verbannung nach Gallien geschickt wurde³⁴).
- das Motiv von der „Hälfte des Königreiches“³⁵ ist schon deshalb unglaubwürdig, weil Herodes von den Römern abhängig war und nicht selbst über sein Herrschaftsgebiet verfügen konnte.
- der Ort des Gastmahls (Galiläa wegen Mk 6,21)³⁶ und der Ort des Todes des Johannes (der nach Josephus in Machärus inhaftiert war) passen nicht zusammen³⁷.

³³ Vgl. die Berechnungen zum Alter der Beteiligten bei SCHENK, Gefangenschaft, 464-470, aus denen hervorgeht, dass sich die Angaben über die Herodes-Familie bei Josephus kaum mit der im MkEv erzählten Geschichte in Übereinstimmung bringen lassen.

³⁴ Vgl. DANNEMANN, Rahmen, 167.

³⁵ Das Motiv von der Wunscherfüllung bis zur Hälfte des Königreiches begegnet auch in Ester 5,3; 7,1; zur intertextuellen Lektüre von Mk und Est vgl. MICHAEL HARTMANN: Der Tod Johannes' des Täufers. Eine exegetische und rezeptionsgeschichtliche Studie auf dem Hintergrund narrativer, intertextueller und kulturanthropologischer Zugänge, SBB 45, Stuttgart 2001, 201-214. – In einem Midrasch zu Ester (Midr Esth 1,19.21 [91^a]) wird Washti nicht nur verbannt, sondern ihr Kopf abgeschlagen und auf einer Schüssel platziert, vgl. HERMANN L. STRACK/ PAUL BILLERBECK, Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch 1, München ²1956, 683; DANNEMANN, Rahmen, 139.

³⁶ Die Gegengeschichte im MkEv ist nach HARTMANN, Tod, 159-162.366 die Speisung in Mk 6,17-29, ein Gastmahl mit Jesus als Gastgeber, bei dem das Reich Gottes als Gegenentwurf zu den Verhältnissen im Reich des Herodes in Szene gesetzt wird.

³⁷ Vgl. DANNEMANN, Rahmen, 142. – Angesichts der Lokalisierungsprobleme ist es m. E. auch naiv, wenn BENEDIKT SCHWANK: Neue Funde in Nabatäerstädten und ihre Bedeutung für die neutestamentliche Exegese, NTS 29 (1983), 429-435: 434, davon ausgeht, bei den zwei nebeneinander gelegene Triklinien, die bei Ausgrabung auf der Burg Machärus gefunden wurden, handele es sich um ein Männer- und ein Frauentriklinium, und „aus letzterem wäre Salome hereingekommen, um zu tanzen, und wäre dann wieder zu Herodias hinausgegangen“. Die archäologische Auffindung von Speiseräumen kann an sich kaum überraschen und bedeutet nicht, dass wir wissen, wer darin getanzt hat – und auch nicht, ob es tatsächlich ein separates „Frauen-Trikilinium“ gab, vgl. HARTMANN, Tod, 240-244.

Fazit: Die Geschichte, die das MkEv erzählt, ist historisch wenig glaubwürdig. Formgeschichtlich lässt sie sich als „Legende“ qualifizieren³⁸.

c) Alter und Motivation der Tanzenden

Der Tanz der Tochter wird weder bei Mk noch bei Mt beschrieben, er ist nicht erotisch konnotiert³⁹. Konstatiert wird nur, dass die Tochter getanzt habe; jedes Detail fehlt.

Die Tanzende wird als κοράσιον bezeichnet – dabei handelt es sich um eine Verkleinerungsform von κόρη (und das heißt schon Mädchen). Außer in der Mk und Mt-Variante vom Tod Johannes des Täufers kommt κοράσιον nur noch in Mt 9,24f. und Mk 5,41f. bei der Geschichte von der Auferweckung der Tochter des Jairus vor. In Mk 5,42 findet sich dabei eine explizite Altersangabe: Diese Tochter ist zwölf Jahre alt. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass die tanzende Tochter der markinischen Geschichte älter gewesen sein soll. Wer Mk 6 im Kontext des MkEv liest, dürfte die Altersangabe aus dem vorhergehenden Kapitel auch noch im Gedächtnis haben.

Das in der Geschichte verwendete Verb für „tanzen“, nämlich ὀρχέομαι, kommt im Neuen Testament ebenfalls nur noch in einem weiteren Zusammenhang vor; dort geht es um das Tanzen von *Kindern* auf den Marktplätzen (Mt 11,17 / Lk [Q] 7,32).

Interessant ist in Verbindung mit dieser „kindlichen“ Salome die Interpretation der markinischen Geschichte von René Girard⁴⁰. Er liest die Handlungen der Beteiligten im Kontext seiner Vorstellung des

³⁸ So RUDOLF BULTMANN: Geschichte der synoptischen Tradition, FRLANT 29, Göttingen ⁹1979, 328f.; DANNEMANN, Rahmen, 179f. GERD THEIBEN: Lokalkolorit und Zeitgeschichte in den Evangelien, NTOA 8, Freiburg/Schweiz 1989, 63, spricht von einer „Hoflegende“. Die alternative Formbestimmung als „Martyriumsbericht“ (so etwa JOACHIM GNILKA: Das Evangelium nach Markus I, EKK II/1, Neukirchen-Vluyn ⁴1994, 245f) erscheint u. a. deshalb problematisch, weil sich die ganze Szenenfolge auf dem Geburtstagsfest dabei nicht wirklich einordnen lässt, vgl. insgesamt HARTMANN, Tod, 223-228.

³⁹ Vgl. HARTMANN, Tod, 166 und 366: „[D]em Tanz konnten keine erotischen oder sexuellen Konnotationen entnommen werden. Zwar ist es ungewöhnlich, daß ein Kind aus dem Herrscherhaus einen Tanz vorführt, doch läßt es sich durchaus auch als Geburtstagsgabe interpretieren, die eine dieser Kultur entsprechend positive Gegenreaktion hervorruft.“

⁴⁰ RENÉ GIRARD: Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark, New Literary History 15 (1983), 311-324: 312-315.

„mimetischen Begehrens“ (*mimetic desire*): Das Begehren entsteht nicht aus sich selbst heraus, sondern es bildet immer ein anderes Begehren ab. Herodes garantiert Salome, ihr jeden Wunsch zu erfüllen: Salome aber fragt ihre Mutter. Sie hat kein eigenes Begehren, das sie formulieren könnte. Salome – und, so Girard, Kinder im allgemeinen – lernen ihr Begehren erst durch Nachahmung des Begehrens der Erwachsenen. Salome kennt ihre eigenen Wünsche nicht, sie verhält sich mimetisch zum Wunsch der Mutter, wodurch sie quasi zu ihrer Doppelgängerin wird. Die beiden Frauen werden, wie auch die Wirkungsgeschichte zeige, austausch- und verwechselbar⁴¹.

Wenn wir die Formulierungen vergleichen, mit denen die Mutter einerseits und die Tochter andererseits ihren Wunsch formulieren, so gibt es eine interessante Verschiebung. Herodias sagt schlicht auf Salomes Frage:

Den Kopf Johannes des Taufenden.

Salome dagegen präzisiert:

Ich will, dass du mir jetzt gleich (ἐξαυτῆς) auf einem Teller den Kopf Johannes des Täufers gibst.

Sie geht dazu „sofort“ (εὐθύς) und „eilig“ (μετὰ σπουδῆς) zum König. Dreifach wird die Dringlichkeit des Wunsches betont: die Imitation des Begehrens, so Girard, ist heftiger und intensiver als das Original.

Und noch etwas hat sich in Salomes Äußerung geändert: Sie verlangt den Kopf „auf einem Teller“ (ἐπὶ πίνακι). Dieser Teller – nicht notwendig eine „Silberschüssel“, zu der er wurde, eher ein Alltagsgeschirr – ist das Einzige in ihrer Äußerung, was exklusiv zu Salome gehört. Der Teller macht den Kopf zu einem Objekt, zu einer Art Nachschiff beim Gastmahl des Herodes. Eigentlich aber, so wieder Girard⁴², beruht er auf einem rhetorischen Missverständnis. Herodias fordert „den Kopf“ des Johannes, womit sie nicht notwendigerweise seine Enthauptung fordert, sondern seinen Tod (vgl. Mk 6,19: sie „wollte ihn töten“). Den „Kopf“ fordern für den „Tod“ fordern ist eine

⁴¹ An dieser Stelle erhebt FRANÇOISE MELTZER: A Response to René Girard's Reading of Salome, *New Literary History* 15 (1983), 325-332: 328, Einspruch: Das Begehren Salomes sei es ja gerade, den Wünschen ihrer Mutter zu entsprechen, insofern sei sie keine Doppelgängerin ihrer Mutter. – Die beiden Aufsätze vertreten eine grundlegend andere Sicht von Begehren und allem, was damit zusammenhängt – die Diskussion dieser weitreichenden Fragen lässt sich hier nicht weiter verfolgen.

⁴² GIRARD, *Scandal*, 317-319.

rhetorische Figur, die in der Rhetoriktheorie Metonymie heißt⁴³. Salome aber erkennt die Metonymie nicht, sie nimmt die Aussage ihrer Mutter wörtlich und findet eine kindlich-praktische Lösung für das Problem des Kopf-Transportes. Girard stellt fest, dass die „wörtliche“ Interpretation hier (wie so oft) eine Fehlinterpretation sei. Der scheinbar am meisten „kreative“ und „innovative“ Zug an der Salomegestalt, sei das genaue Gegenteil davon, nämlich nur auf mechanische Weise mimetisch.⁴⁴

Als Fazit lässt sich festhalten: „Salome“ ist in der markinischen Variante der Geschichte ein etwa zwölfjähriges Mädchen, sie wird nicht als „femme fatale“ dargestellt und ihr Tanz ist nicht erotisch konnotiert. Treibende Kraft hinter dem Geschehen ist in der markinischen Geschichte die Mutter des tanzenden Mädchens. Allerdings ist auch die „Schuld“ der Herodias am Tod des Täufers zweifelhaft, wenn man die Historie betrachtet.

d) Historisches zum Tod Johannes des Täufers

Auch Josephus erzählt eine Geschichte vom Tod Johannes des Täufers – allerdings eine deutlich andere Version: Josephus berichtet, einige der Juden hätten die Zerschlagung der Armee des Herodes (durch Aretas) für göttliche Vergeltung gehalten, weil Herodes Johannes den Täufer hatte einsperren und töten lassen. Herodes' Bedenken gegen den Täufer wird durch den großen Zulauf des Volkes ausgelöst, Herodes beschließt daraufhin, es sei besser, zuerst zuzuschlagen und den Täufer loszuwerden, als abzuwarten, und dies hinterher zu bereuen, wenn alle aufrührerisch geworden wären. Herodes lässt Johannes in Ketten in seine Festung Machärus bringen und dort hinrichten⁴⁵.

Herodes handelt hier politisch-prophylaktisch; er ist um seinen Machterhalt besorgt. Diese Version der Geschichte dürfte „der politischen Realität entsprochen haben“⁴⁶. Ein Indiz dafür ist auch die lukanische Version, die ebenfalls auf die Erzählung der direkten Mitwir-

⁴³ MELTZER, Response, 327, hält die hier gebrauchte rhetorische Figur für eine Synekdoche; mir scheint allerdings Metonymie zutreffender, da „Kopf“ nicht *pro toto* für „Körper“ steht, sondern übertragen für „Tod“.

⁴⁴ GIRARD, Scandal, 318f.

⁴⁵ JOSEPHUS, Antiquitates XVIII, 116-119; vgl: LOUIS H. FELDMANN (Transl.): Josephus in Nine Volumes, vol. IX, Jewish Antiquitates XVIII-XX, LCL, London/ Cambridge/Mass 1965, 80-85; ausführlich dazu HARTMANN, Tod, 254-355.

⁴⁶ HARTMANN, Tod, 367; ähnlich äußern sich auch z. B. SCHENK, Gefangenschaft, 453; SCHMITHALS, Evangelium, 314f.; DANNEMANN, Rahmen, 153.

kung der beiden Frauen beim Tod des Täufers verzichtet. Im Lukasevangelium heißt es nur:

Der Tetrarch Herodes aber, der von [Johannes] ermahnt worden war wegen Herodias, der Frau seines Bruders, und wegen alles Bösen, was er, Herodes, getan hatte, fügte zu dem allen noch das hinzu: er sperrte Johannes ins Gefängnis (3,19f.).

Und später lesen wir:

Der Tetrarch Herodes aber hörte alles, was geschah; und er wurde nervös, weil einige sagten: „Johannes ist von den Toten auferstanden“; einige aber: „Elia ist erschienen“; andere schließlich: „Einer von den alten Propheten ist auferstanden“. Und Herodes sagte: „Johannes habe ich enthauptet; wer ist aber dieser, über den ich solches höre?“ Und er wollte ihn sehen (Lk 9,7-9)⁴⁷.

Johannes habe *ich* enthauptet – kein Wort hier von einer erzwungenen Handlung, einer tanzenden Frau und einem belastenden Schwur. Schuld am Tod des Täufers ist Herodes, nicht die Frauen; Grund ist politisches Kalkül, nicht ein Tanz.⁴⁸

Jetzt stellt sich allerdings die Frage: Woher kommt die Gastmahl-, Frauen- und Tanzgeschichte?⁴⁹ Die m. E. plausibelste These hierzu: Die neutestamentlichen Anreicherungen der Historie beruhen auf einer Art „Wanderlegende“, die sich auch wieder auf die spätere Rezeption der Geschichte auswirkt – vor allem durch Einbringen der erotischen Komponente, die so im Neuen Testament nirgendwo vorkommt. Diese

⁴⁷ Eine ähnliche Einleitung findet sich auch in Mk 6,14-16. – Zum lukanischen Täuferbild vgl. CHRISTOPH GREGOR MÜLLER: Mehr als ein Prophet. Die Charakterzeichnung Johannes des Täufers im lukanischen Erzählwerk, HBS 31, Freiburg/Br u. a. 2001, zu den hier zitierten Texten bes. 195-197.264-267.

⁴⁸ Der Tod des Täufers lässt sich insgesamt (und besser noch ohne Mitwirkung der Frauen) im Kontext des „gewaltsamen Geschickes der Propheten“ deuten, vgl. MICHAEL TILLY: Johannes der Täufer und die Biographie der Propheten. Die synoptische Täuferüberlieferung und das jüdische Prophetenbild zur Zeit des Täufers, BWANT 137, Stuttgart u. a. 1994, 236-247; zum Gesamtzusammenhang: ODIL HANNES STECK: Israel und das gewaltsame Geschick der Propheten. Untersuchungen zur Überlieferung des deuteronomistischen Geschichtsbildes im Alten Testament, Spätjudentum und Urchristentum, WMANT 23, Neukirchen-Vluyn 1967.

⁴⁹ Die Geschichte in Mk 6,17-28 geht vermutlich auf vormarkinische Tradition zurück, darauf deuten z. B. eine ungewöhnlich hohe Anzahl von *hapax legomena*, einige Latinismen (wie σπεκουλάτωρ) und das Fehlen des sonst bei Mk üblichen Präsenz historicum, vgl. HARTMANN, Tod, 114-116.236f.; BECKER, Markus-Evangelium, 230-237.

„Wanderlegende“ geht anscheinend ursprünglich auf historische Ereignisse des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts zurück. Verschiedene Varianten gibt es z. B. bei Livius (ca. 59 v. Chr. – 17 n. Chr.) und Seneca dem Älteren (ca. 55 v. Chr. – ca. 39 n. Chr.); sie lässt sich bis ins vierte nachchristliche Jahrhundert weiter verfolgen⁵⁰. In den Controversien Senecas des Älteren fungiert der Grundstock der Geschichte als Rhetorik-Thema, das dann in unterschiedlichen Redebeiträgen ausgeschmückt wird. Die Grundgeschichte geht folgendermaßen:

Der Statthalter Flaminius hat während eines Mahles auf Bitten seiner Buhle, die eine Enthauptung noch nicht gesehen zu haben bedauerte, einen verurteilten Gefangenen töten lassen. Er wird wegen Verletzung der Staatshoheit angeklagt.⁵¹

In den Wiederholungen und rhetorischen Ausschmückungen der Geschichte⁵² tauchen dann weitere uns bekannte Motive auf: die Ausmalung des Gastmahles, silbernes Geschirr, Tänze, menschliches Blut, Anklagen wegen Obszönität sowie Versuche, den Statthalter von der genannten Anklage freizusprechen⁵³.

⁵⁰ Zum Ganzen vgl. REIMARUS SECUNDUS: Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde, gemeinverständlich dargestellt, Bd. I: Das Haupt Johannis des Täufers, Leipzig [1907], 7-34; sowie das Kapitel: „Die wahlverwandte Urgeschichte bei Titus Livius“ in DAFFNER, Salome, 6-11 (dort wieder ohne Quellenangaben).

⁵¹ „Flaminius proconsul inter cenam a meretrice rogatus, quae aiebat se nunquam vidisse hominem decollari, unum ex damnatis occidit. Accusatur laesae maiestatis.“ (The Elder Seneca 2, Controversiae 7-10, transl. Michael Winterbottom, LCL 464, Cambridge/Mass./ London 1974, 234); Deutsche Übersetzung: REIMARUS, Geschichte, 7.

⁵² Seneca berichtet diese nur teilweise; es handelt sich um Auszüge von Deklamationen, die überwiegend zur Zeit des Augustus lebende Redner tatsächlich gehalten haben. Auch dies verweist auf die allgemeine Bekanntheit des Themas.

⁵³ Seneca, Controversien 9,2,1-29 (LCL 464, 234-263). – REIMARUS, Geschichte 7f., gibt folgende „Rekonstruktion“ aus den Motiven bei Seneca (wobei er den Gefangenen „Johannes“ nennt): „Flaminius, der Statthalter einer römischen Provinz, ließ den Johannes festnehmen und hielt ihn im Gefängnis, um seiner Buhle willen. Denn die Buhle war von Johannes beleidigt worden und sann auf Rache. Aber Flaminius kannte den Johannes als einen gerechten Menschen, und da Johannes dies wußte, konnte er hoffen, freigelassen zu werden. Und es begab sich, daß Flaminius seinen Beamten und Hauptleuten und den Vornehmsten seiner Provinz ein fürstliches Festmahl gab, das bis in die Nacht hinein währte. Und die Buhle tanzte vor Flaminius und gefiel ihm wohl. Da bat sie: Laß mich jetzt sogleich sehen das Haupt des Johannes vom Rumpfe getrennt. Der Statthalter aber, von dem lüsternen Tanze berauscht, gewährte ihr die Bitte und gebot alsbald einem Henker, den Johannes zu enthaupten. Und der Henker ging und enthauptete den Johannes. Die Buhle aber sah zu. Und der Henker brachte das Haupt des Johannes in

Die Flaminus-Geschichte lässt sich in verschiedenen Versionen und Quellen über einen langen Zeitraum verfolgen. Einzelne Motive wie z. B. die Enthauptung beim Gastmahl oder die Liebe eines Königs zu einer ihm verwandten Frau lassen sich noch in anderen Zusammenhängen finden⁵⁴. Es spricht somit einiges dafür, dass die markinische Variante der Erzählung – ebenso wie die späteren „Nach“erzählungen – von solchen Legenden und Motiven gespeist werden. Das wiederum verstärkt die Zweifel, in Mk 6,17-28 überhaupt historisch zuverlässige Angaben finden zu können.

3. Versuch einer Auswertung

Historisch gesehen hat Salome vermutlich nicht getanzt. Historisch gesehen sind wohl weder sie noch Herodias in irgendeiner Weise „schuld“ am Tod des Täufers. Herodes hielt ihn für eine politische Gefahr, der besser „prophylaktisch“ zu begegnen sei. Es geht hier anscheinend, wie so oft, um (männliche) Macht und Herrschaftssicherung. Und dann wird eine andere Geschichte in diese Geschichte eingetragen, in der eine weibliche Intrige die Handlung bestimmt. Und schließlich lädt sich diese „Intrige“ in ihrer Wirkungsgeschichte mehr und mehr erotisch auf – die Geschichte gewinnt an Faszination, was sie an Historizität einbüßt. Salome – im markinischen Text noch ein namenloses Kind, das nicht selbst weiß, was es will – wird nun zur Symbolfigur der Dekadenz. In den künstlerischen, literarischen und musikalischen Darstellungen findet sich eine bemerkenswerte Mischung aus der Verehrung weiblicher Schönheit, Todesfaszination und moralischen Beschwörungen, gelegentlich angereichert mit Motiven „orientalischer“ Erotik und Exotik. Salome (und auch Herodias) werden zur Projektionsfläche kultureller Befindlichkeiten. Salome eignet sich auch deshalb so gut dafür, weil wir tatsächlich so wenig von ihr

den Saal, als die Festlust durch den reichlich genossenen Wein aufs höchste gestiegen war.“ Diese „Rekonstruktion“ scheint allerdings zu sehr von der markinischen Variante beeinflusst zu sein, um als eine solche gelten zu können, vgl. HARTMANN, Tod, 188 Anm. 396.

⁵⁴ Weitere verwandte Quellen mit der Flaminus-Geschichte oder mit vergleichbaren Motiven: Herodot, Hist. 9,108-113; Livius, 39,42 und 39,43; Seneca, Epistulae Morales 83,25. – REIMARUS, Geschichte, 7-34, erwähnt noch weitere Versionen bei Valerius Antias (um 100 v. Chr.), Cicero, Plutarch, Valerius Maximus, Aurelius Victor u. a.; vgl. auch DAFFNER, Salome, 6-11; HARTMANN, Tod, 187-189.228-234. – HARTMANN, Tod, 187 Anm. 396, weist darauf hin, dass auch Hieronymus die Geschichte kannte, da er sie in seinem Matthäuskommentar zu Mt 14,11 zitiert (PL 26,102).

wissen. Was wir von ihr historisch wissen, deutet jedoch nicht darauf hin, dass sich in dieser Frau das Weiblich-Böse in besonderer Weise personifiziert hätte. Sogar Herodias, so vermeldet die Historie, teilt schließlich freiwillig⁵⁵ das Exil ihres Mannes – auch hier also gibt es wenig Dämonisches zu betrachten.

Aus der Perspektive einer Frau oder auch: feministisch gelesen, ist das Ganze mindestens widersprüchlich: Einerseits können wir quasi zusehen, wie sich aus einer namenlosen Nebenfigur eine allseits bekannte Hauptperson entwickelt. Andererseits entwickelt sich dabei ebenso das Klischee der bösen Verführerin, der Frau, die an allem Schuld ist – und wir sehen eine bemerkenswerte Ansammlung männlicher Projektionen.

Die „Genderrolle der femme fatale“ lässt sich als „Reaktion männlicher Phantasie auf die beginnenden weiblichen Emanzipationsanforderungen“ im 19. Jahrhundert deuten. Frauen forderten ihre Rechte, sie

brachen aus der ihnen zugeordneten passiven Haltung aus und wurden deshalb von vielen Männern gleichzeitig als sexuelle Bedrohung und als „vermännlicht“ wahrgenommen⁵⁶.

Die „femme fatale“, so Thomas Rohde, ist

in Wirklichkeit ein zutiefst reaktionäres Phantasieprodukt, dessen Funktion unter anderem darin besteht, die zu jener Zeit erstmals aus den traditionellen Grenzen ausbrechende Weiblichkeit verstörtem männlichem Begehren wieder zu unterwerfen und verfügbar zu machen. Als solche kann sie freilich kein Rollenmodell für weibliche Emanzipation sein. Dazu kann sie nur werden, wenn die Machtstruktur des Phantasmas gebrochen wird.⁵⁷

In diesem Sinne möchte ich mit drei gegenläufigen Stimmen zum Thema schließen.

⁵⁵ Vgl. JENNIFER A. GLANCY: Unveiling Masculinity. The Construction of Gender in Mark 6:17-29, *Biblical Interpretation* 2/1 (1994), 34-50: 46 Anm. 34.

⁵⁶ So ROHDE: Nachwort: Hinter den Schleiern, in: Ders. (Hg.): *Mythos*, 265-290: 276.

⁵⁷ Ebd., 277, unter Verweis auf CAROLA HILMERS: *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.

4. Auf der Suche nach gegenläufigen Stimmen

Die beiden ersten Beispiele stammen noch aus der Antike. Der Kirchenvater Origenes legt den Text zu einer Zeit aus, als sich die oben skizzierte Interpretationslinie der tanzenden, bösartigen und schuldigen Frau(en) noch nicht durchgesetzt hatte. Origenes' Interpretation in seinem Matthäuskommentar setzt dann auch an einer ganz anderen Stelle an: Sie folgt nicht der Tendenz, Herodes auf Kosten der Frauen zu entschuldigen, sondern schreibt stattdessen über Probleme von Geburtstagsfeiern und Schwüre, die man besser nicht halten sollte. Zu letzterem heißt es:

Der Prophet wird *wegen eines Schwures* enthauptet, der eher hätte gebrochen als gehalten werden müssen; denn der Vorwurf, voreilig geschworen und deswegen den Schwur gebrochen zu haben, wäre nicht derselbe, wie einen Propheten getötet zu haben.⁵⁸

Auch im Hinblick auf die Feier, die Herodes veranstaltet, verhält sich Origenes kritisch: Er geht davon aus, dass

[nur] der schlechte Mensch, der liebt, was mit Zeugung zusammenhängt, Geburtstag feiert.

Als genauer Exeget findet er heraus, dass

nirgendwo in der Schrift von der Geburtstagsfeier eines Gerechten die Rede ist.

Die alttestamentliche Vergleichsgeburtstagsfeier zu der des Herodes findet sich in Gen 40,20-22, wo der Pharao der Josephsgeschichte Geburtstag feiert und ein Gastmahl veranstaltet, wobei er den Obermundschenk wieder in sein Amt einsetzt, den Oberbäcker jedoch aufhängen lässt. Origenes dazu:

Herodes war viel ungerechter als jener Pharao; denn jener hatte an seinem Geburtstag nur den Oberhofbäcker hinrichten lassen, dieser aber den Johannes, im Vergleich zu dem „kein Größerer unter den von Frauen Geborenen auftrat“ (Mt 11,11).⁵⁹

⁵⁸ Origenes, Matthäuskommentar X,22; Übersetzung: VOGT, 91. Zur antiken, bes. jüdischen, Diskussion um das Schwören vgl. MARTIN VAHRENHORST: „Ihr sollt überhaupt nicht schwören“. Matthäus im halachischen Diskurs, WMANT 95, Neukirchen-Vluyn 2002.

⁵⁹ Origenes, Matthäuskommentar X,22; Übersetzung: VOGT, 90. (Bedauerlicherweise verwendet Origenes im Kontext auch antijüdische Stereotypen zur Deutung der Geschichte).

Wenn ich hier Origenes zitiere, so geht es mir nicht darum, Geburtstagsfeiern in Frage zu stellen, sondern darum, zu zeigen, dass die Exegese unserer Geschichte auch vollkommen andere Aspekte in der Vordergrund rücken kann als nur die vermeintliche Bösigkeit der beiden Frauen. Die Rezeptionsgeschichte ergibt sich eben gerade nicht zwangsläufig aus dem Text – es geht auch anders.

Mit dem zweiten antiken Beispiel möchte ich zum Thema „Tanzen“ zurückkommen. Die antiken Einschätzungen zum Tanzen sind nicht durchgehend negativ: Zwar meint Cicero, keiner tanze nüchtern, der seinen Verstand beisammen habe⁶⁰, doch gibt es auch ganz andere Stimmen.

Lukian hat einen Traktat über die Tanzkunst (de saltatione/ ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ) verfasst, in dem ein Befürworter und ein Kritiker der Tanzkunst miteinander einen Dialog führen. Lukian selbst ist auf Seiten des Befürworters. Dieser – er heißt Lykinos – stellt fest, dass die Tanzkunst

eine genaue Bekanntschaft mit allen schönen Wissenschaften und nicht bloß mit der Musik und Rhythmik, sondern selbst mit der Geometrie und hauptsächlich mit der Philosophie, der Physik nämlich und der Ethik, voraussetze.

Ebenso auch

mit der Redekunst, mit welcher sie in gewissem Sinne die Darstellung des Charakters und der Leidenschaften gemein hat; auch ist ihr die Malerei und Bildhauerei so wenig fremd, daß sie vielmehr die schönen Formen und Proportionen in den Werken derselben nachahmt und hierin selbst ein Phidias oder Apelles nichts von ihr voraus zu haben scheinen.⁶¹

⁶⁰ CICERO: Oratio pro Murena 6,13. – HARTMANN, Tod, 164, bemerkt zu den negativen Einschätzungen des Tanzes z. B. bei Horaz, Cicero und Sallust: „Diese negative Sicht scheint sich im Fall von „Tänzerinnen“ mit einem negativen Frauenimage amalgamiert zu haben, so daß aus einer bestimmten Perspektive der Tanz von Frauen generell als lasziv empfunden wird mit Ausrichtung darauf, Männer zu verführen.“

⁶¹ Lukian, salt. 35 (289); Übers.: CHRISTOPH MARTIN WIELAND: Lukian, Sämtliche Werke 4, Klassiker des Altertums 1,10, München u. a. 1911, 103. – Wieland selbst hat Probleme mit diesem Text Lukians, er mag den Tanz nicht („Lieblingsschauspiel eines durch die Üppigkeit und Weichheit verdorbenen Zeitalters“), und der Traktat ist in Wielands Augen „eines der schlechtesten Produkte unseres Autors, ohne Genie, ohne Kunst, ohne Methode, ohne Philosophie und ohne Geschmack“ (WIELAND, Lukian 4, 84 Anm. 1). Möglicherweise zeigt sich hier doch

Lukian erzählt im Folgenden u. a. die Geschichte von einem Ausländer, der sich einen fähigen Tänzer von Neros Hof mitnimmt, um ihn als Dolmetscher einzusetzen. Er hätte, so der Fremde,

verschiedene barbarische Völker zu Nachbarn, die eine andere Sprache reden, und es ist nicht wohl möglich, immer einen Dolmetscher bei der Hand zu haben: sooft ich nun einen nötig hätte, sollte er diesen Leuten durch Gebärden auslegen, was ich ihnen sagte.⁶²

Hauptaufgabe und Zweck der Tanzkunst sind nach Lukian

die Darstellung einer Empfindung, Leidenschaft oder Handlung durch Gebärden, welche natürliche Zeichen derselben sind; eine Kunst, womit sich in ihrer Art auch Redner [...] beschäftigen.⁶³

Tanz als Dolmetschen also, als Überredung, als Rhetorik. Aber auch die Ästhetik wird betont, wenn Lukian seinen Fürsprecher der Tanzkunst sagen lässt:

Alle anderen öffentlichen Belustigungen der Augen oder der Ohren unterhalten uns jede mit einer einzigen Fertigkeit; es ist entweder Flöte oder Zither, oder Gesang, oder Tragödie, oder Lust- und Possenspiel: in dem pantomimischen Tanz hingegen ist alles dies vereinigt; Instrumentalmusik, Gesang und Aktion wirken zu gleicher Zeit auf einen Punkt und erhöhen natürlicherweise durch diese zusammenstimmende Mannigfaltigkeit das Vergnügen des Zuschauers. In tausend anderen Gelegenheiten scheint nur die eine Hälfte des Menschen, entweder nur die Seele oder nur der Körper, geschäftig zu sein: im Tanz fließt gleichsam die Wirkung von beiden ineinander, jeder Gedanke ist Gebärde, jede Gebärde ist Gedanke; ein durch die größte Übung ausgebildeter Körper strengt alle seine Geschicklichkeit an, das, was in der Seele vorgeht, auszudrücken und [...] nicht die geringste Bewegung wird hier dem Zufall überlassen, sondern alles ist gedacht, alles zweckmäßig und mit Weisheit getan.⁶⁴

Lukian lässt seine Lobrede auf die Tanzkunst und den Dialog damit enden, dass der Kritiker überzeugt wird – er sagt sogar zu, den Anhänger der Tanzkunst beim nächsten Theaterbesuch zu begleiten. Während der Blick, der hier auf den Tanz geworfen wird, die Perspektive des Zuschauers einnimmt, so verhält sich das bei meinem dritten und letzten Beispiel gegenläufiger Stimmen anders. Ich möchte mit

eher Wielands zeitbedingter Geschmack als Lukians nicht vorhandener.

⁶² Lukian, salt. 64 (303). Übers.: WIELAND, Lukian 4, 120f.

⁶³ Lukian, salt. 65 (303f.). Übers.: WIELAND, Lukian 4, 121.

⁶⁴ Lukian, salt. 68f. (305). Übers.: WIELAND, Lukian 4, 122f.

dem Gedicht einer Frau schließen, in dem die Salome-Geschichte aus einem anderen Blickwinkel geschildert wird. Es spricht hier eine Frau, die sich den geschilderten dominanten Bewertungen des weiblichen Tanzens entzieht.

Das Gedicht Philippine Gatterers mit dem Titel *Die Kraft des Tanzens*, veröffentlicht 1780, beginnt konventionell, aber von Anfang an in einem anderen Ton:

Herodes gab sein Jahresfest.
O da giengs voll und hoch!
Es ward geschmaust, gezecht, gelacht,
Und herrliche Musik gemacht;
Nur Tanzen fehlte noch.

Da trat Miß Salome herein
In vollem Jugendglanz!
Geschmeidig, wie ein Rohr im Wind,
Und frisch, wie Rosenknospen sind;
Und tanzte einen schönen Tanz.

Die Geschichte geht wie bekannt weiter, doch dann wird das Schema gebrochen:

Nun ließe gerne Frau Moral
Sich über's Tanzen aus;
Allein ich tanze selbst zu gern,
Misfällt's gleich vielen weisen Herrn –
Drum bleibe sie zu Haus⁶⁵.

In diesem Sinne: Lassen Sie sich die Freude am Tanzen nicht verderben!

⁶⁵ Zitiert nach ROHDE (Hg.), *Mythos*, 77f.