

Oscar Wildes Einakter "Salome" und die deutsche Rezeption

von

Rainer Kohlmayer

1. Wildes *Salome* zwischen Symbolismus und Hellenismus

Oscar Wilde schrieb *Salome* im November und Dezember 1891 in Paris in französischer Sprache. Es war die spektakuläre Krönung eines außerordentlichen Jahres, in dem er nicht nur *Lady Windermere's Fan* geschrieben, sondern nicht weniger als vier Bücher mit Prosa herausgebracht hatte.¹ "Une des plus grandes personnalités de la littérature anglaise contemporaine", schrieb *L'Echo de Paris* am 19. Dezember 1891, "l'esthète Oscar Wilde (...) est le *Great Event* des salons littéraires parisiens".² Wildes *Salome* ist zum Teil die unmittelbare Frucht dieser Wochen, in denen er bei Mallarmé zu Gast und mit der jungen Generation der Symbolisten in regem Kontakt war. Seine geniale Redner- und Erzählergabe schien durch das Medium der französischen Sprache noch zu gewinnen, wenn man den überschwenglichen Zeugenberichten Glauben schenken darf.³ *Salome* war vermutlich mit Blick auf eine Aufführung in Paul Forts *Théâtre d'Art*, das 1891 das wohl experimentierfreudigste Theater Europas war, entstanden.⁴ *Salome* zeigt jedenfalls dramaturgische Merkmale des symbolistisch-antinaturalistischen Entstehungskontextes: gesteigerte Musikalität, synästhetische Effekte, Symbolik des Bühnenbildes, die Bedeutung der Pausen, des Tanzes, das monologische Sprechen, die Stimmung von Fatalität, die über der Szene lastet. Auch das *Salome*-Motiv selbst durfte – nicht nur aufgrund von Mallarmés *Hérodiade* – geradezu als symbolistische Reliquie gelten.⁵

Andererseits enthält Wildes Einakter *Salome* Formelemente, die der Dramaturgie des Symbolismus, wenn wir Mallarmés *Hérodiade* und Maeterlincks *Aveugles* zum Maßstab nehmen, eher fremd sind: Da sind einmal die komischen, grotesken und satirischen Züge, auf die ich hier aber nicht näher eingehe, zum andern die aristotelische Handlungsführung. Wildes Einakter *Salome* verbindet somit Formensprachen, die der symbolistischen Ästhetik als Gegensätze gelten: aristotelische Einheitendramaturgie und symbolistische Stimmungssprache, Zielgerichtetheit und Statik, Handlungs- und Situationsdramatik. *Salome* ist Wildes kühner, hybrider Versuch, aus dem Paradigma der kulturellen Tradition Englands, die er in *The Critic as Artist* und *The Soul of Man* so heftig kritisiert hatte, auszubrechen und ein 'griechisches' Stück zu schreiben, und zwar in mehrfachem

Sinn: in der Rückkehr zur Musikalität der Sprache, in der formalen Strenge aristotelischer Dramaturgie und schließlich in der ästhetischen Dekonstruktion des puritanischen Christentums aus dem Geist der Antike.

In seinem 1890 veröffentlichten Essay *The Critic as Artist* fordert Wilde eine Rückkehr der Literatur zum musikalischen Sprachbewußtsein der Griechen. Die Erfindung des Buchdrucks und die Verbreitung des Lesens hätten die Literatur zu einem "elaborate design" abstrahiert, der kaum noch mit dem Ohr wahrgenommen würde.

The Greeks, upon the other hand, regarded writing simply as a method of chronicling. Their test was always the spoken word in its musical and metrical relations. The voice was the medium, and the ear the critic. (...) Yes: writing has done much harm to writers. We must return to the voice. That must be our test (...).⁶

In einem Interview für die *Pall Mall Budget* im Juni 1892 – die Proben für die Londoner Uraufführung der *Salome* mit Sarah Bernhardt⁷ in der Hauptrolle liefen auf vollen Touren – äußerte sich Wilde über den Grund, weshalb er *Salome* auf französisch geschrieben hatte:

I have one instrument that I know I can command, and that is the English language. There was another instrument I had listened to all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it.⁸

Offensichtlich sah Wilde zwischen dem französischen Sprachinstrument und seiner Behandlung des *Salome*-Motivs eine formal-ästhetische Verbindung. Dem Interviewer der französischen Zeitung *Le Gaulois* gegenüber erklärte er sogar:

To me there are only two languages in the world: French and Greek.⁹

Wilde nennt in *De Profundis* das auffallendste Formprinzip von *Salome*, wenn er von den "refrains" spricht,

whose recurring motifs make *Salome* so like a piece of music and bind it together as a ballad.¹⁰

Die Einaktigkeit und die Leitmotivtechnik stehen in einem komplementären Wirkungszusammenhang: Schlüsselwörter wie "lune", "regarder", "malheur", "mort", "fleur", "rose", "sang", "neige", "vierge" usw. gewinnen für die Zuschauer durch die Wiederholung in verschiedenen Kontexten eine suggestive chromatische Mehrdeutigkeit. Wilde hat das Netz dieser synonymischen und kontrapunktischen Wort- und Bildwiederholungen geradezu tautologisch dicht geknüpft. Dazu kommen vorausdeutende Wiederholungen ganzer Wendungen und Sätze wie Salomes mehrmaliges "Je baisera ta bouche, lokanaan." Außerdem gibt es

zahlreiche einheitsstiftende Wiederholungen von ganzen Handlungsabläufen: Dreierlei verspricht Salome dem jungen Syrier (Blume, Blick, Lächeln); dreierlei liebt und rühmt sie an Jochanaan (Körper, Haar, Mund) und wird von Mal zu Mal abrupter zurückgewiesen; dreimal versucht Herodes, Salome zum Einlenken zu überreden; drei Personen sterben (Narraboth, Jochanaan, Salome).¹¹

In der Mikro– wie in der Makrostruktur des Textes sucht Wilde nach formaler, klanglicher Einheit. Wilde folgt dabei oft der Signifikantenspur seines französischen Sprachinstruments, den Assonanzen und Alliterationen; "taupe" wird mit "paupières",¹² "nue" mit "nuage" (F 35) verbunden. Isophonien werden zu Isotopien. Die im Französischen vorgegebene Genusangabe von "la lune" wird von den sprechenden Figuren animistisch mythisiert; die dunklen Vokalklänge von "tombeau", "mort" und dgl. scheinen den hypnotisierten Sprechern ihre lautmalerisch–inhärente Logik aufzuzwingen:

LE PAGE D'HÉRODIAS. Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts (F 5).

Es entsteht – ähnlich wie bei Maeterlinck – eine Sprache an der Grenze zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein. Das sprechende Ich hat keine Gewalt über die Sprache, es ist zu einem "on dirait" entmachteter. Die Sprecher zitieren die Sprache, sie beherrschen sie nicht. Das "Es" spricht aus ihnen: das Begehren und der damit angekündigte Tod. Jedes Begehren in *Salome* ist todbringend, wie Salome in ihrem Schlußmonolog "l'amour" und "la mort" assoziiert (F 80). Kaum eine Ikone der Weltliteratur verknüpft Eros und Thanatos auf zwingendere Weise als der Kuß, den Wildes Salome auf die Lippen des abgeschlagenen Hauptes des Jochanaan drückt. Salomes erotischer Tanz ist ein Totentanz. "On dirait qu'elle cherche des morts", sagt der junge Page vom Mond in der ersten Szene. "On dirait qu'elle danse", sagt der junge Syrier einen Augenblick später über dasselbe Mondbild (F 5).

Das Handlungsgeschehen wird als Wunsch– oder Angstvision der Figuren leitmotivartig vorweggenommen. Die Handlungen der Figuren werden zur wiederholenden Vollstreckung früher ausgesprochener Beschwörungsformeln; der Tod des jungen Syriers, Jochanaans und Salomes wird jeweils angekündigt, wobei aber gerade die Betroffenen blind, d.h. ohne Vorahnung, in den Tod gehen.¹³ Die Magie der Sprache und der Zeichen besteht – wie in der griechischen Tragödie – in der Ankündigung der unausweichlichen Katastrophe.

Daß Wilde den Einakter *Salome* in einer Fremdsprache schrieb, förderte zweifellos die sprachliche Homogenität des Stückes: Der Satzbau ist meist unkompliziert, der Wortschatz ist insgesamt recht beschränkt. Wilde verwendete Wörter und Wendungen, die er aus Flauberts Erzählung *Hérodiade* (1857) kannte; zahlreiche Wörter und Metaphern sind überdies dem *Hohenlied* Salomos entnommen, vor allem in Salomes Passagen; im parataktischen Satzbau und der asyndetischen

Dialogführung orientierte er sich an Maeterlinck,¹⁴ in der zielgerichteten Dramaturgie jedoch an Aristoteles, dessen Poetik er in *The Critic as Artist* als "a perfect piece of aesthetic criticism" beschreibt. Interessant ist dabei seine Interpretation des Katharsis-Begriffs. Aristoteles' Gedanke der *katharsis* sei nicht, wie Lessing geglaubt habe, ein moralischer, sondern – wie bei Goethe – ein sinnlich-ästhetischer Vorgang. Der Nachvollzug der auf der Bühne dargestellten Leidenschaften sei bei Aristoteles nicht nur als reinigendes Bewältigen von im Individuum schlummernden gefährlichen Leidenschaften ("perilous stuff") gemeint, sondern wohl eher – so suggeriert Wilde – als eine Art Initiationsritus ("rite of initiation"), bei dem der Zuschauer zu "noble feelings of which he might else have known nothing" bewegt werde.¹⁵ Diese stimmungsmäßige Interpretation der Katharsis eröffnete Wilde eine Möglichkeit zu hybrider Gestaltungsweise: das symbolistische Stimmungstheater mit Aristoteles zu verbinden.

Der Vergleich mit Flauberts Erzählung *Hérodiade*, die Wildes wichtigstes Quellenmaterial für den *Salome*-Stoff darstellte, verdeutlicht den auf Raum, Zeit, Handlung und Figur bezogenen Konzentrationsprozeß bei der Herstellung des Einakters, dem die Spuren des klassischen fünfaktigen Aufbaus deutlich eingeschrieben sind.¹⁶ Wilde legt die drei sukzessiven Schauplätze der Flaubertschen Erzählung (Terrasse, unterirdische Gewölbe, Festsaal) in einem einheitlichen Bühnenbild neben- bzw. übereinander. Die räumliche Verdichtung ermöglicht die Konzentration der Handlung auf eine kurze Zeitspanne und die Konfrontation zwischen Salome und dem in der Zisterne gefangenen Jochanaan. Von Flauberts zeitlicher Abfolge (Morgen, Nachmittag, Abend) bleibt nur der späte Abend, der in Realzeit abläuft. Während bei Flaubert Herodes im Vordergrund steht, der dabei jedoch erst am Schluß bemerkt, daß Hérodiade die ganze Zeit über die Fäden in der Hand hatte, macht Wilde aus Salome, die bei Flaubert nur das willenlose Instrument ihrer Mutter ist, die zentrale, die Handlung vorantreibende Figur, mit deren Bewußtseinsvorgängen die Zuschauer sich identifizieren müssen. Wilde reklamierte für jedes seiner Gesellschaftsdramen ausdrücklich (in den Didaskalien) die Einhaltung der 24-Stunden-Einheit; im Einakter *Salome* scheint mir Wildes Orientierung am antiken Drama aber wesentlich weiter zu gehen. So werden etwa die Soldaten, Juden und Römer als eine Art viel- und gegenstimmiger antiker Chor eingesetzt; die Exposition ist nach Art der antiken Teichoskopie gestaltet.¹⁷ Für Wilde ist die strenge Form seines Einakters *Salome* offensichtlich in erster Linie mit einem Rückgriff auf die aristotelische Poetik verbunden.

Die formale Orientierung an der antiken Tragödie ist auch insofern relevant, als in diesem Stück die Zeitenwende von der Antike zum Christentum fokussiert wird, was in der *Salome*-Forschung, die sich hauptsächlich der Femme-fatale-Thematik widmet, nur selten ernsthaft zur Sprache kommt. Durch den präzisen historischen und ideellen Rahmen unterscheidet sich Wildes *Salome* von der ahistorischen Vagheit anderer symbolistischer Dramen, denen es zumeist eher um die Darstellung archetypischer Situationen ging. Horst Fritz hat den

programmatischen Aspekt der Figurenkonstellation in *Salome* hervorgehoben, aber dabei meiner Meinung nach die Figur des Jochanaan zu idealistisch gedeutet; Salome stelle den "integren Bezirk kreatürlicher Unschuld und Unbefangenheit" dar, Jochanaans eschatologische Funktion sei die Verkündigung "einer zukünftigen Vernunft", "vernunftgemäßer Freiheit".¹⁸ Die Tragödie bestehe im Scheitern der Versöhnung zwischen Geist und Natur.¹⁹

Diese Interpretation, die Salome und Jochanaan als These und Antithese sieht, als ebenbürtige und in ihrer Reinheit und Unschuld sogar insgeheim identische Partner,²⁰ wird meines Ermessens dem – cum grano salis – 'nietzscheanisch–heidnischen' Aspekt des Stückes nicht gerecht. Jochanaan wird von Wilde nicht nur als "äußerst unsympathische Version von Johannes dem Täufer" präsentiert, wie Kate Millett mit feministischer Deutlichkeit feststellt,²¹ sondern geradezu als Karikatur eines besonders puritanischen, alttestamentarischen Christentums.²² Während die Herodes–Welt aufgesplittert ist in eine Vielzahl von Diskursen, die vom Materialismus bis zum Christusglauben, vom Agnostizismus bis zum Pantheismus reichen, während diese historisch–politische Welt also als vieldeutiges und polyphones Stimmengewirr vorgeführt wird, spricht Jochanaan mit der Eindeutigkeit und Intoleranz des Ideologen. Wilde stellt den Einbruch des von Jochanaan angekündigten Christentums in die antike Welt als apokalyptische Katastrophe dar:

Les centaures se sont cachés dans les rivières, et les sirènes ont quittés les rivières et couchent sous les feuilles dans les forêts (F 16),

verkündet Jochanaan triumphierend. Für Zentauren und Sirenen, die mythischen Symbole der männlichen und weiblichen Einheit von Mensch und Tier, hat mit dem Beginn des Christentums die Panik des Weltuntergangs begonnen. Die "Liquidation dieser Sphäre",²³ d.h. die Vernichtung der Ambiguitäten, der Leib–Geist–Einheit, der Polyphonie der antiken Welt setzt sich nun aber in der Liquidation Salomes konsequent fort. Wildes heidnische, sozusagen 'nietzscheanische' Umwertung der biblischen Erzählung besteht nämlich darin, *daß nicht Jochanaan als Opfer Salomes, sondern Salome als Opfer Jochanaans erscheinen muß*. Herodes ist dabei immer nur Exekutor, niemals Initiator. So erteilt Herodes den Befehl zu Salomes Hinrichtung, aber er ist dabei nur der Testamentsvollstrecker Jochanaans. Er vollstreckt lediglich die brutalen Lynch–Aufforderungen, die Jochanaan zuvor aus seiner Zisterne heraus gegen Salome geschleudert hatte, wobei er sich anmaßte, seine Flüche als Gottesurteil zu verkünden.²⁴

Was Wilde dem wutschäumenden Jochanaan an Mordbefehlen in den Mund legt, ist die dunkle Seite der soeben anbrechenden Geschichte des Christentums, die hier deutlich auf Phänomene wie den mittelalterlichen Hexenwahn vorausweist. Wie von Jochanaan wortwörtlich gefordert, wird Salome am Schluß unter den Schilden der Soldaten zermalmt: "Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé (...)" (F 82) – ein eindrucksvolles Bildsymbol kollektiver

Lynchjustiz.

Jochanaan vertritt nicht die Antithese der Sinnlichkeit, sondern deren Liquidation. Salome stimmt ihm gegenüber die Bildersprache des *Hohenliedes* an, Jochanaan erwidert darauf – der parodistische Bezug zum Zwiegesang der Liebenden im *Hohenlied* ist offensichtlich – mit Zurückweisung und Verwünschungen.²⁵

Angesichts von Jochanaans brutaler Aufforderung zum Mord an Salome kann deren Forderung seiner Enthauptung nicht nur als Rache, sondern auch als Notwehr erscheinen. Zumindest werden Jochanaans Flüche von Salome im Rückblick als Vernichtung empfunden:

Tu m'as dit des choses infâmes. Tu m'as traitée comme une courtisane, comme une prostituée (F 78).

In einer metaphorisch kaum verschlüsselten Passage wird Jochanaans verbale Attacke von Salome als Akt phallischer Aggression dargestellt:

Et ta langue qui était comme un serpent rouge dardant des poisons, elle ne remue plus, (...) cette vipère rouge qui a vomi son venin sur moi (F 78).

Herodes wird aus Angst vor Jochanaan zu dessen weltlichem Arm, zur Exekutive, wie er zuvor bereits Jochanaans Terminologie übernimmt, wenn er – in paradoxer Denunziation – seine Frau Hérodiás als "l'épouse incestueuse" (F 80) bezeichnet. Es ist sicher auch kein Zufall, daß nur Jochanaan und Herodes die gemeinsame Panikvision haben, daß sie die Flügel des Todesengels in der Luft zu hören glauben (F 27, 38f., 61). Das psychologisch-ideologische Machtstreben des Propheten und das physische Machtstreben des Usurpators gründen gleichermaßen in Angst, in der Angst vor der Sinnlichkeit und in der Angst vor dem Stärkeren. Die ständige Berufung des Propheten auf "le Seigneur" (F 16ff.) und die des Herodes auf Caesar (F 37ff.) ist in ihrer Symmetrie nicht zu überhören. Wenn Herodes im Schlußwort zur Hinrichtung Salomes auffordert, so opfert er sie dem (von Jochanaan verkündeten) "unbekannten Gott", dem – laut Apostelgeschichte 17, 16 ff., auf die Wilde hier ironisch anspielt – im heidnischen Athen bekanntlich ein Altar gewidmet war:

HÉRODE. (...) ce qu'elle a fait est un grand crime. Je suis sur que c'est un crime contre un Dieu inconnu (F 80).

Wilde zeichnet in Jochanaan das Bild eines ideologisch verbohrten Eiferers, in dessen unbewußten Ängsten und brutalen Flüchen sich die Schrecken des kollektiven religiösen Fanatismus ankündigen. Für Wilde ist das "christliche" Verlangen nach Eindeutigkeit, allgemeinverbindlicher Wahrheit, die Gewissenspflicht zur Wahrhaftigkeit das Gegenbild zur Antike schlechthin. Wildes Essays fordern die Rückkehr zur kritischen Bewußtheit und Flexibilität der Griechen, denn

Whatever, in fact, is modern in our life we owe to the Greeks. Whatever is an anachronism is due to mediaevalism.²⁶

Und gegen Schluß desselben Essays (*The Critic as Artist*) skizziert er so etwas wie die zeitgenössische britische Jochanaan-Mentalität:

It is Criticism that, recognising no position as final, and refusing to bind itself by the shallow shibboleths of any sect or school, creates that serene philosophic temper which loves truth for its own sake, and loves it not the less because it knows it to be unattainable. (...) The English mind is always in a rage. (...) We are dominated by the fanatic, whose worst vice is his sincerity. Anything approaching to the free play of the mind is practically unknown to us. People cry out against the sinner, yet it is not the sinful, but the stupid, who are our shame. There is no sin except stupidity.²⁷

In seinen – erst 1989 veröffentlichten – Oxforder Notizbüchern verarbeitete Wilde unter anderem die in Oxford besuchten Vorlesungen über Hegels Ästhetik, wobei er besonders den Hegelschen Schritt bzw. Fortschritt von der klassischen griechischen Kunst der unbewußten individuellen Körperlichkeit zur christlich-mittelalterlich-romantischen Kunst subjektiven Selbstbewußtseins ablehnte.²⁸ Für Wilde stellte die griechische Kunst die Synthese aus Sinnlichkeit und Innerlichkeit dar. Während Hegel die bei Euripides auftauchende Subjektivität als untypisch für den griechischen Geist betrachtet, ist für Wilde gerade Euripides "the great humanist of Hellas, the cor cordium of antiquity".²⁹ Euripides sei von seinen konservativen Zeitgenossen ebenso kritisiert worden wie Swinburne von den Philistern der Gegenwart. Der Altphilologe Wilde, der Griechenland und die griechische Kunst und Literatur aus eigener Anschauung kannte, insistierte auf den – im Hegelschen Sinne – "romantischen" Aspekten der griechischen Kunst, auf der "morbid analyzing faculty" in Euripides, die er mit Werther und Faust teile,³⁰ auf der – von Hegel geleugneten – subjektiven Landschaftsdarstellung, die Wilde mit dem Maler William Turner in Verbindung bringt.³¹

Wilde betont also, im Gegensatz zu Hegel, die Kontinuitäten und Gemeinsamkeiten zwischen der griechischen und der romantischen Kunst.³² Letzten Endes war für Wilde – angesichts der tief empfundenen Synthesefähigkeit der antiken Welt – das Christentum und die christlich-romantische Kunst nur eine römisch-legalistische Verstümmelung der Entwicklungsmöglichkeiten der antiken Welt. Die Wurzel der christlichen Bußlehre liege zwar bei dem "Sündenbock in der Wüste", wie er in seinem Notizbuch mit nietzscheanischer Schärfe formuliert, in seiner intellektuellen Progression habe das Christentum jedoch entscheidend von der Analogie des Römischen Rechts profitiert.³³ Die Ausbreitung des Christentums sei mit einer zunehmenden Verschärfung der Rechtsprechung verbunden gewesen.³⁴ Die gedankliche Parallele zum Verhältnis zwischen Jochanaan (dem "scapegoat in the wilderness") und Herodes (dem angsterfüllten Sachwalter des "unbekannten Gottes") scheint mir auf der Hand zu liegen.

Ich breche diese skizzenhafte Darstellung der Wildeschen Ästhetik und Geschichtsauffassung ab, um zu einer hypothetischen Zusammenschau zu kommen. Der Einakter *Salome* erhält durch die Einhaltung der aristotelischen Einheiten und durch die gleichzeitige symbolistische Stimmungsschaffung eine außerordentliche formal-ästhetische Geschlossenheit. Semantisch aber steht das Stück ganz im Zeichen des Oxymorons, der Heterogenität und Mehrdeutigkeit. Nur drei dieser heterogenen Schichten sollen hier herausgehoben werden: Das Stück verschmilzt Lebenszeit, Geschichte und Fatum auf höchst paradoxe und zum Teil parodistische Weise. (1) Es ist auf einer Ebene der extrem geraffte Lebenslauf der Salome, die als Kind, unschuldig, voller Fragen und wißbegierig die Bühne betritt, deren plötzliche Liebe zu Jochanaan brutal zurückgewiesen und verflucht wird, die sich rächt und in einer ersten und letzten Vereinigung ihren ungeheuerlichen Liebestod stirbt. Salomes Leben ist die Verweigerung der Entsagung; ihr Festhalten an der Liebe um jeden Preis enthält – gerade in seiner Ungeheuerlichkeit – ein utopisches Element, ist ein anarchischer, geradezu absurder Akt der Rebellion und Lebensintensität. Salomes Liebesmonolog endet mit den Worten:

(...) le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour (F 80),

wobei die Priorität eindeutig der Liebe gegeben wird. Dies darf auch als Kommentar auf das verfehlt Leben des Jochanaan verstanden werden, der – im Rahmen dieser Denkweise – kein Leben vor seinem Tod hatte. Die Anspielung auf das *Hohelied Salomos* ("l'amour est fort comme la mort", 8, 6) und auf den Vergilschen Vers "Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori" (*Bucolica*, Eclogie X, 69) verleiht den Worten Salomes Gewicht. Ihre Biographie wird zum Exemplum, zur heidnischen Märtyrerlegende. (2) Das Drama *Salome* ist zweitens eine Entmythologisierung der Heilsgeschichte. Es ist eine antichristliche Interpretation der christlichen Zeitenwende, bei der – ironischerweise – die antike Welt der Liebe liquidiert wird und die von Jochanaan im Namen Gottes verkündete und von Herodes exekutierte Terrorjustiz obsiegt. Salome entmythologisiert den Propheten Jochanaan, indem sie ihn, dessen abgeschlagenes Haupt sie hält, psychologisch entlarvt:

As-tu peur de moi, Jochanaan, que tu ne veux pas me regarder? (...) Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Jochanaan? Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. (...) Moi, je t'ai vu, Jochanaan, et je t'ai aimé (F 78ff.).

Die Entmythologisierung der christlichen Zeitenwende ist gleichzeitig die Affirmation einer als zeitlos gedachten vorchristlich-antiken Welt unendlicher Individuationen und Differenzen.³⁵ (3) Das Drama *Salome* ist schließlich auch – unter dem Aspekt der in dem Stück waltenden Fatalität – die Modernisierung einer antiken Tragödie, in der sich – jenseits der individuellen und historischen Zeitebene

– vor dem Hintergrund des animistisch belebten Weltraums, von wo her fatale Impulse auf die Erdenbewohner einwirken, der ewig-zyklische, fatalistisch gedeutete Prozeß von Leben, Begierde und Tod in symbolischen Bildern und Vorgängen vollzieht. Unter diesem heidnisch-fatalistischen Aspekt verliert letzten Endes auch Jochanaans fanatische Verblendung den rein polemischen Zeitbezug auf den viktorianischen Puritanismus: Der christliche Prophet wird im Rahmen des antiken Fatums zum tragischen blinden Seher, dessen apokalyptische Angst- und Reinigungsvisionen die Zerstörung der Unschuld, der Liebe, der Schönheit, der eigenen Existenz herbeiführen.

Die Modernität und Wirkung der *Salome* besteht in der ästhetisch geschlossenen Präsentation äußerst widersprüchlicher Welten.³⁶ Der Zuschauer kann angesichts der paradoxen Geschlossenheit oder schönen Widersprüchlichkeit des Stücks in jenes Gefühl der Freiheit initiiert oder schockiert werden, um dessen Schaffung es Wilde ging:

The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see.³⁷

Wilde vertritt und praktiziert eine Ästhetik des Oxymorons, mit welcher die Postmoderne gleichsam vorweggenommen wird.

2. Abriß der frühen Rezeptionsgeschichte

Für die deutsche Rezeptionsgeschichte wurde nicht das französische Original, sondern die englische Version des Stückes wichtig – eine bis heute unentdeckte Tatsache. 1893 erschien die französische Buchausgabe des Stückes, 1894 die englische Übersetzung von Lord Alfred Douglas mit den Illustrationen von Aubrey Beardsley. Wilde hat diese Übersetzung heftig kritisiert und wohl auch stellenweise revidiert.³⁸ Die Übersetzung wird insgesamt nur selten der Musikalität des Originals gerecht. Am auffallendsten ist die archaische Feierlichkeit des Tonfalls. Wildes Französisch war Gegenwartssprache, die Englischübersetzung dagegen historisiert das Stück. Nicht nur der Prophet Jochanaan – was sich ja konzeptionell noch am ehesten rechtfertigen ließe – spricht in der Syntax der Bibelübersetzung von 1611, der offiziellen King-James-Version: "The Lord hath come. The son of man hath come"³⁹ usw., sondern auch Salome und Herodes. Ein Beispiel: Nach dem Tanz Salomes wendet sich der 'französische' Herodes vertraulich-locker an die Tänzerin:

Approchez, Salomé! (...) Ah! je paie bien les danseuses, moi. Toi, je te paierai bien. Je te donnerai tout ce que tu voudras. Que veux-tu, dis? (F 66)

Im Englischen lautet die Stelle:

Come near, Salomé (...). Ah! I pay the dancers well. I will pay thee royally. I will give thee whatsoever thy soul desireth. What wouldst thou have? Speak.⁴⁰

Durch "thee", "royally", "thy soul" usw. wird ein gegenwartsentrückter Märchentön angeschlagen. Dies gilt auch für Salomes Sprechweise. Aus ihrem normalsprachlichen "Viens ici. Tu a été l'ami de celui qui est mort, n'est-ce pas?" (F 77) wird im Englischen feierliche Bühnenrhetorik: "Come hither, thou wert the friend of him who is dead, is it not so?"⁴¹

Wilde mochte auch Beardsleys Illustrationen nicht, obwohl er dessen Genialität erkannte und anerkannte. Er wehrte sich nicht einmal dagegen, daß er auf vier Bildern selbst karikiert wurde. Die bekannten, brillanten Zeichnungen Beardsleys behandeln, grob gesagt, Voyeuristisches und Androgynes und fokussieren vor allem Salome als gefühllose, narzißtische "femme fatale". Inwieweit die Zeichnungen thematisch oder hintergründig mit Wildes Stück zusammenhängen, darf als umstritten gelten. Nach Beardsleys Aussage waren sie "simply beautiful and quite irrelevant".⁴² Nach anderer Ansicht sind Beardsleys Zeichnungen durch die Thematisierung der Androgynität höchst relevant, da die Figur der Salome eine Maske für Wildes Homosexualität sei,⁴³ eine Interpretation, die meiner Meinung nach auf einer höchst willkürlich-selektiven Widerspiegelungstheorie beruht. Wilde selbst erschienen die Zeichnungen

too Japanese, while my play is Byzantine. (...) My Salome is a mystic, the sister of Salamambo, a Sainte Thérèse who worships the moon; dear Aubrey's designs are like the naughty scribbles a precocious schoolboy makes on the margins of his copybook....⁴⁴

Beardsleys Zeichnungen übten und üben auch heute noch einen starken Einfluß auf die deutsche Bühnenrezeption der *Salome* aus; Kostümierung und Körperhaltung Salomes werden gelegentlich geradezu Beardsleys Zeichnungen nachgestellt.

Die deutsche Rezeption von Wildes *Salomé* beginnt mit Sudermanns fünftaktigem *Johannes*-Drama, das ab Januar 1898 zu einem der größten Kassenerfolge des *Deutschen Theaters* in Berlin wurde.⁴⁵ Nach der Berliner Erstaufführung von Wildes *Salome* bezichtigte Maximilian Harden Sudermann des Plagiats.⁴⁶ Von einem Plagiat kann keine Rede sein, aber eine Reihe von Spielzügen in Sudermanns Drama zeigt doch große Ähnlichkeiten mit Wildes *Salome*, wobei aber die Ähnlichkeiten mit Flauberts *Hérodiade* noch auffälliger sind. Biographisch konnte Sudermann jedenfalls auch die Wildesche Fassung kennengelernt haben. Im Frühjahr 1894 trennte sich Sudermann vorübergehend von seiner Frau und wohnte in Paris, wo er die Buchausgabe entdecken oder aus dem Umkreis Sarah Bernhards etwas über die geplatzte Londoner Inszenierung hätte erfahren können. Im Juli desselben Jahres ist in Sudermanns Briefen zum ersten Mal von einem

Johannes–Drama die Rede.⁴⁷ Mitte Januar bis Mitte Februar 1895 war Sudermann wieder in Paris, wo Sarah Bernhardt die Rolle der Magda in seinem Stück *Heimat* einstudierte.⁴⁸ Es wäre schon erstaunlich, wenn Sudermann nicht spätestens bei dieser Gelegenheit mit Sarah Bernhardt über sein *Johannes*–Projekt bzw. wenn sie nicht über die Wildesche Version gesprochen hätte, die sie ja keine drei Jahre zuvor fast aufgeführt hätte. Sudermanns Drama stellt die Zeitenwende vom Alten zum Neuen Testament dar, die Ablösung des 'Gesetzes' durch die 'Liebe'. Johannes predigt zu Beginn in alttestamentarisch–aggressivem Prophetenton gegen das "buhlerische" Königspaar, das er zusammen mit dem Volk "richten",⁴⁹ d.h. steinigen will, läßt aber am Ende des III. Aktes den bereits aufgehobenen Stein fallen, als ihn die zuvor vage vernommene Botschaft der Feindesliebe plötzlich zögern läßt. Im IV. Akt kommt es im Gefängnis zu einem theatralischen Verführungsversuch: "Ich will dir geben meinen jungen Leib, du wilder unter den Söhnen Israels. Komm, laß uns der Liebe pflegen bis an den Morgen...";⁵⁰ Johannes widersteht, was Salome zur Rache motiviert. Im V. Akt fordert sie, im Bunde mit ihrer Mutter, "zähnefletschend" sein Haupt.⁵¹ Johannes erfährt kurz vor seinem Tod noch Genaueres über Jesus, zu dessen sanfterem Evangelium er sich zuletzt bekennt:

Ich (...) wollte euch weiden mit eisernen Ruten! (...) Sein Schwert heißet 'Liebe', und 'Erbarmen' ist sein Schlachtruf.⁵²

Den visionär–versöhnlichen Abschluß des Stückes bildet der Einzug Jesu in die mit Palmzweigen geschmückte Stadt.⁵³ Sudermanns Drama läßt sich gegenüber Wilde am besten als Restaurationsversuch verstehen, als betont christliche Antwort auf Wildes heidnisches Drama, was ich aber hier nicht im einzelnen weiterverfolgen kann. Alfred Kerr kommentierte: "Ein Stoff und ein Bearbeiter, die nicht adäquat waren. Das Neue Testament...und ein Dekorateur."⁵⁴

Noch zu Lebzeiten Wildes, aber anscheinend ohne dessen Wissen, erschien im Juniheft des Jahres 1900 der Kunstzeitschrift *Wiener Rundschau* die Dramenübersetzung *Salome. Tragödie in einem Aufzug von Oscar Wilde (London). Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley*. Dies ist die für die gesamte deutsche Rezeption einschließlich der Strauß–Oper tonangebende Übersetzung, die immer wieder nachgedruckt wurde, wenn auch der Name Hedwig Lachmanns (der späteren Ehefrau Gustav Landauers) in der zweibändigen Wilde–Ausgabe des Hanser–Verlags von 1970 zu "Erika Landmann" mutierte, ein Phantomname, der seither durch alle wichtigen Nachschlagewerke irrtüchelt, und zwar als zusätzliche Wilde–Übersetzerin. Die Titelblattangabe *Oscar Wilde (London)* war wohl als diskreter Hinweis gedacht, daß der Lachmannschen Übersetzung die *englische* Version des Stückes zugrundelag. Spätere Auflagen unterließen solche Andeutungen. Die neueste Reclam–Ausgabe von 1990 behauptet ausdrücklich und, wie nachzuweisen ist, fälschlich: "Aus dem Französischen übersetzt von Hedwig Lachmann". Lachmann hat sich von Anfang

bis Ende offensichtlich an den englischen Text gehalten; sie muß aber entweder eine teilweise korrigierte englische Ausgabe oder den französischen Text gelegentlich mitbenutzt haben, da einige lexikalische Fehler der englischen Übersetzung korrigiert sind.⁵⁵

Hedwig Lachmann (1865–1918) verdient den Ruhm, der ihr seit Erscheinen ihrer Übersetzung von der Kritik zugesprochen wurde. Ihr Text klingt wie eine kraftvolle deutsche Originaldichtung; er ist – da eng am englischen Text orientiert – insgesamt rauher und feierlicher als das französische Original, imitiert aber nicht den archaisierenden und historisierenden Märchentönen der englischen Fassung. Lachmann wählt im Deutschen eine gehobene, gesprochene Gegenwartssprache, die durch alliterative, konkretisierende, vereinfachende, dynamisierende, synthetisierende Verfahren dramatisch verdichtet ist. Da Lachmann nicht dem klanglichen Vorbild des französischen Originals nacheifert, verschwindet Wildes impressionistische Assonanzenmusik aus dem Text, die wohl für die "schleppende" Diktion symbolistischer Darsteller gedacht war.⁵⁶ Lachmann variiert lexikalisch stärker als Wildes Original und sucht kräftigere rhetorische Effekte. Wenn Jochanaans Zisternengefängnis im Französischen und Englischen als "sehr ungesund" bezeichnet wird, so wird bei ihr daraus "ein mörderischer Ort zum Wohnen";⁵⁷ aus "grands corps" bzw. "mighty (bodies)" werden bei ihr "Leiber wie von Riesen";⁵⁸ aus "battement d'ailes gigantesques" bzw. "beating of vast wings" macht sie ein akustisch und rhythmisch eindrucksvolleres "Rauschen von mächtigen Flügeln".⁵⁹ Gegen Schluß des Dramas intensiviert Lachmann die Emotionen eher noch: Aus Herodias' Vorwurf "Pourquoi la regardez-vous toujours?" bzw. "Why are you always gazing at her?" wird bei Lachmann: "Warum stierst du sie immer an?";⁶⁰ aus "Angst haben" wird "erzittern";⁶¹ aus "ma passion" bzw. "my passion" wird "dies brünstige Begehren".⁶² Lachmann nützt insbesondere die spezifisch deutsche Fähigkeit der Zusammensetzung aus, um Dutzende von neuen Zusammensetzungen zu bilden: "Bernstein-Augen", "Sündenbecher", "Hycinthgesteine", "Schlangenknoten", "Scharlachband", "Granatapfelblüten" usw.⁶³ Diese Dynamisierung hat in Salomes Monolog mit dem Kopf des Jochanaan eine großartige rhetorische Wirkung:

Und deine Zunge, die wie eine rothe, giftsprühende Schlange war, sie bewegt sich nicht mehr, (...) diese Scharlachnatter, die ihren Geifer auf mich spie.⁶⁴

Auf der Verlustseite der Lachmannschen Übersetzung sind, abgesehen von der Assonanzenmusik, zumindest drei Dinge zu notieren bzw. zu monieren, wovon das erste mit der Genuspezifität von "la lune" und "der Mond" zu tun hat. Das Französische (wie auch das Englische) ermöglicht einen gleitenden Übergang zur feminisierenden Personifizierung des Mondes; Lachmanns deutscher Text arbeitet hier mit allerlei Hilfskonstruktionen wie "Mondscheibe" oder "Ist es nicht ein seltsames Bild? Es sieht aus wie ein wahnsinniges Weib (...)" usw.⁶⁵ Daß Lachmann das differenzierte System der Anredeformen, das für die Beziehungen zwischen den Figuren aussagekräftig ist, außer acht gelassen hat, ist durch den

Einfluß der englischen Vorlage zu erklären. Im französischen Text sind hier feine Unterschiede, die im Deutschen hätten nachvollzogen werden können. So redet Salome lediglich Jochanaan von Anfang bis Ende mit Namen und dem vertraulichen "tu" an; allen anderen Figuren gegenüber hält sie Distanz. Schließlich zerstört Lachmann die parallele Symbolik der Zentauren und Sirenen, die sich in den Flüssen bzw. im Wald verstecken: Sie macht aus den Sirenen "Nymphen", die "unter den Blättern des Waldes begraben" liegen,⁶⁶ was nicht mehr dasselbe Bild von Flucht und Inversion der antiken Naturordnung vermittelt. Bei Wilde ist die antike Welt keineswegs "begraben", sondern lebt unter der Oberfläche weiter.

Daneben gibt es einige gewichtige übersetzerische Interventionen, die die Inszenierungen und die Strauß–Oper unmittelbar beeinflussten. Im französischen Text kommt Salome kindlicher auf die Bühne, im deutschen Text erotisch wissender. Zunächst der französische Text von Salomes Auftritt:

Je ne resterai pas. Je ne peux pas rester. Pourquoi le tétrarque me regarde–t–il toujours avec ses yeux de taupe sous ses paupières tremblantes?... C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire... Au fait, si, je le sais (F 14).⁶⁷

Salomes Sprechweise ist durch Rhythmus, Assonanzen und Alliterationen leicht lyrisiert. Auch die zwei Pausenzeichen sind wichtig. Das Kind Salome wird mit dem für sie rätselhaften und irritierenden Verhalten des Herodes konfrontiert; sie beschreibt es in dem etwas kindlichen Bild des Maulwurfs, scheint die hinter Herodes' Verhalten steckende Absicht nicht zu verstehen oder zu verdrängen, bis sie sich nach einer Pause doch zögernd gesteht, "eigentlich, ja", sie wisse, was es bedeutet. Lachmanns Text lautet:

Ich will nicht bleiben. Ich kann nicht bleiben. Warum sieht mich der Tetrarch fortwährend so an mit seinen Maulwurfs–Augen unter den zuckenden Lidern? Es ist seltsam, dass der Mann meiner Mutter mich so ansieht. Ich weiß nicht, was es heißen soll. In Wahrheit – ich weiß es nur zu gut.⁶⁸

Diese Salome ist bewußter, zielstrebig, schon durch das "Ich will" des ersten Satzes, das Lachmann aus dem Englischen (Futur!) übernimmt; auch die zwei Pausen des französischen Originals fehlen im Englischen, daher auch bei Lachmann; Lachmanns Salome verfügt über deutliches erotisches Wissen, weshalb Herodes sie "so" ansieht – von Lachmann wird das erste "so" hinzugefügt. Sie fragt sich auch nicht, was das bedeuten soll, sondern was es "heißen soll", d.h., was damit beabsichtigt ist; und Salomes Wissen wird emphatisch betont: "In Wahrheit – ich weiß es nur zu gut".⁶⁹ Bei Wilde wird die Entwicklung vom Kind zur Geschlechtsbewußtheit beim ersten Auftritt quasi in Zeitlupe vorgeführt, bei Lachmann betritt eine erwachende femme fatale die Bühne.

Mit dieser stärkeren erotischen Bewußtheit Salomes geht eine gewisse Exkulpation Jochanaans und des Herodes einher. Während Jochanaan nach der Konfrontation

mit Salome im Französischen zur Hinrichtung Salomes *auffordert*, indem er der Reihe nach ihre Steinigung, Erstechung, Zermalmung *befiehlt* (F 51), *sagt* er bei Lachmann diese verschiedenen Todesarten nur noch *voraus*:

Die Kriegshauptleute werden sie mit ihren Schwertern durchbohren, sie werden sie unter ihren Schilden zermalmen.⁷⁰

Durch die Umwandlung der Aufforderung in eine prophetische Vorhersage wird Jochanaans Involvierung in die Hinrichtung Salomes beseitigt. Herodes fällt sein Todesurteil in einsamer Entscheidung,⁷¹ er ist mit dem Schlußsatz des Stückes "Tuez cette femme!" (F 82) nicht mehr Jochanaans Handlanger. Im Französischen wird diese den Bezug zwischen Jochanaan und Herodes besiegelnde Schlußpointe dadurch vorbereitet, daß Herodes mit dem Ausdruck "Dieu inconnu" und mit "l'épouse incestueuse" (F 80) Jochanaans Perspektive bzw. genaue Terminologie übernimmt (F 24, 33). Durch die Übersetzung der letzteren Stelle durch "Ah! da spricht meines Bruders Weib!"⁷² wird nicht erkennbar, daß seit Jochanaans Tod aus Herodes gewissermaßen die Stimme Jochanaans spricht.

In ihrem Wilde–Buch von 1905 hat Hedwig Lachmann in einer zehn Seiten langen Nacherzählung des Stückes jenes Psychodrama offenbart, das als Subtext ihrer übersetzerischen Inszenierung zugrundelag. Da ist von "elementarer Wildheit" der "individuellen Kräfte"⁷³ die Rede,

grosse(n) Typen von singulärer Art (...). Wie in einem antiken Steinrelief stehen die Gestalten gleichsam mit einer einzigen plastischen Gebärde da (...). Die Charaktere sind einfach, stark, auf e i n Gesetz, gleichsam auf eine Formel gebracht: den unbändigen, durch kein Verstandesmoment geschwächten und gehemmten Eigetrieb des Individuums. (...) Salome ist die willensstarke, unzerspaltene Natur, deren Lebensenergien im vollen Einklang mit der Größe ihres Schicksals und ihres Verbrechens sind.⁷⁴

Durch Herodes werde am Schluß

dem Verbrecherischen im Drama ein Mass gesetzt, er repräsentiert gleichsam die Grenzen der Menschlichkeit. Und mit einer wahrhaft grossen Bewegung löst er sich in einem Moment von all dem Ungeheuerlichen, das um ihn vorgeht, vollkommen ab und erhebt sich zur selbstsicheren Persönlichkeit, indem er Salome das Todesurteil spricht.⁷⁵

Wie ersichtlich, fokussiert Lachmann nur das Verbrechen Salomes, nicht ihre verbale Vernichtung durch Jochanaan, nicht dessen mörderische Lynchaufrufe, nicht des Herodes Stellvertreterfunktion, nicht Salomes Schlußworte über die Liebe. In diesem Zusammenhang scheint es mir signifikant zu sein, daß Lachmann den abschließenden Satz Salomes "Il ne faut regarder que l'amour" (F 80),⁷⁶ der sinngemäß in allen Schlußszenen der Wildeschen Gesellschaftsdramen leicht variiert wiederkehrt, einfach wegläßt. Es ist der einzige Satz ihrer Vorlage, den

Lachmann wegläßt; vermutlich schien ihr dieser schlichte Satz nicht zur verbrecherischen Größe des von ihr imaginierten Subtextes zu passen.

Lachmanns übersetzerisches Psychodrama von "der tierhaften Wildheit Salomes"⁷⁷ fixiert diese Figur auf einen grandiosen anarchischen Vitalismus: Eruption und ethisch notwendige Bändigung der Naturgewalt 'Weib'. Die dialektischen Bezüge zwischen Jochanaan und Salome, Jochanaan und Herodes kommen ihr nicht in den Blick. Jochanaan verkörpert bei Lachmann und seit Lachmann, da er nicht zur Lynchjustiz an Salome auffordert, einzig die passive, weltabgewandte Reinheit des christlichen Propheten, so daß sich auch für die theatralische Rezeption der beiden Figuren der schlichte Gegensatz von Hure und Heiligem aufdrängen mußte:

Der Täufer fällt der Gier eines Mädchens von dirnenhaften Instinkten zum Opfer, die er verschmäht. Salome fällt als Opfer ihrer Gier, die den Haß des Herodes weckt,

schrieb zum Beispiel das *Berliner Tageblatt* am 30.9.1903 über das Stück.⁷⁸

Fritz Engel faßt in seinem 1922 erschienenen populären Bühnenführer die von Lachmann ermöglichte Sicht des Stückes so zusammen,

daß der Sinn dieses Dramas auf eine Verherrlichung des jungen Christentums, seiner reinen und strengen Lehre, seiner Opferbereitschaft und Hingabe an eine große Idee hinausläuft. Der Asket und Prophet Jochanaan stirbt zwar, nach menschlichen Maßen gerechnet, einen elenden Tod, Sieger bleibt er aber doch (...) über das in Fäulnis übergegangene Heidentum.⁷⁹

Der moderne Heide Wilde wird von Fritz Engel folglich zum "Bekenner urchristlicher Ideale"⁸⁰ ernannt. Die Kritik Wildes am puritanischen Christentum seiner Zeit und die Umwertung Salomes zur Märtyrerin prächristlicher Sinnlichkeit – "a Sainte Thérèse who worships the moon" – wurde nicht wahrgenommen.

Die 1903 erschienene Übersetzung der *Salome* durch Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherrn von Teschenberg beruht auf dem französischen Text, war aber, wie schon die vorausgegangenen Wilde-Übersetzungen der beiden, von gelegentlichen krassen Unbeholfenheiten – "Ich hab' es Dir gesagt, hab' ich es nicht?"⁸¹ – geprägt. Dazu kommen einige Sinnentstellungen, bei denen man nicht immer weiß, ob es sich um Versehen oder Absicht handelt. So wird in ihrem Auftrittsmonolog aus Salomes "Je ne sais pas ce que cela veut dire" (F 14) bei Pavia/Teschenberg das Gegenteil: "Ich weiß, was das bedeutet...in der That – doch, ich weiß es wohl".⁸² Hier, wie auch an einigen wenigen anderen Stellen, scheint von Lachmanns Übersetzung ein 'femme-fatalisierender' Einfluß ausgegangen zu sein. Die *Salome*-Übersetzung ist aber, verglichen mit den

Komödienübersetzungen, immer noch die überzeugendste übersetzerische Leistung dieses Teams, vielleicht weil sie sich eng an das sprachlich relativ schlichte französische Original hielten. Ihr Text klingt daher zwangsläufig flacher und prosaischer als derjenige Lachmanns. Die Wucht der Lachmannschen Komprimierungen ("giftsprühend", "Scharlachnatter") geht ihm ab:

Und Deine Zunge, die wie eine Schlange war, die Gift hervorspritzt, sie bewegt sich nicht mehr, (...) diese rote Natter, die mit ihrem Gifte mich beieifert hat.⁸³

Bereits 1904 wurde Pavia/Teschenbergs Text im Reclam-Verlag nachgedruckt – als angebliche Neuübertragung eines Dr. Kiefer. Es handelt sich um eine stilistische Glättung des Pavia/Teschenbergschen Textes aus der Sicht eines Bühnenpraktikers; Spontaneität und Sprechbarkeit des Textes stehen im Vordergrund. Sämtliche Fehler und Mißverständnisse Pavia/Teschenbergs sind beibehalten (Verwechslung von "couleur" mit "colère" und dgl.), zahlreiche Bühnenanweisungen sind hinzugefügt.⁸⁴

1908 kam im Rahmen der zehnbändigen Wiener Wilde-Ausgabe die *Salome*-Version von Frida Uhl heraus, die 1893/95 zwar kurze Zeit mit Strindberg verheiratet gewesen war, aber in ihrem literarischen Geschmack eher als Sudermann-Bewundererin gilt.⁸⁵ Uhl hatte vermutlich den französischen wie den englischen Text zur Verfügung, hält sich jedoch hauptsächlich an Lachmanns Übersetzung, deren markierte Wortwahl und Metaphorik sie noch zu überbieten trachtet. Aus Jochanaans 'ungesundem' Gefängnis wird – als Steigerung von Lachmanns "mörderischem Ort zum Wohnen" – bei Uhl "eine mordgeschwängerte Wohnstatt";⁸⁶ Jochanaan erscheint Salome nicht nur als "maigre" bzw. "wasted" oder "abgezehrt", sondern als "entfleischt";⁸⁷ aus Salomes "ma passion" wird über Lachmanns "brünstiges Begehren" bei Uhl "meine Brunst".⁸⁸ Zahlreiche gestelzte oder poetisierende Wendungen wie "Ich trage kein Begehren", "Das dünkt mich seltsam", "Fittichrauschen", "seit vollen sechs Monden", "dieweil er mit Engeln sprach", "trugvolle Zunge" usw. verleihen dem Text eine altmodische Gespreiztheit.⁸⁹ Uhl versucht, die Personifizierung von "la lune" dadurch zu erreichen, daß sie den Mond immer als "Luna" bezeichnet, was aber spätestens dann abwegig und kontraproduktiv wird, wenn die rationalistische, weder propheten- noch göttergläubige Herodias sagen muß: "Luna ist wie Luna. Das ist alles".⁹⁰

Lachmanns Text erlebte – nach privaten Aufführungen in München und Breslau, die ohne kritische Resonanz blieben – am 15. November 1902 in Berlin einen sensationellen Erfolg in einer Privataufführung an Max Reinhardts *Kleinem Theater*. Die gesamte Kritikerprominenz war eingeladen, aber auch Dichter, Künstler und Musiker wie Stefan George und Richard Strauß.

Gertrud Eysoldt – seit ihrem Erfolg in Strindbergs *Rausch* auf die Rolle des "weiblichen Dämons", "halb Schlange, halb Mensch"⁹¹ festgelegt – projizierte in die Rolle der Salome jene Verbindung von "Weib und Tigerin", die Marie Luise Becker bereits im Jahre 1900 in Beardsleys Buchzierden zur Lachmannschen Übersetzung zu erkennen glaubte.⁹² Auf einem Gemälde von Lovis Corinth, das schon bald nach der Berliner Erstaufführung in *Bühne und Welt* veröffentlicht wurde, ist Gertrud Eysoldt als Salome mit dem Kopf des Jochanaan dargestellt: in Gestik und Mimik eine Verkörperung der dem Lachmannschen Text beigegebenen Beardsley-Zeichnung. "Und ihr Raubtierkopf neigt sich über das tote Haupt", hatte Marie Luise Becker in demselben Heft von *Bühne und Welt* über Gertrud Eysoldts Darstellung geschrieben.⁹³ Fast alle Kritiker stimmen darin überein, daß Gertrud Eysoldt die anarchisch-vitalen Züge der Salome auf grandiose Weise verkörperte, wobei es offensichtlich ist, daß der spezifisch Lachmannsche Text bzw. Subtext der dämonischen Spielweise der Eysoldt entgegenkam. So beschreibt der Kritiker des *Vorwärts* Salomes ersten Auftritt folgendermaßen:

Langsam, in leisem Selbstgespräch voll lüstern-listiger Gedanken schleicht Salome aus dem Festsaal herbei. Es kitzelt sie, daß Herodes, der Mutter Gemahl, mit verliebten Augen an ihr, der Tochter hängt.⁹⁴

Ähnlich spricht Paul Block von Salomes "frühreife(r) Jugend", die "ahnungsvoll nach Erfüllung wilder Begierden lechzt. Sie weiß, daß der Stiefvater sie mit heißen Blicken anschaut".⁹⁵

Der bemerkenswerteste Zug der Berliner *Salome* war – neben Eysoldts Verkörperung weiblicher Brutalität à la Strindberg, die nach Salome auch gleich Wedekinds Lulu übergestülpt wurde – der Triumph des Reinhardtschen Stimmungstheaters, das die "Überwindung des Naturalismus auf der Bühne" der gesamten Kritikerprominenz vor Augen und Ohren vorführte.⁹⁶ Arthur Eloesser beschreibt den sinnlich überwältigenden Eindruck der Berliner Erstaufführung:

(...) dieser einzige Akt <strahlt> von einer glühenden Pracht der Farben; von exotischen Düften schwer, haucht er Leidenschaft und Verwesung, eine Weltuntergangsstimmung (...).⁹⁷

Nur wenige kritische Stimmen meldeten gegen die mit dem Regie- und Stimmungstheater verbundene Entthronung des Wortes auf der Bühne Bedenken an:

Wilde's *Salome* sieht im Buche anders aus als auf der Bühne (...). Der Blaustift hat arg, ärgerlich arg, gewüthet: stille, dunkeläugige Geheimnisse, schwül duftende Nachtblumen sind herausgerissen und zertrampelt worden. Mit einem Male scheint das Ganze brutaler, aufdringlicher, nüchterner. Die vornehmen Gegenwirkungen fehlen (...). Das tiefe Mysterium Wilde's (...) giebt sich jetzt als derbes Theater.⁹⁸

Die nächsten wichtigen Inszenierungen waren am 10. Februar 1903 in Hamburg die erste öffentliche Inszenierung von *Salome*, wobei Alfred von Berger *Salome* zusammen mit (bzw. im Anschluß an) Sophokles' *Elektra* inszenierte und wobei – nach Meinung von *Bühne und Welt* – der "Sieg der Antike über die Moderne auf der ganzen Linie" deutlich wurde,⁹⁹ und am 12. Dezember 1903 am *Deutschen Volkstheater* in Wien, wo Adele Hartwig einen – wie *Bühne und Welt* schrieb – "gedankenlosen Abklatsch der Reinhardtschen Mise-en-scène" lieferte.¹⁰⁰ Als aber gar die *Neue Freie Presse* einen Verriß brachte und darin Wilde denunzierte,¹⁰¹ wettete Karl Kraus in einem 14 Seiten langen Essay im Weihnachtsheft der *Fackel* gegen die "Gehirnfäkalien" des Kritikers,¹⁰² um bei diesem Anlaß auch gegen Reinhardt – ohne dessen Namen zu nennen – und für das wortbezogene Theater zu plädieren:

Äußerster Realismus in Berlin und äußerste Theatralik in Wien schienen mir die gleich wirksame Parodie auf Wilde's Absichten zu bieten. (...) Gertrude Eysoldt habe ich leider als *Salome* nicht gesehen: was vermag die blendendste Einzelleistung in einem Stücke, dessen Wirkung ausschließlich in der Ensemblestimmung wurzelt? Diese mußte in Berlin der falschen Natürlichkeit eines psychologischen Zwiegesprächs, in Wien der falschen Theatralik einer lärmenden Handlung weichen. (...) Beide Richtungen entspringen derselben geistigen Dürftigkeit deutscher Theaterregie und führen zum Verderben einer Dichtung, bei der Regie alles ist. Wer sie in der Gestalt, die ihr der Dichter ersehen hat, sehen wollte, müßte weit nach dem deutschen Norden fahren (...): <zu> Berger in Hamburg (...).¹⁰³

Im Grunde ging es Karl Kraus in seiner Polemik um den Vorrang der Sprache, um die Zelebrierung des Dichterwortes auf der Bühne. Anton Lindner, der als Redakteur der *Wiener Rundschau* die Erstveröffentlichung der Lachmannschen Übersetzung arrangiert hatte, schloß sich in *Bühne und Welt* der Krausschen Verurteilung der Berliner *Salome* an:

Wer Wilde nicht wie einen Gesang aus Nietzsches *Zarathustra* oder wie ein Bruchstück aus Novalis inscenieren kann, der mag sich an alte Wirksamkeiten halten und eine gewisse exzentrische Gegenständlichkeit nebst all den rabiaten Stimmungseffekten hervorkehren, die ein nebensächliches Agens der Dichtung sind, aber als bloßgelegte Hauptsache auch für sich allein bestehen können. Also tat die Berliner Aufführung.¹⁰⁴

Der Weg von Wildes *Salome* vom französischen Original ins Englische, über Beardsleys Zeichnungen, Lachmanns Übersetzung, Reinhardts Inszenierung bzw. Eysoldts Spiel zeigt einen Prozeß zunehmender Radikalisierung und Brutalisierung der Figur der *Salome*, die dabei aus dem Kontext der antik-christlichen Thematik herausgelöst und immer deutlicher zur Ikone eruptiver Sexualität gemacht wird. Diese Entwicklung erreicht in der Oper von Richard Strauß ihren Höhepunkt. Diese

wurde am 9. Dezember 1905 in Dresden mit sensationellem Erfolg (39 Vorhänge) uraufgeführt und gehört seither zum Repertoire der großen Opernhäuser der Welt. Strauß wollte sich ursprünglich von dem Wiener Musikkritiker Anton Lindner, der ja die Lachmannsche Übersetzung der *Salome* im Jahre 1900 herausgegeben hatte, ein Libretto schreiben lassen. Am 30. April 1902 fand jedoch in Paris die vielbeachtete Uraufführung von Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* statt, die insofern ein Novum darstellte, als Debussy Maeterlincks Prosatext ohne Zwischenschaltung eines Librettisten in Musik umgesetzt hatte. Der Erfolg dieser ersten 'Literaturoper' im modernen Sinn veranlaßte Strauß vermutlich dazu, nun ebenfalls auf das übliche Libretto zu verzichten und Lachmanns Text unmittelbar zu vertonen, in der irrigen Annahme allerdings, Wildes französisches Original sei "von Frau Lachmann wörtlich übersetzt" worden, wie er am 5. Juli 1905 seinem Verleger schrieb.¹⁰⁵ Strauß kürzte den Text zwar um fast die Hälfte, hielt sich aber in der melodischen und rhythmischen Phrasierung genau an seine Vorlage, getreu dem von Wagner übernommenen Prinzip, daß die Melodie aus dem Wort entstehen müsse. Die von Lachmann bzw. ihrer englischen Vorlage dem Text eingeschriebenen Dynamisierungen und sonstigen Änderungen bildeten somit zwangsläufig ein Steuerungsprogramm, das die kompositorische Kreation mitprägte. So wird Lachmanns Eröffnungssatz mit der starken Anfangsbetonung des Wortes "schön" von Strauß rhythmisch genau analog vertont: "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!". Die Übersetzerin war wortwörtlich der englischen Vorlage gefolgt, während das französische Original den Hauptakzent ans Ende gesetzt hatte: "Comme la princesse Salomé est belle ce soir!". Daß auch die Akzentuierung der Stammsilben der einzelnen Wörter respektiert werden mußte, war für Strauß selbstverständlich. So schrieb er anlässlich der *Salome*-Vertonung an Romain Rolland:

Im 4/4 ist jedes erste und dritte Viertel fast stets notwendig ein Accent, dem nur die Wurzelsilbe jedes Wortes anvertraut werden kann. Seit Wagner natürlich! Vorher nahm man es nicht so genau, wenn nur die Melodie schön war.¹⁰⁶

Die dynamisierende übersetzerische Inszenierung, die Lachmanns Text implizit eingeschrieben und in ihrer psychodramatischen Interpretation von 1905 explizit ausformuliert ist, wurde von Strauß musikalisch differenziert und gesteigert und in die monumentale Klangwelt eines Hundert-Mann-Orchesters transformiert, das vor allem die "mental underworld",¹⁰⁷ das Unterbewußte der Hauptfiguren suggestiv evozierte, wobei allerdings Jochanaan, den Strauß verabscheute,¹⁰⁸ ohne Unterbewußtsein auskommen mußte. Alfred Kerrs Spott, daß Jochanaan bei Strauß "fast ein Kreuzritter mit Marschmotiv, ein Gottesmann in B-dur, ein deutscher Jochanaan, im Kern ein blonder Prophet"¹⁰⁹ geworden sei, muß zum Teil an Hedwig Lachmann weitergereicht werden, die die musikalische Heiligsprechung Jochanaans übersetzerisch vorbereitet hatte. Strauß rückte durch seine Textraffungen, musikalischen Kommentierungen und sinfonischen Einlagen¹¹⁰ Salomes Wildheit, den Femme-fatale-Aspekt noch weitaus stärker in den Mittelpunkt als Lachmann. So schnurrt etwa Salomes erster 'kindlicher'

Monolog auf wenige Sekunden Rezitativ zusammen, während die Pause vor ihrer ersten Begegnung mit Jochanaan oder gar Salomes Frustration und das Entstehen von Rachedgedanken nach Jochanaans Fluch musikalisch ungeheuer eindrucksvoll ausgemalt werden.¹¹¹

Ein halbes Jahr vor der Dresdner Uraufführung machte sich Strauß daran, eine französische Fassung seiner Oper herzustellen. Dabei wollte er aber nicht etwa eine Übersetzung seines Librettos anfertigen lassen, sondern einfach Lachmanns Text durch das Wildesche Original wieder ersetzen, in der naiven Annahme, die "wörtliche" Übersetzung Hedwig Lachmanns sei eine *quantité négligeable*, die in seiner musikalischen Interpretation keine eigenen Spuren hinterlassen hätte. Sein diesbezüglicher Briefwechsel mit Romain Rolland entbehrt nicht der Komik; so wenn Strauß in Debussys *postwagnerischer Pelléas-Partitur*, die Rolland ihm als Eselsbrücke zur Erlernung der französischen Phrasierungstechnik empfohlen hatte, das Fehlen der Übereinstimmung von Wortakzent und musikalischem Akzent tadelt und hierin die "Unnatur der Kothurntragödie des 18.ten Jahrhunderts" zu entdecken glaubt,¹¹² wofür er dann seinerseits von Rolland gerügt wird: "Vous êtes trop orgueilleux en ce moment, en Allemagne. Vous croyez tout comprendre, et vous ne vous donnez aucune peine pour comprendre. Tant pis pour vous, si vous ne nous comprenez pas!".¹¹³ Strauß solle Nietzsche lesen, der habe etwas vom Französischen verstanden.

Strauß war lernbereit und ließ sich von Romain Rolland über die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Akzentuierung und Phrasierung belehren. Nach drei Monaten harter Arbeit hatte er die gesamte Phrasierung der Gesangslinien mit Wildes französischem Text in Einklang gebracht, wobei Romain Rolland die Partitur für ihn durchkorrigierte. Die kompositorischen Änderungen, die zum Beispiel nötig waren, um Sätze wie "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!" zurückzuverwandeln in "Comme la princesse Salomé est belle ce soir!", waren beträchtlich.

Strauß' französische 'Originalfassung' konnte sich jedoch nicht behaupten. 1909 ließ er daher eine Rückübersetzung des Lachmannschen Textes ins Französische herstellen. International tätige Sänger mußten folglich nur den französischen Text, nicht aber auch noch die Gesangslinie jeweils neu erlernen. Erst 1989/1990 wurde Strauß-Rollands französische Fassung in Frankreich wieder ausgegraben und an der *Opéra de Lyon* aufgeführt. Die jüngste französische Inszenierung an der *Opéra de Paris-Bastille* im Frühjahr 1994 verwendete aber wieder Lachmanns deutschen Text.

Insgesamt wird man sagen dürfen, daß Hedwig Lachmann bei der expressionistischen Zuspitzung der *Salome*-Rezeption in Deutschland eine entscheidende Vermittlerrolle zukam.

Bibliographie

Becker, M. L.: "Salome in der Kunst des letzten Jahrtausends", in *Bühne und Welt* 4, 1901/02, S. 157–165, 201–208.

Becker, M. L.: "Gertrud Eysoldt", in *Bühne und Welt* 5, 1902/03, S. 635–641.

Block, P.: "Salome und *Bunbury*. Zwei Werke von Oskar Wilde im Kleinen Theater", in *Berliner Tageblatt*, 16.11.1902.

Blumenberg, H.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981.

Borndsohn, W.: "Frida Uhl, Strindbergs österreichische Frau", in *Wiener Zeitung* Nr. 210, 1.8.1950.

Braß, F. K.: *Oscar Wildes Salome. Eine kritische Quellenstudie*, Borna–Leipzig 1913.

Daffner, H.: *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – Bildende Kunst – Musik*, München 1912.

Damblemont, G.: "Symbolistisches Theater im Gefolge Mallarmés", in D. Kafitz (Hrsg.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen 1991, S. 101–120.

Del Mar, N.: *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*. 3 Volumes, London 1962 (*Salome*, Vol. I, S. 239–293).

Ellmann, R.: *Oscar Wilde*, London 1987.

Eloesser, A.: "Theater und Musik", in *Beilage zur Vossischen Zeitung*, 16.11.1902.

Fesquet, D. (Hrsg.): *Textheft zur 'Pelléas et Mélisande'–Einspielung* von C. Abbado mit den Wiener Philharmonikern, Deutsche Grammophon, Essen 1992.

Fiedler, L. M.: "Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne: Das Theater Max Reinhardts", in D. Kafitz (Hrsg.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen 1991, S. 69–85.

Finney, G.: *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Ithaca and London 1989.

Fritz, H.: "Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle", in R. Bauer u.a. (Hrsg.): *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1977, S. 442–464.

Giesing, M.: *Ibsens "Nora" und die wahre Emanzipation der Frau: zum Frauenbild im wilhelminischen Theater*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1984.

- Gilbert, E. L.: "'Tumult of Images': Wilde, Beardsley, and *Salome*", in *Victorian Studies* 26, 1983, S. 133–159.
- Good, G.: "Early Productions of Oscar Wilde's *Salome*", in *Nineteenth Century Theatre Research* 11, 1983, S. 77–92.
- Hall, J./E. Roach (Hrsg.): *Textheft zur 'Salomé'–Einspielung* von K. Nagano mit dem Orchestre de l'Opéra de Lyon, B. Schott's Söhne, Mainz 1991.
- Jaron, N./R. Möhrmann/H. Müller: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914)*, Tübingen 1986.
- Jullian, Ph.: *Oscar Wilde*, London u.a. 1969.
- Kerr, A.: *Das neue Drama*, Berlin 1907.
- Kerr, A.: *Die Welt im Drama*. Hrsg. von Gerhard F. Hering, Köln, Berlin 1954.
- Kohl, N.: *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg 1980.
- Kraus, K.: "*Salome*", in *Die Fackel* Nr. 150, 23.12.1903, S. 1–14.
- Lachmann, H.: *Oscar Wilde*, Berlin und Leipzig o.J. (1905).
- Langlade, J. de: *Oscar Wilde, écrivain français*, Paris 1975.
- Leux, I. (Hrsg.): *Briefe Hermann Sudermanns an seine Frau (1891–1924)*, Stuttgart und Berlin 1932.
- Lindner, A.: "Von den Wiener Theatern 1903/04", in *Bühne und Welt* 6, 1903/04, S. 344–347.
- Lothar, R.: *Das deutsche Drama der Gegenwart*, München und Leipzig 1905.
- Mahling, Chr.–H.: "'Tönendes Schweigen' und Ausdruckstanz. Bemerkungen zu zwei Komponenten des Musiktheaters der Jahrhundertwende", in D. Kafitz (Hrsg.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen 1991, S. 87–99.
- Millett, K.: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, München, Wien, Basel 1971.
- Nordhausen, R.: "*Salome*. Tragödie in einem Act von Oscar Wilde (Neues Theater)", in *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 32, 1903, S. 268f.
- Powell, K.: *Oscar Wilde and the theatre of the 1890s*, Cambridge 1990.

Pym, A.: "The Importance of Salomé: Approaches to a *Fin de Siècle* Theme", in *French Forum* 14, 1989, S. 311–322.

Raché, P.: "Hamburg", in *Bühne und Welt* 5 1902/03, S. 534.

Ribeiro, A.: "Karl Kraus und Shakespeare. Die Macht des Epigonen", in J. P. Strelka (Hrsg.): *Karl Kraus: Diener der Sprache – Meister des Ethos*, Tübingen 1990, S. 237–265.

Robichez, J.: *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'Oeuvre*, Paris 1957.

Rolland, R./A. Lugné-Poe: *Correspondance 1894–1901. Présentée avec une introduction et des notes par Jacques Robichez*, Paris 1957.

Schaffner, R.: *Die Salome-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé. Vergleichende Gestalt- und Stilanalyse*, Diss. Würzburg 1965.

Schmidt, C.: "Theater", in *Vorwärts*, 18.11.1902.

Schütz, F.: "Oskar Wilde. (Zur Aufführung seiner *Salome* im Deutschen Volkstheater)", in *Neue Freie Presse*, 15.12.1903.

Schweik, R. C.: "Oscar Wilde's *Salome*, the Salome Theme in Late European Art, and a Problem of Method in Cultural History", in O.M. Brack, Jr. (Hrsg.): *Twilight of Dawn. Studies in English Literature in Transition*, The University of Arizona 1987, S. 123–136.

Smith II, P. E./Helfand, M. S. (Hrsg.): *Oscar Wilde's Oxford Notebooks. A Portrait of Mind in the Making*, New York, Oxford 1989.

Strauss, Richard et Romain Rolland: *Correspondance. Fragments de Journal*. Avant-propos de G. Samazeuilh, Éditions Albin Michel, Paris 1951.

Sudermann, Hermann: *Johannes. Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel*, Cotta Verlag, Stuttgart 1898.

Szondi, P.: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hrsg. von H. Beese, Frankfurt am Main 1975.

Szondi, P.: *Schriften I* (Theorie des modernen Dramas et al.), Frankfurt am Main 1978.

Wilde, Oscar: *Salome. Tragödie in einem Aufzug. Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley*, in *Wiener Rundschau* 4, 1900, Nr. 12, S. 189–212.

Wilde, Oscar: *Salome. Drama in einem Aufzuge. Ins Deutsche übertragen von Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherrn von Teschenberg*, Verlag Max Spohr, Leipzig 1903.

Wilde, Oscar: *Salome. Drama in einem Aufzug. Ins Deutsche übertragen von Dr. Kiefer*, Reclam UB, Leipzig 1904.

Wilde, Oscar, *Salomé. A Florentine Tragedy. Vera*, Methuen, London 1908.

Wilde, Oscar, *Salomé* <übersetzt von Frida Uhl>. *Die Herzogin von Padua*. 8. Bd. von: *Oscar Wildes Werke in zwölf Bänden*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe des Wiener Verlags von 1906/08, Globus Verlag, Berlin o.J. (1918).

Wilde, Oscar: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Norbert Kohl, Insel Verlag, Frankfurt 1982.

Wilde, Oscar: *Complete Works*. With an Introduction by Vyvyan Holland, Collins, London and Glasgow 1987.

Wilde, Oscar: *Salome. Tragödie in einem Akt*. Mit Illustrationen von Aubrey Beardsley. Aus dem Französischen übersetzt von Hedwig Lachmann. Nachwort von Ulrich Karthaus, Reclam UB, Stuttgart 1990.

[1](#) Die endgültige Fassung von *The Picture of Dorian Gray*, den Essayband *Intentions*, ein Buch mit Erzählungen (*Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*) und eines mit Märchen (*A House of Pomegranates*). Außerdem war 1891 im *Fortnightly Review* der zum Wilde-Verständnis wichtige Essay *The Soul of Man Under Socialism* erschienen, in dem der Autor die Rolle der Kunst in der gesellschaftspolitischen Debatte seiner Zeit diskutiert.

[2](#) Langlade 1975, S. 32.

[3](#) "Sa belle voix chantait, s'apitoyait, sonnait comme une viole, dans le silence ému. (...) On imaginait pas que la parole humaine pût revêtir une telle splendeur, et cela dans un salon, presque sans quitter le ton de la causerie" (zitiert nach Langlade 1975, S. 37f.). – Eine umfangreiche Sammlung von Wildes spontanen Erzählungen wurde nach langjährigen Recherchen von Guillot de Saix vorgelegt: *Les Songes Merveilleux du Dormeur Éveillé – Le Chant du Cygne*. Contes parlés d'Oscar Wilde, recueillis et rédigés par Guillot de Saix, Paris 1942. Darin finden sich auch drei Varianten des Salome-Motivs.

[4](#) Noch im Dezember 1891 schickte Wilde das unkorrigierte Manuskript seinem Freund Pierre Louys und verabredete sich mit derselben Post zu einem Mittagessen mit ihm und Paul Fort. Im Februar 1892 wird das Stück zu den Inszenierungsplänen des *Théâtre d'Art* gezählt; außerdem hatte auch Sarah Bernhardt ihr Interesse bekundet (Robichez 1957, S. 125, 138; 354). – Es ist anzunehmen, daß Wilde an jenem denkwürdigen 11. Dezember 1891 im *Théâtre d'Art* war, als unter anderem Maeterlincks Einakter *Les Aveugles* und eine von Paul-Napoléon Roinard verfaßte Adaptation des *Hohenliedes Salomos* aufgeführt wurde (vgl. dazu Damblemont 1991, S. 109f.; Robichez 1957, S. 127ff.). Die Bildersprache des *Canticum canticorum* gehört zu den wichtigsten intertextuellen Bezügen in Wildes Stück.

[5](#) Über die besondere Affinität zwischen dem *Salome*-Thema und dem Symbolismus vgl. Szondi 1975, S. 43 und Pym 1989, S. 312f.

[6](#) Wilde 1987, S. 1017.

[7](#) In seinem Sarah Bernhardt gewidmeten Sonett *Phèdre* stellt er die Schauspielerin als Wiedergeburt der griechischen Antike dar: "Ah! surely once some urn of Attic clay / Held thy wan dust, and thou hast come again / Back to this common world so dull and vain (...)" (Wilde 1987, S. 777).

[8](#) Ellmann 1987, S. 352.

[9](#) Ellmann 1987, S. 352. – Bekanntlich wurde die Londoner Aufführung der *Salome* nach drei Wochen Probe vom Zensor verboten – das Stück sei "half Biblical, half pornographic" (Powell 1990, S. 33).

[10](#) Wilde 1987, S. 922.

[11](#) Vgl. Schaffner 1965, S. 108ff.

[12](#) Wilde 1908, S. 14. Die Belege aus dieser französischen Ausgabe der *Salome* werden in Zukunft abgekürzt mit "F" und der Seitenzahl.

[13](#) Dieses Verfahren fatalistischer Vorausdeutung hat Wilde in seinem letzten Stück, *The Importance of Being Earnest*, wieder höchst virtuos aufgegriffen, allerdings mit dem Unterschied, daß in der "trivial comedy for serious people" die libidinöse Hochstapelei von der späteren Wirklichkeit auf verblüffend präzise Weise eingeholt wird. Die vermeintliche Lüge entpuppt sich als Vorwegnahme des Happy End.

[14](#) Zu den genauen Nachweisen siehe Braß 1913.

[15](#) Wilde 1987, S. 1018.

[16](#) Vgl. Kohl 1980, S. 297.

[17](#) Kohl 1980, S. 296.

[18](#) Fritz 1977, S. 457.

[19](#) Fritz 1977, S. 458.

[20](#) Ebda.

[21](#) Millett 1971, S. 180.

[22](#) Wilde kontrastierte in seinem Werk immer wieder alttestamentarische Zwangsethik mit hellenistischer Liebesphilosophie: "The fear of the Lord is the beginning of wisdom", said the stern Hebrew prophet: 'The beginning of wisdom is Love', was the gracious message of the Greek" (Wilde 1987, S. 1174).

[23](#) Fritz 1977, S. 457.

[24](#) LA VOIX DE IOKANAAN. Ah! l'impudique! la prostituée! Ah! la fille de Babylone avec ses yeux d'or et ses paupières dorées! Voici ce que dit le Seigneur Dieu. Faites venir contre elle une multitude d'hommes. Que le peuple prenne des pierres et la lapide... (...) Que les capitaines de guerre la percent de leurs épées, qu'ils l'écrasent sous leurs boucliers. (...) et que toutes les femmes apprendront à ne pas imiter les abominations de celle-la (F 50f.).

[25](#) Salome stimmt Jochanaan gegenüber jeweils die 'dionysische' Bildersprache des *Hohenliedes* an ("Tes cheveux ressemblent à des grappes de raisins", F. 28), wird abgewiesen und reagiert darauf mit der 'christlichen' Bildersprache der Leidensgeschichte ("On dirait une couronne d'épines", F. 29).

[26](#) Wilde 1987, S. 1019.

[27](#) Wilde 1987, S. 1057.

[28](#) Vgl. dazu das Kapitel "Symonds, Pater, and Hegelian Aesthetics" in der Einleitung von Smith II/Helfand 1989, S. 22–27.

[29](#) Smith II/Helfand 1989, S. 132.

[30](#) Smith II/Helfand 1989, S. 137.

[31](#) Smith II/Helfand 1989, S. 138f.

[32](#) Er unterscheidet sich aber auch von der Interpretation seines Lehrers Walter Pater, wonach der vergeistigende Einfluß des Christentums eine Steigerung der Kunst gebracht habe. Für Wilde bestand die vollkommene Kunst in der hellenistischen Harmonie von Körper und Geist, und Fortschritt konnte demgemäß nur in der schöpferischen Rückkehr zur griechischen Synthese bestehen. Während für Pater die Kunst ein Mittel der Flucht aus der Tyrannei der Sinne darstellen konnte, hielt Wilde diesen "spirit of transcendentalism" für kunstfremd: "art has been defined as an escape from the tyranny of the senses," zitiert er Pater, um dagegenezusetzen, "it is an escape rather from the tyranny of the soul" (Smith II/Helfand 1989, S. 47).

[33](#) "And though the root of the Christian doctrine of the atonement (...) is to be found in the scapegoat of the wilderness, yet in it's <sic> intellectual progression it undoubtedly received much assistance from the analogy afforded by Roman Law (...)" (Smith II/Helfand 1989, S. 119).

[34](#) Smith II/Helfand 1989, S. 121.

[35](#) Auf die zahlreichen Parallelen zu Wildes Erzählung *The Fisherman and his Soul* sei nur am Rande verwiesen.

[36](#) Vgl. Blumenberg 1981.

[37](#) Wilde 1987, S. 1030.

[38](#) Ellmann 1987, S. 379–381.

[39](#) Wilde 1987, S. 555.

[40](#) Wilde 1987, S. 570.

[41](#) Wilde 1987, S. 573.

[42](#) Ellmann 1987, S. 380.

[43](#) Finney 1989, S. 65. Vgl. auch Gilbert 1983, S. 159.

[44](#) Zitiert nach Jullian 1969, S. 218.

[45](#) Jaron u.a. 1986, S. 352–360.

[46](#) Leux 1932, S. 175 (Brief vom 6.12.1902).

[47](#) Leux 1932, S. 92.

[48](#) Leux 1932, S. 96–101.

[49](#) Sudermann 1898, S. 85.

[50](#) Sudermann 1898, S. 125.

[51](#) Sudermann 1898, S. 141.

[52](#) Sudermann 1898, S. 154.

[53](#) Sudermann 1898, S. 158.

[54](#) Kerr 1907, S. 166 (Kritik vom 1.2.1898; in Jaron 1986 nicht erfaßt).

[55](#) Im englischen Text liegt die Terrasse über dem Festsaal: "set above the banqueting hall" (Wilde 1987, S. 552); Lachmann übersetzt das Bühnenbild jedoch gemäß dem französischen Text : "donnant sur la salle de festin" (F 5): "die an den Bankettsaal stößt" (Wilde 1900, S. 191). – Den groben Fehler der englischen Übersetzung: "(...) the fan <sic> of the Lord is in His hand" (Wilde 1987, S. 558) korrigiert sie entsprechend dem französischen "fléau" (F 24): "die Geißel des Herrn" (Wilde 1900, S. 196). – Nicht korrigiert übernimmt sie "father" (Wilde 1987, S. 562) statt "grandpère" (F 41): "dein Vater war Kameeltreiber!" (Wilde 1900, S. 200).

[56](#) Damblemont 1991, S. 111.

[57](#) Vgl. F 12 ("très malsain"); Wilde 1987, S. 554 ("very unhealthy"); Wilde 1900, S. 193.

[58](#) Vgl. F 24; Wilde 1987, S. 537; Wilde 1900, S. 195.

[59](#) Vgl. F 39; Wilde 1987, S. 562; Wilde 1900, S. 199.

[60](#) Vgl. F 40; Wilde 1987, 562; Wilde 1900, S. 200.

[61](#) Vgl. "auront peur" (F 53); "shall be afraid" (Wilde 1987, S. 566); "avoir peur" (F 81); "be afraid" (Wilde 1987, S. 574) und Wilde 1900, S. 203 und 212.

[62](#) Vgl. F 80; Wilde 1987, S. 574; Wilde 1900, S. 210.

[63](#) Wilde 1900, S. 195, 197.

[64](#) Wilde 1900, S. 210.

[65](#) Wilde 1900, S. 191, 198.

[66](#) Wilde 1900, S. 193.

[67](#) "I will not stay. I cannot stay. Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole's eyes under his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. In truth, yes I know it." (Wilde 1987, S. 555).

[68](#) Wilde 1900, S. 193.

[69](#) Zum Teil liegt wohl ein Mißverständnis des englischen Textes zugrunde: Der Ausdruck "in truth" ("In truth, yes I know it", Wilde 1987, S. 555) wird von Lachmann zu emphatisch gedeutet.

[70](#) Wilde 1900, S. 202. – "Let the war captains pierce her with their swords, let them crush her beneath their shields" (Wilde 1987, S. 565).

[71](#) Bei Wilde geschieht die "Tödtung dieser Schlange Salome durch die Soldaten des Herodes gleichsam in Folge einer bösen Laune", schreibt der Kritiker der *Berliner Börsen-Zeitung* (Josef Grünstein) am 30.9.1903 (zitiert nach Jaron u.a. 1986, S. 524).

[72](#) Wilde 1900, S. 210; "the incestuous wife" (Wilde 1987, S. 574).

[73](#) Lachmann 1905, S. 39.

[74](#) Lachmann 1905, S. 47.

[75](#) Lachmann 1905, S. 49.

[76](#) "Love only should one consider" (Wilde 1987, S. 574). – Vgl. auch den *Salome*-ähnlichen Schluß von *The Fisherman and His Soul*.

[77](#) Lachmann 1905, S. 48.

[78](#) Zitiert nach Jaron u.a. 1986, S. 525.

[79](#) Engel 1922, S. 19f.

[80](#) Engel 1922, S. 20. – Ellmann berichtet über ein gemeinsames Essen von Wilde, Carillo, Verlaine und anderen, bei dem Verlaine zu seinem Nachbarn (Yvanhoe Rambosson) gesagt habe, Wilde sei ein wirklicher Heide, er besitze die Sorglosigkeit, welche die Grundlage des Glückes sei, er kenne keine Reue (Ellmann 1987, S. 322). Vgl. dazu Langlade 1975, S. 155, 191.

[81](#) Pavia/Teschenberg 1903, S. 42.

[82](#) Pavia/Teschenberg 1903, S. 9.

[83](#) Pavia/Teschenberg 1903, S. 42.

[84](#) Es ist mir ein Rätsel, wie Del Mar zu der Behauptung kommt, die Übersetzung von "Dr. Kisper" (sic) sei 1901 in Breslau gespielt worden (Del Mar 1962, Bd. I, S. 242).

[85](#) Borndsohn 1950.

[86](#) Vgl. Wilde 1900, S. 193 und Wilde 1918, S. 11.

[87](#) Vgl. F. 25; Wilde 1987, S. 558; Wilde 1900, S. 196; Wilde 1918, S. 19.

[88](#) Vgl. F 80; Wilde 1900, S. 210; Wilde 1918, S. 54.

[89](#) Wilde 1918, S. 19, 25, 28, 30, 33, 43.

[90](#) Wilde 1918, S. 25f.

[91](#) Heinrich Hart, *Der Tag*, 15.10.1902 (Jaron u.a. 1986, S. 481). Ähnlich spielte sie ab Dezember 1902 dann auch die Lulu (ebd., S. 484ff.).

[92](#) Becker 1901/02, S. 203.

[93](#) Becker 1902/03, S. 639.

[94](#) Schmidt 1902.

[95](#) Block 1902.

[96](#) Fiedler 1991, S. 69ff.

[97](#) Eloesser 1902. – Rudolf Lothar sieht in Reinhardts *Salome*-Inszenierung "den Höhepunkt der Stimmungskunst (...), die mit den Stimmungen des Elends bei Schlaf und Hauptmann begann, immer mehr und mehr vom Mittel zum Zweck, zum Selbstzweck wurde, um endlich befreit vom Grau und dem Schwarz seiner Anfänge im Farbenglanz der Romantik Triumphe zu erringen. – Ein wunderbares Bild. Man sieht weit hinaus in dunkle geheimnisvolle Gärten, über deren Wipfel, die sich im Nachtwinde neigen, der Mond aufgeht. Aus dem Palaste des Tetrarchen dringt der Schein der Fackeln, die eine Orgie beleuchten. Stimmen, Gelächter und Becherklang. Und dann entrollt sich auf der Bühne ein atemloses Drama, ein Tanz der Flammen und Farben, wo Lüste und Begierden wie in Funkengarben zum nächtlichen Himmel emporschießen" (Lothar 1905, S. 49).

[98](#) Nordhausen 1903, S. 269.

[99](#) Raché 1902/03, S. 534.

[100](#) Lindner 1903/04, S. 344.

[101](#) Schütz 1903.

[102](#) Kraus 1903, S. 2.

[103](#) Kraus 1903, S. 10f. Berger hatte bereits vor 1900 in verschiedenen Vorträgen "die Blendwerke der Szene als störenden Pleonasmus" bezeichnet und die Kraft des Dichterworts der "Gschnaskunst des Dekorateurs" entgegengesetzt, womit er dem Vortragskünstler Kraus willkommene Argumente lieferte (Ribeiro 1990, S. 258).

[104](#) Lindner 1903/04, S. 344.

[105](#) Zitiert nach Hall/Roach 1991, S. 75.

[106](#) Der Brief vom 16. Juli 1905 wird zitiert in Hall/Roach 1991, S. 79. Die französische Übersetzung des (auf deutsch ansonsten unveröffentlichten) Briefes ist abgedruckt in Strauss/Rolland 1951, S. 44–47.

[107](#) Schmidgall 1977, S. 281.

[108](#) Del Mar 1962, Bd. I, S. 250.

[109](#) Kerr 1954, S. 271 (22.12.1920).

[110](#) Mahling 1991, S. 91f.

[111](#) Auf die ideologielastige Vertonung des Judenquintetts sei wenigstens am Rande hingewiesen; bei der Berliner Aufführung von 1902 hatte Alfred Kerr über Max Reinhardts kleine Rolle eines alten Juden angemerkt: "Reinhardt ergriff tief" (*Der Tag*, 19.11.1902). Strauß' Quintett der zankenden Juden ist dagegen eher eine Denunziation.

[112](#) Hall/Roach 1991, S. 77; Strauss/Rolland 1951, S. 44.

[113](#) Strauss/Rolland 1951, S. 47.