

2. Vortrag (13.07.2011)

## Der Sex und die Macht: Wie intrigante Frauen Politiker um den Verstand bringen.

### Zu Oscar Wildes und Richard Strauss' Oper Salome

Von Prof. Dr. Herfried Münkler

I.

In den Evangelien des Marcus und Matthäus wird berichtet, der Tetrarch Herodes habe den Propheten Johannes wegen dessen fortgesetzter Angriffe auf ihn und seine Frau Herodias, die zuvor mit Herodes' Bruder verehelicht gewesen war, gefangen setzen lassen. – Ein klassisches Beispiel für das Mundtotmachen von politischen Kritikern durch die Staatsmacht. Und natürlich auch ein klassisches Beispiel für die Ansatzpunkte der Kritik an der Person des Herrschers: seinen persönlichen Beziehungen, seinem Sexualleben, seiner Moral. Nicht die politischen Entscheidungen selbst, die Bündnispolitik, die Steuerhöhe etc. wird hier kritisiert, sondern die Kritik setzt an dem an, was wir heute die Privatsphäre eines Politikers nennen würden. Herodias, mit der Herodes zusammenlebte, hatte keinen guten Ruf; sie galt als machtgeil und nutzte ihre physische Attraktivität, um politischen Einfluss zu gewinnen und ein Leben in Saus und Braus zu führen. Darin ist sie, geschichtlich betrachtet, kein Einzelfall.

Auch die öffentliche Kritik an solchen Frauen in der Umgebung des Machthabers ist kein Einzelfall. Als die Herrschaft König Karls I. im England der späten 1630er Jahre ins Wanken geriet, mag die Kritik an Stern-Chamber und Ship Money, also an der Rechts- und Steuerpolitik des Königs, die oberen Zehntausend bewegt haben; die städtischen Massen jedoch und die einfachen Leute auf dem Lande wurden durch dessen Gemahlin Maria Henrietta, eine Frau aus dem französischen Königshaus, gegen den Herrscher aufgebracht. Maria war nach der Eheschließung katholisch geblieben und hatte einige Jesuiten mit nach England gebracht, mit denen sie im Palast die Messe feierte. Das sorgte für Misstrauen und offene Ablehnung im protestantischen England. Es kamen Gerüchte auf, die sich bald nicht mehr nur um die Messe, sondern auch um die Frage drehten, was Maria denn sonst noch mit den Jesuiten treibe. Schon wurden Karl und Maria mit dem alttestamentarischen König Ahab und seinem verfluchten Weibe Isabell verglichen. Das war eine verdeckte Aufforderung zur Rebellion, denn Isabell wurde wegen ihres Umgangs mit den Baalspriestern vom Söller des Palastes gestürzt und in dessen Innenhof von den Hunden zerfleischt.

Auch die Herrschaft Ludwig XVI. wurde durch allerlei Gerüchte über angebliche oder tatsächliche Liebschaften und Affären seiner Frau Marie Antoinette erschüttert. Im Vorfeld der Revolution entstand eine Flut pornografischer Texte, in denen vom zügellosen Sexualverhalten der Königin berichtet wurde, mehr noch: Dieses wurde detailliert beschrieben. Einige Historiker – Lynn Hunt etwa – sind der Auffassung, diese pornografische Literatur habe mehr zum Sturz der Bourbonen in der Französischen Revolution beigetragen als die vielen kritischen Bücher der Aufklärer. Die Königsgemahlin wurde durch solche Berichte, die wahr sein konnten, bei denen es sich vielleicht aber auch bloß um schwüle Phantastereien handelte, ihrer

Würde beraubt. Das königliche Charisma verschwand mit dem Zweifel am gebührlchen Leben der Königin. Schon dass sie ein sexuelles Begehren hatte, war tabu, und dieses Tabu wurde in aufwendigen Zeremonien hergestellt, die eigentlich nur dem Zwecke dienten, die Reinheit des Leibes der Königin zu symbolisieren. Einen späten Abglanz dessen haben wir in den königlichen Hochzeiten der jüngsten Zeit und ihrem zeremoniellen Aufwand zu sehen bekommen. Die Thematisierung der Sexualität einer Königin, ihres Begehrens und ihrer Ausschweifungen war in früheren Zeiten ein Angriff auf die Legitimität des Herrscherhauses, gegen den dieses mit äußerster Härte vorging. Heute ist es bloß noch ein Thema für die Klatschpresse.

Es kann also nicht überraschen, dass Herodes den Propheten Johannes, der die Rolle des Sexuellen am Hofe kritisierte, hatte festnehmen und in den Kerker sperren lassen. Eher verwundert es schon, wie zurückhaltend Herodes mit Johannes umging. Er habe sich vor dem Volk gefürchtet, heißt es in den Evangelien. Herodes wollte Johannes zum Schweigen bringen. Aber er wollte ihn nicht töten. Womöglich fürchtete er, wie die Evangelisten meinen, einen Volksaufstand. Vielleicht glaubte er aber auch, Johannes sei ein Mann mit Zugang zu Gott, wie Oscar Wilde nahelegt. Jedenfalls war im Umgang mit dem Propheten äußerste Vorsicht geboten.

2.

In den historischen Darstellungen über Herodes, den Vierfürsten, ist von dieser Affäre nichts bekannt, geschweige denn findet sich hier etwas vom Auftritt der Salome, durch den Herodes dazu gebracht worden sein soll, den Propheten Johannes hinzurichten. Vielmehr dürfte es sich zunächst um eine Erzählung gehandelt haben, die aus Rom in den Vorderen Orient gelangt war und von der die Evangelisten Gebrauch machten, um die Vorläuferschaft des Johannes gegenüber dem Gottessohn Jesus auch in der Frage des Todes herauszustreichen. Der Ursprung der Erzählung aber ist ein anderer: Der römische Historiker Livius berichtet, der Konsul Flaminius habe im Jahre 192 v. Chr. bei einem Festmahl einen gefangenen Gallier erschlagen, um seinem Lustknaben das Schauspiel einer Enthauptung zu bieten.

Die Gewalt ist hier ein Vorspiel der Lust. Sie soll Eindruck machen und wohl auch einstimmen auf sexuelle Spiele. In späteren Erzählungen ist der Lustknabe dann durch eine Frau ersetzt worden. In seinen *Kontroversien* berichtet der Philosoph Seneca, der Stoff sei von den Rhetorikern zu unterschiedlichen Zwecken variiert worden. So scheint sich die Geschichte schließlich auch mit dem Vierfürsten Herodes verbunden zu haben: Aus dem Konsul wurde ein Statthalter, und der Tanz der Geliebten bzw. Begehrten wurde als Motivation für die Hinrichtung eingefügt. In der Erzählung der Evangelien schließlich wurde die Rolle des Weibes verdoppelt in die der Herodias, die Johannes tot sehen will, weil er eine reale Gefahr für ihre Position am Hofe darstellt, und die der Salome, ihrer Tochter, auf die der alte Herrscher ein Auge geworden hat. Herodias erst bringt in den Evangelien die reichlich naive Salome dazu, sich nicht ein halbes Königreich zu wünschen oder was auch immer Herodes ihr für den Striptease zu bieten bereit ist, sondern den Kopf des Propheten Johannes. Das Problem der biblischen Erzählung ist die unbeantwortete Frage, warum Salome das tut, warum sie sich zum Werkzeug der Wünsche und Zwecke ihrer Mutter machen lässt, von denen sie selber nichts hat. Bei Matthäus und Marcus verzichtet Salome auf eigene Wunscherfüllung zugunsten der Vorschläge ihrer Mutter. Die Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts haben das nicht so recht geglaubt. Sie haben Salome eine

eigene Motivation im Hinblick auf Johannes zugeschrieben; sie haben sie entinstrumentalisiert. Dadurch ist aus einer politischen Intrige ein dramatisches Geschehen geworden, in dem die Herodias zurücktritt und Salome zum Zentrum des Geschehens wird.

3.

Die *politische* Dramatik ist durch zwei Paare gekennzeichnet: Herodias und Salome, bei denen es um die Frage geht, ob die Gemahlin des Königs ihre Tochter aus erster Ehe beherrscht oder ob Salome bei Tanz und Wunsch eigenen Zielen und Absichten folgt. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Daneben steht das politisch sehr viel interessantere Paar Herodes – Johannes bzw. Jochanaan, wie der Prophet bei Wilde und Strauss heißt. Herodes fürchtet den Jochanaan, denn er sieht in ihm einen Mann Gottes. Und Jochanaan verachtet Herodes, weil er die ihm verliehene Macht zur Befriedigung seiner Lust und seiner Begierden und nicht gemäß den Aufträgen Gottes oder zum Wohl des Landes einsetzt. Herodes ist psychisch und charakterlich ein schwacher Mann; Johannes/Jochanaan dagegen ist von großer Stärke, aber diese Stärke erwächst nicht aus der Verfügung über Machtmittel, sondern aus Selbstbeherrschung. Herodes hat Machtmittel in Hülle und Fülle, der Asket Jochanaan dagegen hat sich selbst im Griff. Dadurch wird er zur Bedrohung des labilen Herodes.

In dem Gegensatz zwischen Herodes und Jochanaan prallen zwei Arten von Macht aufeinander: die physische Macht des Herrschers, der über Geldmittel, Soldaten, Leibwächter und vieles mehr verfügt, der anordnet und befiehlt – und dem gehorcht wird. Und auf der anderen Seite die charismatische Macht des Propheten, dem keinerlei äußere Ressourcen zur Verfügung stehen, der alles aus sich selbst schöpft und dem Stärke durch die Folgebereitschaft seiner Anhänger wächst. Der Herrscher hat Erfüllungsstäbe, die er bezahlt und die seine Befehle ausführen; der asketische Prophet dagegen kann sich nur den Legitimitätsglauben derer stützen, die ihn für einen Mann Gottes halten. Das wiederum tun sie, weil der Prophet einen Lebensstil pflegt, der so ganz anders ist als alles, was sie gewohnt sind.

Er habe von Beeren und wildem Honig gelebt, heißt es in den Evangelien von Johannes. Außerdem habe er sich in die Wüste zurückgezogen. Die Wüste ist der Ort der Asketen, der Raum, der eigentlich lebensfeindlich ist und in dem man es nur bei äußerster Reduktion seiner Bedürfnisse aushalten kann. Aber die Wüste gilt auch als der Ort, wo der Mensch Gott am nächsten ist, wo weder Begehren noch Genuss zwischen Gott und dem Menschen steht. Die Wüste ist der Inbegriff möglicher Gottesunmittelbarkeit des Menschen: Kein Priester, kein Tempel stehen hier zwischen Gott und Mensch. Es kommt also nicht von ungefähr, dass in den Erzählungen der Offenbarungsreligionen die Propheten samt und sonders aus der Wüste kommen. Hier haben sie – sagen sie, und viele glauben ihnen das – mit Gott Kontakt. Die Wüste ist der Gegenbegriff, der Gegenort zur Metropole und in dieser wiederum vor allem zum Palast. Die Macht des Herodes ist symbolisiert im Palast; die Macht des Jochanaan ist symbolisiert in der Wüste. Die Macht des Herrschers erwächst aus seinem Reichtum und dem Überfluss; die Macht des Jochanaan ist das Ergebnis von Verzicht und Bedürfnislosigkeit. Jochanaan hat sein Begehren bezwungen; er ist seiner selbst mächtig. Er ist immun gegen weibliche Reize. Die können ihn nicht um den Verstand bringen. Darin ist Jochanaan dem Herodes überlegen, der ein ums andere Mal zum Opfer weiblicher Attraktivität wird.

4.

Es ist dieses Asketentum, das Jochanaan für Salome so begehrenswert macht. Bei Wilde und Strauss geht es auch um einen Machtkampf zwischen Jochanaan und Salome: Wer behält am Schluss die Oberhand? Salome spielt ihre Macht aus: Sie will den Jochanaan verführen. Jochanaan setzt seinen Asketismus dagegen: Salome lässt ihn kalt. Die begehrenswerteste Frau gegen den asketischsten Mann. Salome verliert diesen Kampf, sie kann Jochanaan nicht bezwingen. Das macht sie rasend. Sie sucht nach anderen Mitteln und Wegen, um Jochanaan ihren Willen aufzuzwingen, und findet diese, indem sie die Reize ihres Leibes auf Herodes konzentriert. Der glaubt, es ginge um ihn. Tatsächlich geht es Salome immer um Jochanaan. Der labile Herrscher durchschaut nicht das Spiel, das seine Stieftochter treibt. Er verfängt sich in den Stricken seiner Begehrlichkeiten und seiner leichtfertigen Versprechen. Schließlich bleibt ihm nichts anderes übrig, als den Wunsch der Salome zu erfüllen und Jochanaan töten zu lassen. Und dann erfüllt sich Salome ihren eigenen Wunsch und küsst den Mund des getöteten Propheten. Auf diese Weise hat zumindest Oscar Wilde die Motivik der Salome gezeichnet: Sie will den Machtkampf um jeden Preis gewinnen. Also lässt sie den Willen des Jochanaan durch seine Enthauptung brechen und bemächtigt sich seines Kopfes als Trophäe ihres Sieges. – So jedenfalls muss man es lesen, wenn man die Geschichte als einen Machtkampf begreift.

Aber womöglich liegen diesem Kampf doch auch erotische Attraktivität und sexuelles Begehren zugrunde. Der Asket aus der Wüste, der so ganz anders ist als die Hofgesellschaft, übt eine eigentümliche Faszination auf Salome aus. Ohne Frage: Sie ist es nicht gewohnt, dass ein Mann ihren Avancen nicht erliegt und sie zurückweist. Aber die Sache ist noch schlimmer: Sie, die gewohnt ist, alles zu bekommen, was sie haben will, ist durch diesen Mann fasziniert. Sie erkennt in ihm den Einzigen, um den es sich zu kämpfen lohnt. Doch je mehr sie einsetzt, desto unerreichbarer wird Jochanaan für sie. Dass sie ihren Stiefvater, den Vierfürsten Herodes, nutzen muss, um sich des Jochanaan zu bemächtigen, ist für Salome eine Demütigung. Womöglich macht es ihr nicht viel aus, sich vor der Hofgesellschaft auszuziehen. Aber dass sie sich vor dem Hofstaat entkleidet, ist bloß die Folge, dass Jochanaan kein Interesse daran hatte, sie zu entkleiden. Der Gegensatz jedenfalls könnte nicht schärfer sein: Die äußerste Laszivität, um das größte Asketentum zu erledigen. Darüber verblasst die Macht des Königs. Sie wird zum bloßen Instrument in der Konfrontation zwischen Salome und Jochanaan. Politisch ist Herodes erledigt. Er ist – machtpolitisch betrachtet – bloßer Zuschauer des Geschehens.

5.

Als Herodes begreift, was passiert ist, dass es bei dem Schleiertanz gar nicht um ihn ging, sondern der Tanz der Salome nur dazu diente, an den Kopf bzw. den Mund des Jochanaan heranzukommen, erwacht er aus seinem Rausch der Sinnlichkeit. Er lässt seine Leibwache Salome niedermachen – so, als könnte er damit die ihm zugefügte Demütigung ungeschehen machen. Das ist eine Illusion, die aus der spezifischen Macht des Herodes bzw. des Palastes erwächst: dass der Gebrauch des Schwertes, die Exekution von Personen, ein Problem lösen könne. Herodes hat sich mit Blut befleckt, so die Sicht der Evangelien, und diese Befleckung kann nicht durch noch mehr Blut abgewaschen werden. Genau das aber ist eine der Logiken politischer Macht. Wie sie wirkt, bleibt offen. Gleichwohl geht der Zuschauer wohl kaum davon aus, dass es mit Herodes so weitergeht, wie es zuvor war: dass bloß Jochanaan und Salome tot sind und damit

alles wieder in Ordnung ist. Das wäre der Triumph der herrscherlichen Macht. Aber wir wollen nicht, dass diese Macht obsiegt. Vermutlich sind wir sogar bereit, uns frommen Gedanken hinzugeben, damit das nicht der Fall ist.

6.

Ich möchte Sie einladen, mit mir abschließend noch einen Blick auf Interpretationen der Salome durch einige Maler des späten 19./frühen 20. Jahrhunderts zu werfen. Herodes und Johannes sind eindeutig: der labile, von seinen Begierden und Lüsten umtriebene König und der konsequente, selbstbeherrschte Asket. Auch Herodias im Hintergrund, das intrigante Weib, wie es in den Evangelien geschildert wird, ist charakterlich eindeutig. Hier gibt es nicht viel auszudeuten. Charakterlich bzw. psychologisch am interessantesten, weil am offensten, ist Salome, nach der die Oper auch benannt ist. Sie ist – trotz einer gewissen Vereindeutigung durch Oscar Wilde – die eigentliche Herausforderung der Dramaturgie.

**Victor Müller**, *Salome mit dem Haupt des Johannes*, um 1870.

Müller hatte sich eine Zeitlang in Paris aufgehalten und ist dort durch Courbet beeinflusst worden. Er arbeitet mit einem koloristischen Hell-Dunkel-Kontrast von Haut und Haar. Salomes Gesicht zeigt eine, wie ich meine, dämmliche Ausdruckslosigkeit. Vor die Frage gestellt, was für eine Frau das sei, die zu einer solchen Tat fähig ist, hat Müller sich für eine eher derbe Gestalt entschieden. Das Böse wird durch das Gewöhnliche aufgezehrt. Salome triumphiert, aber es ist kein großer Triumph, den sie auskostet. Sie hat mit dem Haupt des Johannes bloß ihre Beute erlegt. Eigentlich ist sie zu dumm, um zu begreifen, was durch ihr Zutun geschehen ist.



Quelle: Barbbara Eschenburg (Hg.): *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*. Köln 1995, S. 144 f.



Quelle: Barnara Eschenburg (Hg.): Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930. Köln 1995, S. 146 f.

**Franz von Lenbach, *Tochter der Herodias*, um 1880.**

Lenbachs Salome hat sich nach dem Schleiertanz schon wieder angekleidet. Es handelt sich um eine schöne, durchweg hoheitsvolle Frau. Sie hat den Wunsch ihrer Mutter erfüllt. Auf einer Schale trägt sie das abgeschlagene Haupt des Johannes zu Herodias, um ihr zu zeigen, dass sie die ihr angesonnene Aufgabe erledigt hat. Wie einen drohenden Schatten sehen wir Herodes im linken oberen Bildsegment. Er ist eindeutig der Verlierer. Er wird sich rächen. Das feine, leicht hochmütige Lächeln um Salomes Mund

dürfte ihn provozieren. – Man kann in der von mir als Herodes gedeuteten Gestalt freilich auch den Überbringer der Schale mit dem Kopf des Propheten sehen; dann achtet man darauf, dass er Ähnlichkeiten mit Lenbach hat, dass der Münchner Generalmusikdirektor Hermann Levi die Vorgabe für den Johannes war und Salome der Prinzessin Graziola ähnelt.

**Gustave Moreau, *Die tanzende Salome*, 1874-76.**

Für Moreau ist Salome eine Tempelhure, und der Schleiertanz ist eine kultische Handlung. In der Nacktheit der Priesterin, die hier noch durch den letzten Schleier verdeckt ist, tritt das Eigentliche des Seins hervor. Salome wird von Moreau nicht als begehrendes Weib dargestellt, die es auf den Mund des Johannes abgesehen hat, sondern als Zeremonienmeisterin, die ihren sakralen Aufgaben im Tempel nachgeht. Die



Quelle: Eva Gesine Baur: Meisterwerke der erotischen Kunst. Köln 1995, S. 10.

Positionierung der Salome im Tempel erklärt ihre Feindschaft zu Johannes: Johannes muss sterben, weil er als Prophet, der von einer anderen Ordnung des Göttlichen kündigt, ein Konkurrent der Salome ist, der nicht geduldet werden kann. Der Konflikt dreht sich um die Frage, wer der wahre Repräsentant des Göttlichen ist: Salome oder Johannes.

Es gibt hier keinen sinnlich-intimen Bezug zwischen Salome und Johannes. Und vor allem: Die Priesterin wirkt fast keusch in ihrer Nacktheit.



Quelle: Barbara Eschenburg (Hg.): Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930. Köln 1995, S. 150 f.

**Franz von Stuck, *Salome*, 1906**

Vermutlich hat Franz von Stuck Wildes Stück, womöglich auch Strauss' Oper gesehen. Neben der in ihrer lasziven Körperlichkeit triumphierenden Salome sehen wir auf der rechten Bildseite den Kopf des Johannes auf einer Schale, die von einem Diener mit negriden Zügen herbeigetragen wird. Hier ist der Orient mit seinem Gepränge und seinen düsteren Seiten ganz präsent. Das Erotisch-Verführerische der Salome ist bei Stuck das Entscheidende; die Präsentation des Körpers, die Frivolität seiner Darbietung, der lockend zurückgeworfene Kopf. Diese Salome hat den Herrscher zu politischen Dummheiten verleitet. Bei den vorangegangenen Salomes fällt es schwer, uns das vorzustellen.

**Lovis Corinth, *Salome*, 1900 (2. Fassung)**

Auch diese Salome hat etwas Verführerisches: stark nachgezeichnete Augenbrauen, ein in Verbindung mit der Nasenpartie ausgesprochen sinnlicher Mund, die vom Schleiertanz noch entblößten vollen Brüste, die beringten Finger der linken Hand, mit denen sie prüft, ob der abgeschlagene Kopf des Propheten auch wirklich tot ist. Die Sinnlichkeit der Szene wird durch die spärliche Bekleidung des Henkers betont, der, mit dem blutgeröteten Schwert in der Hand, bloß mit einem Tuch um die Hüften, der Salome gegenübersteht. Um Salome herum Personal, das das orientalische Kolorit der Szene unterstreicht. Dazu gehört auch der knieende Knecht, der die Schale mit dem Haupt des Johannes auf seinem Kopf trägt.



Quelle: Eva Gesine Baur: *Meisterwerke der erotischen Kunst*. Köln 1995, S. 14.

**Gustav Klimt, *Salome*, 1909**

Ganz analytisch ist dagegen die Salomedarstellung Gustav Klimts. Dieses Bild ist gemalt aus der Sicht des Wiens von Sigmund Freud: Wer seine Triebe nicht beherrscht, ist immer auch ein Getriebener, eine Getriebene. Eros und Thanatos haben sich in Salome verbunden. Aber hier wird auch gezeigt, dass dieses Weib mehr auf Macht aus ist als auf Lust. Der tote Kopf des Propheten beschäftigt sie nur peripher. Sie hat ihn an den Haaren, aber er interessiert sie nicht wirklich. Ihr Blick, so könnte man vermuten, ist schon auf das nächste Opfer gerichtet. Sie geht über Leichen.

Weiterführende Literatur:

Eva Gesine Baur, *Meisterwerke der erotischen Kunst*, Köln 1995 (Du Mont), S. 9-15.

Barbara Eschenburg, *Der Kampf der Geschlechter. Ein neuer Mythos in der Kunst 1850-1930*, Köln 1995 (DuMont), insbes. S. 144-151.

Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1988 (7. verbesserte und erweiterte Auflage) (Kröner Verlag), S. 365-370.

Lynn Hunt (Hrsg.), *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt/M. 1994 (Fischer Taschenbuch).

Herfried Münkler, Das Weib als Beute und Besitz. Die Potenz der Potentaten, die Gewalt der Väter und Gatten und die Strategien weiblichen Widerstands bei Mozart und Verdi; in: Udo Bernbach/Wulf Konold (Hrsg.), *Gesungene Welten. Aspekte der Oper*, Berlin u. Hamburg 1992 (Dietrich Reimer Verlag), S. 161-184.



Quelle: Eva Gesine Baur: *Meisterwerke der erotischen Kunst*. Köln 1995, S. 12.