

Katharina Sykora

Eine moderne Salome

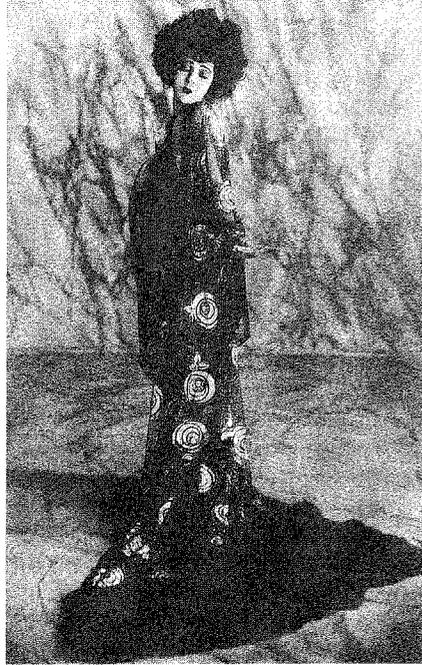
Alla Nazimovas und Natacha Rambovas filmische Oscar Wilde-Adaption von 1923

Der Film *Salome*, 1923 im Hollywood produziert, ist Teil einer seit 1892 andauernden „Chronique scandaleuse“. Er knüpft bewußt an die künstlerischen und inhaltlichen Überschreitungen des herrschenden „guten Geschmacks“ an, die schon dem literarischen Text zu einer bizarren Verbotsgeschichte verhalfen. Der Film jedoch geht noch einige Schritte weiter. Ästhetisch treibt er das „L’art pour L’Art“-Credo Wildes in einer für damalige Verhältnisse hypermodernen Form voran, inhaltlich modifiziert er die Femme fatale der Jahrhundertwende in eine nicht weniger suggestive Garconne, und nicht zuletzt stellten die Produktionsbedingungen des Films ein irritierendes Novum dar: Im schon damals männerdominierten Hollywood wagten es zwei Frauen unabhängig von den großen Medienmogulen, eine selbstgewählte Vorlage mit eigenem Geld, unter eigener künstlerischer Regie und in eigener maßgeblicher schauspielerischer Gestaltung durchzuführen. Schon das war Skandal genug.

1891 schrieb Oscar Wilde in Paris seine erste Fassung der Salome in französischer Sprache. Literaturhistoriker streiten sich bis heute, ob allein Wildes Adoration für alles Französische, das nicht nur ihm als Synonym formensprengender *Décadence* galt, für diesen Sprachwechsel verantwortlich war, oder ob er damit lediglich die befürchtete englische Zensur umgehen wollte. So waren es die von Wilde besonders geschätzten Dichter französischer Sprache Heinrich Heine (*Atta Troll*, 1841), Mallarmé (*Herodiade*, 1867-96), Flaubert (*Herodias*, 1876), Huysmans (*A Rebours*, 1884) u.a., die im 19. Jahrhundert das Salomémotiv literarisch wiederbelebten und im Sinne der Romantik und des *Fin de Siècle* entmoralisierten. Grund genug für den Libertin Oscar Wilde, sich in dieser Dichtertradition zu spiegeln. Im Mittelpunkt die-



1 Fotografie: Oscar Wilde als Salome, o.J.



2 Alla Nazimova als Marguerite Gautier in ihrem Film „Camille“, Standfoto 1921, Kostümentwurf Natacha Rambova.

ser Entmoralisierung stand bei Wildes Vorgängern jedoch noch Herodias, die Mutter Salomés, die sie von der Verkörperung des Bösen zur Heldin umdeuteten. Erst die bildnerischen Künste des ausgehenden 19. Jahrhunderts, allen voran Gustave Moreau¹ waren es, die die Figur der Salomé selbst ins Zentrum stellten.² Die Vermutung liegt nahe, daß Wilde hier direkte Inspirationen für seinen Saloméstoff erhielt; ein Beweggrund mehr vielleicht, seiner künstlerischen Wahlverwandtschaft durch eine Adaption des Französischen Ausdruck zu verleihen. Aber auch die Befürchtungen des Dichters die englische Zensur betreffend erwiesen sich als durchaus berechtigt und bestätigten im Nachhinein seine Entscheidung, mit dem Salométext in die Sprache einer liberaleren literarischen Kultur auszuweichen. So konnte der Dichter zwar schon ein Jahr nach der Niederschrift seines Stückes die weltweit bewunderte Sarah Bernhardt für die Interpretation der Titelrolle gewinnen. Die geplante Uraufführung im Palace Theater in London wurde 1892 jedoch vom Theaterzensor Englands, Lord Chamberlain, wegen Blasphemieverdachts untersagt. Dennoch wurde bereits ein Jahr nach dem Erscheinen der französischen Fassung 1894 eine englische Übersetzung veröffentlicht. Sie stammte offiziell von Alfred Douglas, dem Lebensgefährten Wildes, und war mit zahlreichen Illustrationen Aubrey Beardsleys versehen, von denen im Vorfeld wiederum einige der englischen Zensur zum Opfer fielen. Die verzögerte Uraufführung des Stücks mit Sarah Bernhardt am 11. Februar 1896 im Pariser Theatre de L'Œuvre konnte Oscar Wilde aus ganz anderen Gründen nicht persönlich erleben. Er war zu diesem Zeitpunkt wegen Sodomie zu zwei Jahren Haft verurteilt worden und saß im englischen Zuchthaus Reading ein.

In der Filmgeschichte nahmen die Salomé-Figuren von Anbeginn an eine wichtige Funktion ein. Sie waren es, die in einem technikbegeisterten, auch inhaltlich an der Männerwelt orientierten frühen Kino erste Heldinnen einführten, „die nicht auf den typischen weiblichen Reizen spielen, sondern, jeweils unterschiedlich, die sexuelle Attraktion in dem die soziale Geschlechterrolle Transzendierenden suchen.“³ Allen Beispielen, etwa der deutschen Fassung „Tanz der Salomé“ von 1905, der italienischen Version von 1913 oder der amerikanischen Verkörperung der Salome durch Theda Bara von 1918 ist gemeinsam, daß sie eine Grenzfigur ins Bild setzen, die nicht im Begehrtwerden verharret, sondern unerbittlich ein eigenes Begehren praktiziert. Darüberhinaus wird dem Thema durch die ästhetische Inkommensurabilität des Mediums Film, durch dessen synkretistische Partizipation an theatralischen, opernhafte, tänzerischen, literarischen und bildkünstlerischen Quellen eine zweite Schicht der Grenzüberschreitung hinzugefügt: „Die Trivialisierung des Films selbstständig [...] das in diesem Bild [der Salome] Gebannte; in einer Mischung aus Striptease und Oper überschreitet die Frau vor der Kamera die Grenzen [...] der 'Genres'.“⁴

Die Schauspielerin und Regisseurin russischer Herkunft Alla Nazimova und die amerikanische Tänzerin, Kostümbildnerin und Innendekorateurin Natacha Rambova profitierten mit ihrer Saloméinterpretation von 1923 einerseits bewußt von diesem transgressiven Potential von Stoff und bildnerischer Vorgeschichte. Andererseits verstanden sie ihr Unternehmen jedoch gerade als Ablösung von allem Trivialen, als Versuch, entgegen dem sich herauskristallisierenden Realismusprinzip des Hollywoodfilms einen reinen „Kunstfilm“ zu machen, das heißt den Film in die „hohe Schule“ der Avantgardedekünste einzureihen.

„Salomé. An essay in cinematic art“ (Nazimova)⁵

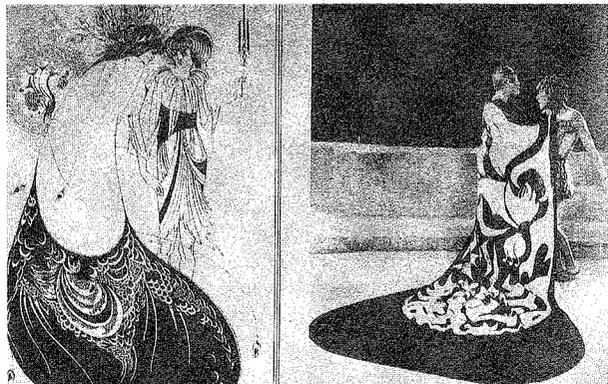
Alla Nazimova, 1879 als Tochter jüdischer Eltern auf der Krim geboren, verließ Rußland nach einer Ausbildung zur Violonistin 1905 in Richtung Neue Welt, wo ihre schauspielerische Karriere begann. Zunächst spielte sie an Paul Orloffs Yiddish Theatre in New York City, wechselte aber bereits 1906 an den Broadway, wo sie noch im selben Jahr mit ihrer Interpretation der Hedda Gabler berühmt wurde. Die 1907 folgende Verkörperung der Nora Helmer in Ibsens „Puppenheim“ brachte ihr den Vergleich mit der Duse und den Ruf der besten amerikanischen Ibsendarstellerin ein. Schon in ihrer New Yorker Zeit betrieb Nazimova eine ausgeprägte Selbststilisierung auch außerhalb ihrer Bühnenrollen. Dies erwies sich als wichtige Ingredienz für ein Stardasein, wie es Hollywood gerade zu entwickeln begann. Nazimova erhielt daher bald Angebote der bekannten Filmproduktion Metro und drehte 1906 ihren ersten Film (*Warbrides*), dem zahlreiche weitere folgten. 1908 zog Nazimova ganz nach Los Angeles, wurde jedoch über die monotonen exotistischen Rollenangebote immer unzufriedener. Zusammen mit der Metro-Gesellschaft ließ sie daher ankündigen, sie werde nur noch in Filmen nach anerkannten literarischen Vorlagen auftreten. Der 1920 begonnene Film *Aphrodite* nach dem 1896 erschienenen Buch des französischen Schriftstellers Pierre Louys war der erste Versuch in diese Richtung. Neue Zensurbestimmungen in den USA, die Film primär als Gewerbe deklarierten und das für die Künste geltende First Amendment über die freie Rede für diesen als ungültig

erklärten, verhinderten jedoch die Beendigung des Vorhabens. In vorwiegendem Gehorsam nahm die Metro von einer Realisation Abstand. Einen weitreichenden Effekt hatte der Film dennoch: Er brachte erstmals die Kostümbildnerin und Setdesignerin Natacha Rambova mit der Schauspielerin Nazimova zusammen.

Natacha Rambova wurde 1897 in Salt Lake City geboren und erhielt den bürgerlichen Namen Winifred Kimball Shaughnessy. Nach der Trennung der Eltern verbrachte sie ihre Kindheit und Jugend ab dem 8. Lebensjahr in Internaten und bei Verwandten in England und Frankreich. Bei ihrer Rückkehr in die USA 1914 konnte sie durchsetzen, daß sie ihre klassische Ballettausbildung in der New Yorker Tanzschule Theodore Kosloff's professionalisieren durfte, eines ehemaligen Mitglieds des Ballet Russe. Bald verband sie mit Kosloff eine leidenschaftliche Liebesbeziehung. Natacha Rambova – wie sie sich jetzt nannte – begleitete ihn auf zahlreichen Tournées seines Imperial Russian Ballet als Tänzerin und zunehmend auch als Kostümbildnerin und Dekorateurin. Nachdem Kosloff von Cecile B. de Mille für den Film entdeckt wurde und er seine Tanzschule nach Los Angeles verlegte, arbeitete sie fast nur noch als Kostüm- und Setdesignerin für seine Filme, wobei Kosloff die Entwürfe als seine ausgab. So auch für den Film *Aphrodite*. Bei den Vorbereitungen ent-



3 Porträtfotografie von Natacha Rambova, 1927.

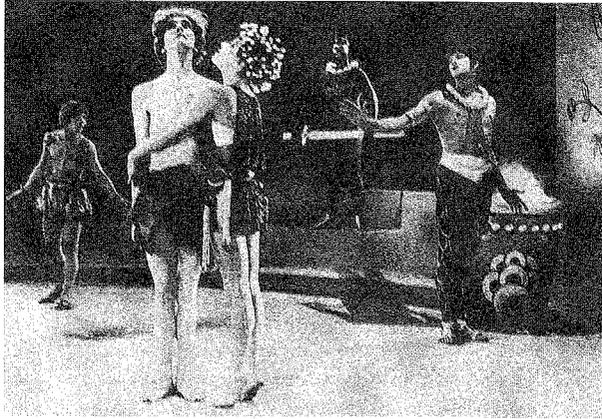


4 Aubrey Beardsley: The Peacock Skirt, 1893, und: Alla Nazimova als Salomé, Kostümentwurf von Natacha Rambova.

deckte Alla Nazimova durch einen Zufall jedoch die wahre Urheberin und stellte Rambova direkt ein. Die Zusammenarbeit sollte sich als zentral erweisen für drei weitere gemeinsame Produktionen: Für *Camille* (1921), eine Adaption der *Kameliendame* von Alexandre Dumas, für die Ibsenverfilmung *A Doll's House* (1922/23) und für *Salomé* (1923).

In der Zusammenarbeit war es Natacha Rambova, die auf einer künstlerischen Orientierung an den Avantgardevorbildern der Zeit bestand. So adaptierte sie für *Camille* architektonische Formen Hans Poelzigs und Innendekors des französischen Designers Emil-Jacques Ruhlmann. In ihren Kostümen orientierte sie sich eng an Klimt und der Wiener Werkstätte. Auf Rambova ging auch die ästhetische Anlehnung an den Illustrationen Beardsleys in dem gemeinsamen Saloméfilm zurück. Kostüme, Ausstattung und Architekturdesign bilden in *Salomé* ein derart komplexes Ensemble, daß der Eindruck entsteht, Rambovas künstlerische Gestaltung lege sich wie ein eigenständiger hermetischer Mantel über die Erzählstruktur des Films. Aus Beardsleys Zeichnungen nahm sie Anregungen für den Pfauenfedermantel und die Haarfrisuren der Salomé. An seine Bildsprache erinnern auch die Muster der flachen Sandwichkostüme von Nazimovas Mittänzerinnen, die sie wie die Knospe einer Blume erscheinen ließen. Für die verschiedenen Gruppierungen am Hofe des Herodes erfand Rambova bizarre Kostüme mit turmhohen Hüten für die Nazerener, überdimensionierten, serpentinartig gestreiften Turbane für die Pharisäer, geweihähnlichen Helmen für das Zwergenorchester, und nicht zuletzt mannigfaltige Körperbemalungen, die von der erotischen Akzentuierung der Brustwarzen von Soldaten und Wächtern bis zur schwarzen Ganzkörperbemalung des kolossartigen Henkers reichten. Rambova bestand darauf, daß alle Farben in Schwarz, Weiß, Gold oder Silber gehalten wurden, um auch filmisch dem grafischen All-over-Charakter à la Beardsley zu entsprechen. Damit gelang ihr eine sehr klare Schwarzweißchoreographie, die die stark ins Grotteske getriebenen Einzelformen betont und gleichzeitig tableauartig miteinander verzahnt.

Nazimova wiederum war es, die den literarischen Stoff ausgewählt und unter ihrem Nom-de-Plume Peter W. Winters in eine Drehbuchfassung umgeschrieben hatte. Neben der schauspielerischen Umsetzung der Titelfigur kam ihr außerdem die Verantwortung für die gesamte Produktion zu. Schon mit ihren zwei vorangegangenen Produktionen *Camille* und *A Dolls House* hatte sich Nazimova ökonomisch selbständig gemacht. Beide wurden zwar ein Erfolg bei der Kritik, jedoch nicht im Box Office. Daher stellte *Salomé* mit seinen damals gewaltigen Gesamtkosten von 350.000 Dollar einen letzten Versuch Nazimovas dar, dem Hollywoodmonopol einen künstlerisch wie auch finanziell unabhängigen Film entgegenzustellen. Doch Hollywood schlug auf subtile und effektvolle Weise zurück. Nach US-weiten Previews wurde der Film in der Presse zwar enthusiastisch als Erneuerung der Filmkunst gefeiert und die Publikumsbefragungen ergaben eine ebenso euphorische Resonanz, es fand sich jedoch in der Folge – als sei es insgeheim abgesprochen – kein Verleih. So erreichte *Salomé* seine Zuschauer nie und Nazimova mußte ihre Karriere als Produzentin aufgeben. Sie kehrte für immer ans Theater zurück, während für Natacha Rambova eine neue Ära begann. Als zweite Frau Rodolfo Valentinos, den sie durch Nazimova kennengelernt hatte, begann sie diesen wie ein weiblicher Pygmalion durch ihre raffinierten Kostüme und Ausstattungen zu Amerikas erstem großen männlichen Leinwandstar zu stilisieren. (Morris, 15)



5 Arthur Jasmina (Page der Herodias), Nigel de Brulier (Jochanaan), Alla Nazimova (Salomé), Frederick Peters (Henker), Earl Schenk (Der junge Syrier), Standfoto 1923.

„Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter. Zu meiner eignen Lust will ich den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel haben.“⁷

Im Zentrum der Johannesgeschichte im Matthäus- und Markusevangelium⁶ steht Herodias, die sich durch die moralischen Anklagen des Täufers gegen ihre Fleischeshier angegriffen fühlt und ihrer Tochter, der von Herodes für einen Tanz ein Wunsch freigegeben ist, befiehlt, den Kopf des Johannes auf einer Silberschüssel zu fordern. Die seit dem 3. Jahrhundert einsetzenden Exegesen⁸ konzentrieren sich auf die Beschreibung des aufreizenden Tanzes der Salomé. Im 19. Jahrhundert schließlich wird die Urheberin der Hinrichtung, Herodias, zur Liebenden umgedeutet, und ihr Tötungsgebot zum verzweifelten Racheakt der von Johannes erotisch Zurückgewiesenen. Erst mit dem *Fin de Siècle* tritt die Figur der Herodias mehr und mehr zurück und gibt die ihr zugeordneten Konnotationen der *Femme fatale* an ihre Tochter ab. Salomé erwirkt nun nicht mehr im Auftrag der Mutter den Tod des Johannes, sondern sie tut dies zu ihrer „eigenen Lust“. Die biblische Anstifterin Herodias und ihr aufreizendes Werkzeug Salomé verschmelzen dadurch zu einem umso mächtigeren Bild. Die Widerspruchsrhetorik, die noch in Oskar Wildes Stück herrscht und die in der Alliteration der Widerworte kulminiert, mit denen Salomé gegen ihre Mutter zu handeln scheint, bleibt nämlich vordergründig. Denn Salomé erfüllt ja, wenn auch aus ureigenem erotischen Antrieb, dennoch auch den Willen der Herodias mit. Der Film überführt diese Argumentation ins Bildliche, indem er beide Frauenfiguren zunächst als zwei völlig gegensätzliche Phänotypen zeigt. Herodias ist in grotesker Überspitzung mit allen Attributen der aus dem 19. Jahrhundert überkommenen *Femme fatale* ausgestattet. Sie trägt ihr dichtes langes Haar offen, ist mit orientalisierenden Gewändern und überbordendem Schmuck behangen, sie bewegt sich langsam und lasziv. Nazimova bestand darauf, ihr eine „moderne Salomé“ gegenüberzustellen. Das knappe schmucklose Tanzkostüm, das ihr Rambova schneiderte, betont ihren geschmeidigen Sportkörper, und die bizarren Pagenköpfe lassen die *Garçonne* der Zwanziger Jahre durchscheinen. Nazimovas Bewegungen sind – ebenfalls bis an die Grenze des Grotesken überzogen – einer modernen Körpermimetik verhaftet, die sich selbstbewußt als behende und geschmeidige Stärke vorführt.

Dem ist oft ein abrupter Wechsel von Posen und Mimik im Spiel der Nazimova zur Seite gestellt, der mit Zitaten der marionettenhaften Bewegungen des Kintopp arbeitet und ein weiteres Mittel darstellt, mit dem die weibliche Hauptfigur ihre sperrige Renitenz gegenüber ihrer elterlichen Umgebung demonstriert. Mit zunehmender Liebesverstrickung nehmen die gaminhaften Anteile in der Saloméfigur jedoch ab. Der Schleiertanz ist die Übergangsszene, nach der sie zunehmend in lange, fließende, mit großflächigen Ornamenten verzierte Gewänder gehüllt ist: die moderne Salomé hat die Aspekte der alten *Femme fatale* auch optisch in sich aufgenommen.

„Ah, Du wolltest mich Deinen Mund nicht küssen lassen, Jochanaan. Wohl, ich will ihn jetzt küssen. Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen, wie man in eine reife Frucht beißen mag.“⁹

Die tiefe Ambivalenz der Saloméfigur besteht darin, daß ihre strikte Ablehnung der Welt am Hofe des Herodes sich in ihrer ebenso unbedingten Liebe zu deren Ankläger Johannes erfüllt, daß sie ihn gleichzeitig aber töten muß, um seiner habhaft zu werden, und damit auch den Willen der Protagonistin dieser Dekadenz, ihrer Mutter, erfüllt. Ines Lindner hat nachgezeichnet, wie sich in die biblische Erzählung sehr rasch antike Vorstellungen des Mänadentums eingeschrieben haben.¹⁰ Die Abfolge von Thiassos, dem ekstatisch-kultischen Tanz, Sparagmos, dem Zerreißen der lebendigen Opfertiere bzw. der Männer Pentheus und Orpheus, die sich den Rasenden zu nähern wagten, und Omophagie, dem anschließenden Verzehr der Opfer, ließen sich leicht in die Johannes- und Salomé-Ikonografie einflechten. Für die Konnotation der Ekstase im Tanz der Salomé sprechen bereits frühe Beispiele, die deutlich machen, wo auch die Verbildlichungen der Hysterie im 19. Jahrhundert in der Form des sog. hysterischen Bogens ihre Quelle haben. Die Omophagie läßt sich in zahlreichen Bildprägungen der Saloméikonografie besonders seit dem 15. Jahrhundert nachweisen, in denen der Johanneskopf teilweise zusammen mit anderen Speisen der königlichen Tafel aufgetischt wird. In einigen Fällen setzt Herodias gar das Messer an Stirn und Auge des Johanneskopfes an. Diese menschenfresserischen Konnotationen verwenden den mädadischen Mythos, um die Tötung des Täufers mit dem Schrecken des Barbarischen gleichzusetzen und moralisch zu verurteilen. Gleichzeitig findet jedoch auch eine christliche Metamorphose des Schrecklichen statt. So wird hier am Beispiel des Täufers dieselbe Transformation vorgeführt, die aus dem Menschenopfer Christi ein symbolisches Opfer von Speise und Trank macht. In Johannes als Prophet und Präfiguration des Erlösers wird so die Überführung des Menschenopfers und der Omophagie in einen christlichen Kult der symbolischen Inkorporation des Göttlichen vorgenommen. Oscar Wilde besann sich in seinem Stück auf diesen Ursprung, er deutete ihn jedoch zusammen mit vielen bildenden Künstlern seiner Zeit ins Erotische um. Orale Inkorporation („Ich will meine Zähne hineinbeißen.“) wird mit sexueller Inkorporation gleichgesetzt. So zeigen auch einige bildende Künstler des 19. Jahrhunderts den Tanz der Salomé mit dem abgeschlagenen Kopf des Johannes. Er wird so zum Liebesakt modifiziert, was besonders in Beispielen zum Ausdruck kommt, in denen Salomé das Haupt zwischen ihre Schenkel drückt. Den LeserInnen und ZuschauerInnen des *Fin de Siècle* blieb diese Ersetzung des christologischen durch einen erotizistischen Gehalt natürlich nicht verborgen.

gen. Nicht umsonst sah sich Oscar Wilde mit seiner Salomé-Version ausgerechnet mit dem Blasphemievorwurf konfrontiert. Wie allgegenwärtig diese Bedeutungsebene auch in den Zwanziger Jahren noch war, beweist die Selbstzensur, die Alla Nazimova in ihrem Salomé-Film ausübte. Schon zu Beginn der Dreharbeiten entschied sie, um die Zensur zu umgehen, daß weder die Enthauptung noch die Darreichung des Johanneskopfes auf der Silberschüssel gezeigt werden dürfe. Vielmehr sollte Salomé den Schild des Henkers gereicht bekommen, von dem ein mystisches Licht ausgeht.¹¹ So konnte die sich anschließende Vereinigung der Salomé mit Johannes dem Täufer, wenn sie liebkosend den Schild mit ihrem Mantel umfängt, sich zu ihm hinabneigt und dann ganz mit ihrem Liebesobjekt unter dem prächtigen Pfauenmantel verschwindet, vordergründig als *Unio mystica* ausgegeben werden und gleichzeitig die erotische Inkorporation mitbedeuten.

Der Saloméfilm läßt in seiner Bildargumentation die erotische Umdeutung der mänadischen Omophagie also nur latent zu. Er nimmt dafür einen anderen Bildgehalt auf, der ebenfalls auf den mänadischen Ursprung des Zerteilens und Verzehens des Opfers zurückgeht. Die Johannesikonografie hat nämlich nicht nur durch die Umdeutung der Omophagie in das christliche Abendmahl eine Präfiguration Christi geschaffen, sondern auch durch die Umdeutung des Johanneshauptes auf der Schüssel in eine vorweggenommene „Vera Ikon“. In einigen Darstellungen wird der abgetrennte Kopf nämlich so in die Bildfläche geklappt, daß der Kopf des Johannes wie ein von einer Aureole umgebenes Porträt erscheint. Ähnlich wie Veronika, die mit dem Abdruck des Gesichts Christi in ihrem Schweiß Tuch zur Bildstifterin wurde, indem sie zumindest eine indirekte Darstellung Gottes ermöglichte, schafft Salomé durch den von ihr initiierten Akt der Enthauptung die Voraussetzung für eine vergleichbare Ikonisierung des Täufers. Die sogenannten Johanneschüsseln, einer vorwiegend im 15./16. Jahrhundert vorkommenden skulpturalen Mischform aus einem Holzteller mit geschnitztem Johanneskopf, sind ein weiterer Schritt in diese Richtung. Sie machen in einer paradoxen Wendung das Gesicht desjenigen zum anschaulichen Bildobjekt, der sich dem Angeschautwerden um den Preis des eigenen Todes verweigert hatte.

„Warum hast Du mich nicht angesehen, Jochanaan! [...] Du legtest über Deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen wollte. Wohl, Du hast Deinen Gott gesehen, aber mich, mich hast Du nie gesehen! Hättest Du mich gesehen, so hättest Du mich geliebt, [...] und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes!“¹²

Bereits die literarische Vorlage der *Salomé* von Oscar Wilde ist durchzogen von einem dichten Blickdiskurs. Dabei werden das ins Jenseits gerichtete göttliche Schauen des Jochanaan und eine an den Schönheiten des Diesseits sich entzündende erotische Schaulust in einen heftigen Kampf verstrickt. Vordergründig wird die erotisch begründete Schaulust dabei als verhängnisvolle Schausucht ausgewiesen. Film und Theaterstück zeigen diesen todbringenden Hang zum begehrenden Sehen wie in einer unaufhaltsamen konzentrischen Bewegung zunächst bei den peripheren Figuren der Wächter und Diener, dann beim Tetrachen und schließlich bei der Protagonistin Salomé. Wie ein unendlich variiertes Leitmotiv ziehen sich die Sätze durch die Erzählung, die schon zu Beginn der Page der Herodias an seinen syrischen Geliebten

richtet, der wiederum Salomé und ihrem Anblick verfallen ist: „Du siehst sie immer an. Du siehst sie zuviel an. Schreckliches kann geschehen.“ Und tatsächlich ist der junge Syrer durch seinen begehrenden Blick verwundbar, läßt er sich doch von Salomé dazu verführen, gegen seinen Befehl das Tor zum Verließ des Jochanaan zu öffnen, damit sie jenen, dem ihr Begehren gehört, ansehen kann. Daraufhin nimmt er sich das Leben und läßt noch im Akt des Selbstmords seinen Leib wie das Zeichen seines Einspruchs zwischen sie und den Propheten fallen. Am Hofe ist es wiederum Herodias, die ihrem Gatten, dem Tetrachen, die Warnung gibt, er möge Salomé nicht ununterbrochen begehrlieh ansehen. Auch er wird Opfer seiner Schaulust. Um deren Erfüllung willen muß er – durch seinen Eid gebunden – den Täufer töten lassen. Und – angewidert von der scheinbar nekrophilen Leidenschaft Salomé – kann er schließlich nicht anders, als auch ihren Tod anzuordnen. Ein *Circulus vituosus* von begehrendem Schauen und Angeschautwerden, Töten und Getötetwerden tritt in Kraft, in dem alle Beteiligten ihre Geliebten und/oder ihr Leben verlieren. Quer zu diesem fatalen Kreislauf, in dem sowohl Salomé wie auch Johannes der Täufer auf ihre Weise zu Katalysatoren und Opfern zugleich werden, findet jedoch ein zweiter „Schauplatz“ statt: das Blickduell der beiden Protagonisten selbst. Für Salomé tritt damit ein Paradigmenwechsel ein. Erstmals ist sie nicht mehr ausschließlich Gegenstand des begehrenden Blicks, sondern sie wünscht selbst zu sehen. Ihr Auge heftet sich dabei ganz an das schöne Äußere, an den Leib Jochanaans. Sie verkündet dies in einen Lobpreis auf seinen marmorweißen Körper, sein pechschwarzes Haar, seine tiefroten Lippen. Sie macht mit der Intensität ihres Blicks und ihrer Rede die ZuschauerInnen und LeserInnen zu KomplizInnen ihres Begehrens. Daß diese Komplizenschaft bei Wilde wie bei Nazimova/Ramova tatsächlich für eine männliche wie für eine weibliche Rezeption gedacht war, legen die androgynen Figurenkonzeptionen der Salomé und des Jochanaan ebenso nahe wie die transvestitisch zwischen den Geschlechtern changierenden Höflinge.¹³ Jochanaan jedoch ist kein Sehender im diesseitigen Sinn, er schaut das göttliche Jenseits. Seine Worte sind deshalb nicht Resultat seines Blicks auf die Phänomene der Welt sondern Eingebungen und Lobpreisungen Gottes. So bietet er in seiner physischen Existenz zwar einen lustvollen Anblick für andere, doch er selbst versagt sich jede Schaulust. Damit wird er zum männlichen Vertreter einer Blickkonstellation, die in der westlichen Kulturgeschichte vorwiegend Frauen/-Bildern zugeordnet ist. Jochanaans Tod ist für ihn konsequente Erlösung, weil sein Körper als Auslöser der Schaulust, zu dem er gegen seinen Willen im Angesicht Salomé wird, ausgelöscht ist. Für ihn bedeutet dies das endgültige Ersetzen des begehrenden, diesseitigen Sehens durch die Gotteschau. Ganz in der Logik seiner Person schildert ihn Oscar Wilde als einen, der den Blick Salomé nie erwidert und Nazimova läßt ihn seinen aktiven Blick nur im Zusammenklang mit zurückweisenden Gesten als zusätzliche Abwehr nutzen. Doch gerade der Film überführt den vermeintlich endgültigen Triumph des Jochanaan und damit der Gotteschau über den begehrenden Blick der Frau auf den Mann als Trugschluß.

Während der Filmerzählung wird Jochanaan immer wieder deutlich als Ikone hervorgehoben. Mit dem Blick nach oben gerichtet oder mit geschlossenen Augen, sehen wir nur sein Haupt in Großaufnahme vor einem neutralen Hintergrund. Wie appellative Interpunktionen sind diese deutlich am Tafelbild orientierten, statischen Bildnisse in die Narration eingeschoben, die sogartig ihren unaufhaltsamen Gang nimmt. Am Schluß kommen Erzählstruktur und Bildstruktur zusammen, das abge-

schlagene Johanneshaupt und die von Anfang an mit Transzendenz verknüpfte filmische Ikone scheinen eins zu werden. Genau an diesem vorläufigen Endpunkt emanzipiert sich die zunächst mit der Figur der Salomé komplizenhaft verknüpfte Schaulust der FilmzuschauerInnen auf das Johannesbildnis und wird gleichsam im direkten Gegenüber verabsolutiert. Wie bei der Vera Ikon ist am Schluß das begehrenswerte filmische Männerbild als Ikone fixiert und den Blicken der ZuschauerInnen unverstellt preisgegeben. Arbeitet der Film schon auf dieser Ebene subversiv gegen einen vermeintlichen Triumph der transzendentalen Sehens über den erotischen Blick, so tut er dies endgültig in seiner SchlußEinstellung. Während nämlich in Oscar Wildes Theaterstück nach dem Todesurteil des Herodes über Salomé diese von den Schilden der Wachen zermalmt wird, erfährt sie in Nazimovas Film eine ganz andere Art des Abgangs. In exakt derselben Kadrage wie die Ikone Johannes des Täufers wird nun ihr Bild in Großaufnahme an den Schluß des Films gesetzt. In einer zusätzlichen Bild- und Bedeutungsschicht wird so die Ikone des für das göttliche Schauen zum Märtyrer gewordenen Sehers durch die für ihre erotische Schaulust zur Märtyrerin gewordene Frau substituiert. Zwei Bildsprachen kreuzen sich hier. Um in der foto- und filmtechnischen Terminologie zu bleiben, läßt sich die statische SchlußEinstellung wie eine Mehrfachbelichtung lesen, in der historische Bildgehalte und moderne Varianten der Saloméikonografie übereinandergeschichtet sind. Teils gegenläufige Konnotationen durchdringen sich dabei und lassen dennoch ihre Umdeutungen des jeweiligen Vor-Bildes durchscheinen. Letzte wahrnehmbare Oberfläche ist jedoch die Ikone der neuen, der modernen Salomé, in der all ihre Vorläuferinnen aufgehoben scheinen. Auf der anderen Seite steht die sequentielle Folge der Filmbilder. Sie macht es möglich, dem historischen Bildpalimpsest der Saloméikonografie eine lineare Argumentation hinzuzufügen. Und auch hier hat die moderne Salome das letzte Wort und das letzte Bild. Das heißt die narrative wie ikonische Struktur des Film fusionieren und potenzieren dadurch ihre Aussage: den Triumph der begehrend schauenden Frau.

1 Vgl. Artikel Fromm/Höfer in diesem Heft.

2 Vgl. Helen Grace Zagora: *The Legend of Salome and the principle of art for art's sake*, Genf/Paris 1960.

3 Heide Schlüppmann: *Die Unheimlichkeit des Blicks*, Basel/Frankfurt am Main 1990, 27.

4 Ebd.

5 Zit. nach: Michael Morris: *Madam Valentino, The many lives of Natacha Rambova*, New York/London/Paris 1991, 83.

6 Matthäus XIV 1-12, Markus VI 14-19.

7 Oscar Wilde: *Salomé*, in: Ders.: *Werke*, hrsg. von Rainer Gruenter, München 1970, Bd. 2, 370.

8 Beispielsweise Petros Chrysologus, 5. Jh., Teofanes Cerenäus, 12. Jh., siehe:

Hugo Daffner: *Salomé. Ihre Gestalt in Geschichte, Dichtung, bildender Kunst und Musik*, München 1912.

9 Oscar Wilde, a.a.O., 374.

10 Ines Lindner: *Die rasenden Mänaden. Zur Mythologie weiblicher Unterwerfungsmacht*, in: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): *Frauen.Bilder.Männer.Mythen*, Berlin 1987, 282-303.

11 Morris, a.a.O., 89.

12 Oscar Wilde, a.a.O., 376.

13 Diese waren zudem als Hommage an Oscar Wilde nach Auskunft Kenneth Angers auf Wunsch Nazimovas alle, also auch die Hofdamen der Herodias, mit homosexuellen Schauspielern besetzt, vgl. Kenneth Anger: *Hollywood Babylon I*, München 1975, 113.