

Scha
usDi
elDo
rTm
Und

Salome

von Einar Schlee nach Oscar Wilde

PREMIERE 20.09.26



Salome

von Einar Schleef nach Oscar Wilde
in einer Fassung von Madita Scülfort

Aufführungsrechte Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001

Aufführungsdauer ca. 90 Minuten, keine Pause

Herodias, Salome Sarah Quarshie

Herodes, Narraboth Luis Quintana

Person, Johannes, Salome Viet Anh Alexander Tran

Regie und Fassung Madita Scülfort

Ausstattung und Videodesign Slynrya Kongyoo

Sounddesign Karl Neukauf

Choreografie Beatrice Masala

Dramaturgie Jasco Viefhues

Licht und Video Markus Fuchs

Ton Gürkan Erdugan, Robin Lockhart

Sprechtraining Sybille Krobs-Rotter

Regieassistentz Samuel Abendroth

Ausstattungsassistentz Constanze Kriester

Inspizienz Monika Gies-Hasmann

Soufflage Fiona Holl

Theatervermittlung Sarah Jasinszczak

Direktion Technik und Ausstattung Christopher Hucklebrink
Technische Ltg. Schauspiel Sibylle Stuck **Workstättenleitung** Jan Schäfer
Stellv. Workstätten Ltg. Thomas Hömme **Technische Produktionsleitung**
Christiane Thomas **Bühnenmeister** Hannes Bewermeier, Jan-Hendrik
Hegemann, Tim Walkenhorst **Bühnentechnik** Johannes Bohl, Tobias Busch,
Fritz Claus, Lothar Fischer, Michael Fuhrmann, Markus Guder, Jonas Hartmann,
Christian Heinrich, Frank Herbe, Dieter Klüter, Oliver Lenz, Sarah Müller,
Mahmoud Samaghi, Stephanie Schubert, Markus Schulz, Christian Schmidt,
Maxim Skrypka, Wilfried Zinke **Licht und Videotechnik** Stefan Gimbel (Lt.);
Beleuchtungsmeister Markus Fuchs, Stefan Gimbel Beleuchtung Julia Bilyk,
Zisis Dalalakis, Manuela Gerkens, Michael Heidecker, Meike Hitzegrad,
Marco Leo, Umut Özkan, Nicolas Rohr, Rahim Gavvani, Till Möhrke Ton Robin
Lockhart (Lt.); Gürkan Erdugan, Jörn Michutta, Björn Netten, Michael Pfeiffer
Requisite Dennis Schönfelder (Lt.), Dirk Domidian, Markus Neuhaus,
Nina Thüsing **Maske** Monika Knauer (Lt. Theater Dortmund), Katja Motz (Stellv.
Lt. Schauspiel), Natascha Kohnke, Susanne Mundt, Matthias Ritzrau,
Klaudia Kapellmann **Kostümdirektion** Monika Maria Cleres
Garderobe Christiane Petri (Obergarderobiere), Sabine Gorski, Tanja Grewe,
Martina Laukandt, Marion Schmidt, Vanessa Wibberg **Bühnenreinigung**
Aylin Akgül, Miriam Baumeister

Herausgeber Theater Dortmund (15.09.26)

Geschäftsführender Direktor Tobias Ehinger **Intendantin des Schauspiels** Julia Wissert

Redaktion Jasco Viefhues **Cover- und Probenfotos** Birgit Hupfeld

Gestaltung Theater Dortmund | Marketing

Druck druckpartner GmbH

Jerusalem, eine Nacht im Palast des Herodes Antipas

Während draußen der politische Druck wächst, feiert der Hof gegen den drohenden Untergang an. Im Mittelpunkt steht Salome. Alle richten ihre Blicke auf sie: Herodes begehrt sie, der gefangene Prophet Johannes aber weist sie zurück, und ihre Mutter Herodias versucht, die Kontrolle zu behalten. Als Salome für Herodes tanzt, setzt sie eine Kette von Ereignissen in Gang, die in einer der berühmtesten Szenen der Theatergeschichte endet.

Madita Scülfort versteht ihre Inszenierung nicht als Rekonstruktion von Schleefs *Salome*, sondern als Gespräch mit seinem Denken. Ausgangspunkt sind seine Vorstellung des Chores, seine Kritik an der christlichen Opferlogik und seine Sprache, die Figuren nicht psychologisch beruhigt, sondern sie in kollektive Bewegungen überführt. Von dort aus entwickelt die Inszenierung eigene Fragen: nach dem Blick, nach der

Verkörperung, nach der Beziehung zwischen Mutter und Tochter und nach den Körpern, die sich den Bildern entziehen, in denen sie erscheinen.

Drei Schauspieler*innen verkörpern alle Figuren.
Der berühmteste Tanz der Theatergeschichte
gehört dabei keinem einzigen Körper.

Damit wird nicht einfach das Geschlecht einer Figur vertauscht. Die Inszenierung löst vielmehr die feste Verbindung zwischen Figur und Körper. Keine Figur hat einen festen Körper, der ihr gehört. Neu hinzu kommt die Figur der *Person*. Sie funktioniert wie ein Bewusstsein, das in die Körper der anderen Figuren eintritt. Sie übernimmt einen Körper, spricht durch ihn und gibt ihn wieder frei.

Scülfort versucht nicht, hinter den Bildern der Salome zu einer historischen Wahrheit zurückzukehren. Sie interessiert sich für den Moment, in dem diese Bilder ihre Selbstverständlichkeit verlieren. Herodias weiß längst, dass ihre Tochter geopfert wird. Aber sie erzählt aus der Erinnerung gegen dieses Wissen an.

Auch Salome weiß längst, dass Johannes sie niemals wirklich sehen wird. Deshalb endet ihr Monolog mit dem Satz: „... aber mich hast du nie gesehen.“

Vielleicht liegt darin der eigentliche Schmerz dieser Figur. Nicht in ihrem Begehren oder ihrem Tod, sondern in der Erfahrung, den eigenen Körper immer wieder als Bild zurückgespiegelt zu bekommen. So wird sie zu einer Figur zwischen Zuschreibung und Widerstand, zwischen fremdem Blick und eigener Stimme. Zu einer Figur, deren Geschichte vielleicht gerade dort beginnt, wo sich Überlieferungen und kulturhistorische Entwicklung verschränken.

Diese Fassung sucht deshalb nicht nach der einen Salome. Sie fügt der langen Reihe ihrer Erfindungen eine weitere hinzu: die Tochter, die niemand wirklich gesehen hat.

Looking for Salome

Wir kennen sie als Tänzerin, als Verführerin und als Femme fatale. In der kulturellen Imagination erscheint sie uns mit Schleiern und dem abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers. Richard Strauss hat ihr eine Oper gewidmet, Oscar Wilde sein berühmtestes Drama.

Die älteste Fassung dieser Geschichte findet sich im Markus-Evangelium, das um 70 n. Chr. entstanden ist. Dort heißt sie jedoch nicht Salome. Markus nennt sie zunächst einfach „die Tochter der Herodias“. Als Herodes sie anspricht, nennt er sie *korásion* – Mädchen.

Dieses Mädchen tritt auf und tanzt vor Herodes. Markus nennt Hofbeamte, Offiziere und die vornehmsten Bürger Galiläas: Herodes' eigenen Apparat. Erst bei Wilde und Schleef tanzt sie vor einer römischen Gesandtschaft.

Mehr erfahren wir nicht. Markus beschreibt weder ihren Körper noch ihre Bewegungen. Im Ursprung findet sich nichts von jener erotischen Aufladung, die wir heute mit dieser Szene verbinden.

Da ist zunächst nur ein Mädchen, das tanzt, und ein Herrscher, der sich mit einem Versprechen in die Bredouille bringt. Ein Versprechen, das weit größer ist als seine Macht. Denn Herodes Antipas ist gar kein König. Er ist Tetrarch, ein Herrscher unter

römischer Oberhoheit. Den Königstitel hat Rom ihm nie verliehen. Herodes verspricht also ein Reich, das ihm nicht gehört, und die Hälfte von etwas, das er nicht hat.

Aus einer Forderung wird ein Auftrag

Das Mädchen geht hinaus und fragt seine Mutter, was es verlangen soll. Herodias antwortet: „Den Kopf Johannes des Täufers.“

Das Mädchen wiederholt die Forderung der Mutter jedoch nicht einfach. Es schärft sie. In Vers 25 lautet ihre eigene Rede:

„θέλω ἵνα ἐξαυτῆς δῷς μοι ἐπὶ πίνακι τὴν κεφαλὴν Ἰωάννου τοῦ βαπτιστοῦ“ – „Ich will, dass du mir sofort, auf einer Schüssel, den Kopf Johannes des Täufers gibst.“

Vielleicht ist das der Moment, in dem die namenlose Figur zum ersten Mal eigenes Handeln zeigt. Ihr Wunsch trifft auf einen Herrscher, der vor seinen Gästen an sein eigenes Wort gebunden ist. Aus einem privaten Versprechen wird so eine politische Verpflichtung.

Auch die Herkunft des Mädchens ist nicht so eindeutig, wie wir glauben. Einige der ältesten Handschriften des Markus-Evangeliums lesen nicht „die Tochter der Herodias“, sondern „seine Tochter Herodias“. Dann wäre sie Herodes' leibliche Tochter und trüge den Namen ihrer Mutter.

Für einen Moment verlieren Mutter und Tochter ihre Konturen. Nicht einmal der Text selbst ist sich sicher, zu wem diese Figur gehört. Genau diesen Moment greift Madita Scülfort in ihrer Bearbeitung des Stoffes auf: Sie verschiebt die bekannte Geschichte hin zu Mutter und Tochter.

Einen Namen bekommt das Mädchen erst außerhalb der Evangelien, bei Flavius Josephus. Josephus nennt eine Salome,

eine Tochter der Herodias, die Königin von Kleinarmenien wurde und auf Münzen aus den Jahren 66/67 n. Chr. dargestellt ist. Sie heiratet zunächst ihren Onkel Philippus und nach dessen Tod ihren Cousin Aristobulos, den Nero zum König von Kleinarmenien einsetzt. Mit dem Tod Johannes des Täufers hat sie nichts zu tun.

Bei Josephus stirbt der Täufer aus einem anderen Grund: Herodes fürchtet, dass er die Bevölkerung aufwiegeln und einen Aufstand auslösen könnte. Die Hinrichtung ist eine politische Vorsichtsmaßnahme; Herodias und Salome spielen darin keine Rolle.

Die Salome, die wir heute vor Augen haben, ist eine spätere Erfindung – oder eine Mariage eben dieser Überlieferungen. Im Laufe der Jahrhunderte werden beide zu einer einzigen Figur. Und auch ihr Begehren verändert sich dabei. Aus einem Mädchen, das die Forderung seiner Mutter überbringt, wird eine Frau, die selbst etwas will.

Die Erfindung der Femme fatale

1841 lässt Heinrich Heine in *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* Herodias den Kopf Johannes' des Täufers aus Liebe verlangen. Sie trägt ihn bei sich, küsst ihn und verfällt darüber in Liebeswahnsinn. Die Erzählung erhält eine andere Temperatur. Aus der Geschichte von Prophezeiung, Macht und Bestrafung wird eine Geschichte des Begehrens, in der sich Liebe und Gewalt verschränken.

1849 brechen zwei junge Franzosen nach Ägypten auf: der Fotograf Maxime Du Camp und der Schriftsteller Gustave Flaubert. Aus Du Camps Aufnahmen entsteht 1852 *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, das erste in größerem Umfang veröffentlichte fotografisch illustrierte Buch Frankreichs. Du Camp bringt den „Orient“ damit nicht einfach nach Europa. Er macht ihn auch konsumierbar.

Am 6. März 1850 erreichen Flaubert und Du Camp Esna am Nil. Dort leben zahlreiche Ghawazi, professionelle Tänzerinnen, die 1834 unter Muhammad Ali aus Kairo nach Oberägypten verdrängt worden waren. Esna wird dadurch zu einem Ort, an dem sich Tänzerinnen und europäische Reisende begegnen. Flaubert verbringt eine Nacht bei einer von ihnen. Sie heißt Kuchuk Hanem.

„In der Bibel
steht es nicht,
Doch im Volke
lebt die Sage
Von Herodias’
blut’ger Liebe.“

Er nennt sie eine *Almée*. Ursprünglich bezeichnet das Wort eine gelehrte Frau. Im Europa des 19. Jahrhunderts verschiebt sich seine Bedeutung. *Almée* geht auf das arabische *‘ālim(a)* zurück: „gelehrt“ oder „wissend“. Aus der gelehrten Frau wird im europäischen Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts eine ägyptische Sängerin oder Tänzerin. Schon in dieser Verschiebung verändert sich der Blick auf die Frau, die damit bezeichnet wird.

Flaubert beschreibt Kuchuk Hanem fast ausschließlich über ihren Körper und ihre sexuelle Verfügbarkeit. Dann bittet er sie um *L’Abeille*, den Tanz der Biene. Eine unsichtbare Biene gerät unter ihre Kleidung. Sie versucht, sie loszuwerden, tanzt und zieht ein Kleidungsstück nach dem anderen aus. Was Flaubert erlebt, wird in seiner Beschreibung zu einer Szene, in der Tanz, Erotik und das Bild des „Orientalischen“ ineinandergreifen.

Kuchuk Hanem selbst wird gesehen, beschrieben und literarisch festgehalten. Sie bleibt Objekt des Blicks, ohne ihn selbst bestimmen zu können. Was als Begegnung beginnt, wird zu einem bis heute wirkmächtigen Narrativ.

Das ist mehr als eine Episode aus Flauberts Reiseaufzeichnungen. Entscheidend ist nicht nur, was Flaubert sieht, sondern aus welcher Position heraus er sieht und schreibt. Aus dem Körper einer Frau entsteht ein Bild des „Orients“: fremd, exotisch und durch den europäischen Blick geformt.

1876 malt Gustave Moreau *L’Apparition*. Der abgeschlagene Kopf des Johannes schwebt vor Salome wie eine Erscheinung. Sie steht davor, unbewegt und zugleich vollkommen im Zentrum des Bildes. Moreau macht aus ihr eine Figur des Rätselhaften. Sie ist nicht mehr nur die Tochter, die den Wunsch ihrer Mutter überbringt. Sie wird selbst zum Gegenstand des Blicks und des Begehrens.

1891 beginnt Oscar Wilde, *Salomé* zu schreiben; 1893 erscheint das Drama auf Französisch. Im Juni 1892 verbietet der Lord Chamberlain die geplante Londoner Aufführung, obwohl die Proben mit Sarah Bernhardt bereits laufen. Der Grund: Das englische Theaterrecht untersagt die Darstellung biblischer Figuren auf der Bühne.

Wilde hat erneut etwas Entscheidendes verschoben: Seine Salome begehrt nun Johannes. Nicht, weil ihre Mutter es von ihr verlangt, sondern weil es ihr eigener Wunsch ist. Und er lässt sie genau daran scheitern. Jochanaan erwidert ihr Begehren nicht.

Vielleicht liegt darin die eigentliche Tragödie des Stücks. Nicht allein in der Enthauptung des Propheten, sondern in der Unmöglichkeit, den anderen zu erreichen.

1901 malt Gustav Klimt *Judith I* und zeigt Judith mit dem Haupt des Holofernes. Trotz des Titels wird die Figur immer wieder als Salome gelesen. Klimt macht die Identität seiner Figur deshalb unmissverständlich: Der Rahmen wird nach seinem Entwurf mit „Judith und Holofernes“ beschriftet. Die Figur der Salome ist inzwischen so präsent, dass sie in ein Bild hineinragt, das gar nicht von ihr handelt.

1905 macht Richard Strauss aus Wildes *Salomé* eine Oper und entwickelt die exotisierende Aufladung des Stoffes weiter. Wilde nennt zwar den „Tanz der sieben Schleier“, lässt aber offen, wie er aussieht oder klingt. Strauss macht daraus den musikalischen Höhepunkt seiner einaktigen Oper *Salome*. Er komponiert den Tanz erst im Sommer 1905, als die Partitur bereits weitgehend fertig ist, und gibt ihm einen bewusst exotisierenden Klang. Später spricht er selbst von „wirklichen exotischen Harmonien“ und „fremdartigen Kadenzen“.

Damit wird der Tanz zu weit mehr als einer Verführungsszene. Er macht aus Salome endgültig jene orientalische Femme fatale, die die europäische Kunst um 1900 so fasziniert. Ihr Körper wird zum Schauplatz eines imaginierten Orients.

Aus der knappen biblischen Bemerkung, dass die Tochter der Herodias vor Herodes tanzt, entsteht eine der berühmtesten erotischen Szenen der europäischen Operngeschichte.



v.l.r. Viet An Alexander Tran, Sarah Quarshie





„The Orient
was almost
a European
invention.“

Der erfundene Orient

Im Europa des 19. Jahrhunderts wächst mit der kolonialen Expansion die Produktion von Bildern ins Unermessliche. Europa richtet seinen Blick nach Osten und schafft dabei immer neue Vorstellungen von dem, was es „Orient“ nennt.

Großbritannien besetzt Ägypten **1882** und sichert damit seine strategische Position am Suezkanal. Frankreich hat Algerien bereits seit 1830 kolonisiert und macht Tunesien 1881 zum Protektorat. Gleichzeitig wächst in Europa das Interesse an Reisen, Archäologie und Bibelforschung. Weltausstellungen, Reiseberichte, Bücher und Fotografien bringen Vorstellungen vom „Orient“ in die europäischen Städte. Koloniale Herrschaft und kulturelle Produktion gehen dabei zunehmend ineinander über.

Edward Said beschreibt diesen Zusammenhang **1978** mit dem Begriff des Orientalismus. Der „Orient“ wird dabei nicht einfach abgebildet. Er entsteht vor allem durch die Bilder, die Europa von ihm produziert.

Für Said ist der „Orient“ ein Gegenbild, an dem Europa sich selbst entwirft. Was dort als fremd, sinnlich, exotisch, irrational oder rückständig erscheint, lässt Europa im Gegenzug als

vernünftig, modern und beherrscht erscheinen. Es geht also auch um eine kulturelle Ordnung des Sehens: darum, wer wen betrachtet, beschreibt und definiert.

Salome gehört in eben diese Kulturgeschichte. Sie ist keine „orientalische“ Frau, die Europa irgendwann entdeckt hätte. Sie ist ein europäisches Phantasma des Orients, aufgeladen mit der Angst vor weiblicher Sexualität, der Fremdheit anderer Kulturen und kolonialer Gewalt.

Ab den 1850er Jahren wird der Blick auf den „Orient“ zum Geschäft. Fotografen reisen durch Ägypten, Palästina und das Osmanische Reich, eröffnen Studios entlang der Reiserouten und verkaufen ihre Bilder an ein europäisches Publikum. Aus dem individuellen Reiseerlebnis wird eine Industrie: Fotografien werden zu Souvenirs, Postkarten und Sammelobjekten. Was als Dokumentation erscheint, ist dabei oft sorgfältig inszeniert. Pascal Sébah etwa arrangiert für seine Aufnahmen von „Volkstrachten“ Modelle in eigens beschafften Kostümen. Das Bild behauptet Authentizität, obwohl es sie künstlich herstellt.

Diese Bilder bleiben nicht in den Ateliers. **1896** entsteht im Berliner Treptower Park eine Völkerschau unter dem Titel *Special-Ausstellung Cairo*, mit Pyramide, Moschee, Fellachendorf und mehreren hundert ausgestellten Menschen: Menschen als „Anschauungsobjekte“, zur Unterhaltung und vermeintlichen Bildung europäischer Besucher:innen.

Auch Dortmund ist Teil dieser düsteren Geschichte. Auf dem Fredenbaum werden um die Jahrhundertwende Völkerschauen gezeigt, darunter ein Bischari-Lager mit Menschen aus dem Sudan. **1912** folgt im Lunapark ein sogenanntes „Kongonesen-Dorf“.

Als Strauss **1905** seine *Salome* auf die Bühne bringt, ist der orientalische Tanz als exotisches Spektakel längst populär. Die Oper wird künstlerisch wie finanziell ein Erfolg, macht Strauss international bekannt und bringt ihm erhebliche Einnahmen. Der Skandal um den Stoff ist dabei Teil ihres Erfolgs. Strauss trifft auf eine bereits gut laufende Industrie des Sehens, in der sich die Faszination des Fin de siècle für das Exotische, für Sexualität, Dekadenz, Überdruß und Untergang mit den Bildern und Machtverhältnissen kolonialer Expansion verbindet.



„Das
männliche
Christentum
braucht
das weibliche
Opfer,
es ist dessen
Fundament.“

Der Blick unter den Schleier

Meyda Yeğenoğlu, Professorin für Cultural Studies und Soziologie an der Bilgi-Universität in Istanbul, untersucht die europäische Vorstellung vom „Orient“ als eine Fantasie, die sich über die Konstruktion des weiblichen Körpers formt. Besonders deutlich wird das am Schleier. Er verbirgt den Körper und sieht zurück. Yeğenoğlu beschreibt die verschleierte Frau als eine Figur, die „can see without being seen“: Sie sieht, ohne gesehen zu werden. Der Blick, der sich für aufklärend hält, trifft also auf eine Fläche, die ihn zurückwirft.

Darum wird das Enthüllen unausweichlich: Was sich der Sichtbarkeit entzieht, entzieht sich auch der Herrschaft. In dieser Logik ist Strauss' „Tanz der sieben Schleier“ keine bloße Choreografie. Er ist eine Enthüllungsmaschine, die siebenmal verspricht, was sie nie ganz einlöst – und damit die koloniale Fantasie eines Zugangs zum Inneren des „Anderen“ immer wieder neu in Szene setzt.

Genau hier treffen zwei europäische Phantasmen aufeinander: der „Orient“ als Gegenbild Europas und die gefährliche Frau als Gegenbild der bürgerlichen Ordnung. Salome verkörpert beides zugleich.





Sarah Quarshie

SCHA USPI ELdo RTm Und

Quellen

Flaubert, Gustave. *Voyage en Égypte*. Paris: Entretemps, 1991.

Heine, Heinrich. *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1847.

Schleef, Einar. *Vorwort zu Salome*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001

Strauss, Richard. *Salome. Musikdrama in einem Akt*.

Libretto nach Hedwig Lachmanns Übersetzung von Oscar Wildes Salomé. Dresden: Uraufführung, 1905.

Wilde, Oscar. *Salomé*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1893.

Josephus, Flavius. *Antiquitates Judaicae*. Buch XVIII.

Markus-Evangelium. Kapitel 6, 14–29.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

 Sparkasse
Dortmund

 ASTA
tu dortmund

Fachhochschule
Dortmund
University of Applied Sciences and Arts

 MITGLIED DER
RUHR BÜHNEN

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



THIER
GALERIE
DORTMUND

 ETC
European Theatre Convention

DORTMUND
ÜBERRASCHT.
DICH.