

Alexandra Grieser:
"Der Sexualforscher unter den Opernkomponisten?"

Religionshistorische Bemerkungen zur Thematisierung von 'Geist und Geschlecht' in Franz Schrekers Die Gezeichneten

Vortrag im Rahmen der Tagung

Im Rausch der Klänge –

Abgründe der Liebe

Zur Neuproduktion von Franz Schrekers Oper "Die Gezeichneten" an der Staatsoper Stuttgart

Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart

9. - 10. Februar 2002



Im Rausch der Klänge – Abgründe der Liebe

[Arne Stollberg | Alexandra Grieser]

Alexandra Grieser:

"Der Sexualforscher unter den Opernkomponisten?"

Religionshistorische Bemerkungen zur Thematisierung von 'Geist und Geschlecht' in Franz Schrekers Die Gezeichneten

Ich stehe hier mit der Aufgabe, als Religionswissenschaftlerin etwas über die Thematisierung von Liebe, Erotik und Sexualität einerseits und Kunst und Ästhetik andererseits in Schrekers Oper 'Die Gezeichneten' zu sagen. Ich kann Ihnen sagen: das ist ein hartes Brot!, denn diese drei grossen Themen 'Religion, Kunst und Erotik' berühren nichts Geringeres als die Grundfragen unserer gesamten abendländischen Religions- und Geistesgeschichte.

Keine Angst, ich werde nicht versuchen, das in der nächsten dreiviertel Stunde hier abzuhandeln. Was ich aber versuchen werde, ist einige Linien zu ziehen zwischen diesen drei grossen Themen und einige Stationen zu nennen, aus denen Schreker seinen vielen Motiven und Fragestellungen zu diesen Themen zusammengestellt hat. Ich biete Ihnen also eine mögliche Lesart dieser Oper an, die sich darauf konzentriert, wie Vorstellungen von Kunst, Religion und Erotik sich gegenseitig beeinflusst und verändert haben.

Eine kleine Erläuterung zum Titel meines Vortrages:

Die Frage, ob Schreker der 'Sexualforscher unter den Opernkomponisten' war, ist nicht von mir, sondern eine Formulierung der Propagandaexperten der Nazis. Im Katalog zur Ausstellung 'Entartete Musik' von 1938 findet sich eine Karikatur von Franz Schreker, die unterschrieben ist mit den Worten:

"Franz Schreker war der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Es gab keine sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte."

Magnus Hirschfeld war Jude, Homosexueller und der bedeutendste sozialpolitisch 'engagierte' Sexualwissenschaftler seiner Zeit. Er gründete 1919 das weltweit erste Institut für Sexualwissenschaft mit einer grossen Bibliothek, einer kostenlosen Beratungspraxis und einem gerichtsmedizinischen Dienst für Gutachten in Strafprozessen. Was für uns heute normal scheint, war damals ein mutiger Kampf, die Sexualität des Menschen den Normen rigider kirchlicher und bürgerlicher Moral zu entziehen, aus der Sphäre des Strafbaren und des Krankhaften herauszulösen und als eine Frage des Menschlichen, der Entfaltung der Persönlichkeit und als ein bestimmendes Element von Kultur zu begreifen.

Hirschfeld bezahlte dafür mit mehreren Mordanschlägen, sein Institut wurde 1933 geplündert und brutal zerstört. Die Sexualität, und damit die Individualität der Menschen zu kontrollieren, ist ein Hauptmerkmal von totalitären Systemen.

Wenn Schreker hier also mit Hirschfeld verglichen wird - und auch Kunstkritiker nannten ihn 'erotoman' und 'pervers' -, dann möchte ich diesen Vergleich ins Positive wenden, und wenn ich sage, Ja, Schreker war eine Art 'Sexualforscher unter den Opernkomponisten', dann will ich damit sagen, dass er offensichtlich sehr viel mehr getan hat, als sensationslüsternd 'sex and crime' auf die Bühne zu bringen.

Schreker schrieb und komponierte zu einer Zeit, als das Geschlechtliche in der gesamten Kultur ein 'main topik', heute würden wir sagen: ein 'Medienthema' war. Es gab um die Jahrhundertwende einen regelrechten Boom an Literatur zu diesem Thema:

Künstler, Philosophen, Mediziner, Psychologen, Biologen, Sozialreformer und Politiker, sie alle befassten sich mit der 'sexuellen Frage'.

Warum war das so?

Durch die Religionskritik der Aufklärung einerseits und die entstehenden Wissenschaften mit ihrem materiellen Weltbild andererseits wurde eine Grundfeste der westlichen Kultur erschüttert: wenn denn der Mensch vom Affen abstammen sollte - und Darwin steht hier nur als ein Beispiel solcher Erschütterungen -, so war Natur nicht mehr das Gottgegebene, und das Gottgegebene nicht mehr unbedingt das Natürliche. Ohne die religiöse Legitimation mussten die alten Zuordnungen: hier Natur - dort Kultur, hier Körper - dort Geist, hier das Weibliche - dort das Männliche neu definiert werden.

Diese Neudefinitionen fanden in einer Stimmung statt, die begeistert war von der eigenen Fähigkeit, die Natur mit neuen Techniken und Wissenschaften bis ins Letzte zu erforschen und beherrschbar zu machen. Das Sexuelle nun ist aber die heikle Schnittstelle zwischen Kultur und Natur des Menschen. Sie steht für das nicht Beherrschbare, für die erotische Kraft der Natur, die sich entgegen aller Aufklärung immer wieder Bahn bricht. Vor allem das Weibliche, über Jahrhunderte mit der Natur identifiziert, wurde so zum Forschungsobjekt, zur Metapher für 'das ganz Andere', zum Unheimlichen und zur 'terra incognita', die man 'entdecken' musste, nachdem die fremden Länder und Völker entdeckt und kolonialisiert waren. Nicht von ungefähr entwickelte Freud sein Konzept des 'Unbewussten' anhand der Untersuchung der 'Hysterie der Frau'. Und nicht von ungefähr entwarfen Künstler und Literaten die Frauenbilder der mysteriösen, zerbrechlichen 'femme fragile' und der lasziven, männer-mordenden 'femme fatale'.

Es ging also bei dieser Diskussion des Geschlechtlichen zunächst überhaupt nicht um reale Frauen und Männer, es ging vielmehr um eine neue Verortung des Menschen zwischen Kultur und Natur, um sein Verhältnis - wie es Karl Kraus, der Wiener Zeitgenosse Franz Schrekers, zusammengefasst hat - um das Verhältnis des Menschen zu 'Geschlecht und Geist'.

Mit der Ästhetik, die ja erst im 18. Jahrhundert als 'Lehre vom Kunstschönen' entstanden ist, verhält es sich nun ganz ähnlich: spätestens im Zuge der Aufklärung löst sich die Kunst aus ihren religiösen und moralischen Verpflichtungen. Sie ist nicht länger beschränkt darauf, die religiösen Vorstellungen in den Kirchen zu illustrieren oder Natur möglichst naturgetreu abzubilden. Wenn die Künstler des 19. Jahrhunderts die 'Autonomie der Kunst' ausrufen, dann meinen sie vor allem dieses Heraustreten aus der bis auf Platon zurückgehenden Einheit von 'Schönheit, Gutheit und Wahrheit'. Auch hier brechen die alten Zuordnungen auf: das Schöne muss nicht mehr gut sein, das Wahre nicht unbedingt schön.

Weil die Theologie auf diese aufklärerischen Erschütterungen entweder dogmatisch abwehrend reagiert oder selbst mit ihren Gottesbeweisen immer 'vernünftiger' wird, wird die Kunst zum einem Ort, an dem Fragen von Moral, Spiritualität, ein neues Bild vom Menschen und seiner Welt verhandelt werden. Vor allem in Dichtung und Literatur findet Religionskritik statt, es entstehen neue religiöse Entwürfe und gar die Forderung, Kunst müsse zur Religion werden oder ihre Funktion übernehmen. Der Themenbereich der Sexualität, Erotik und Liebe spielt bei diesen Entwürfen eine ganz zentrale Rolle. Die christlichen Moralvorstellungen, Begriffe von Sünde und Schuld, Gut und Böse werden anhand dieser Themen kritisiert und neu zusammengestellt. Ein Dichter wie Baudelaire oder der Philosoph Friedrich Nietzsche analysieren über das Verhältnis von Mann und Weib und dem Göttlichen und dem Irdischen die 'Per-versionen', die 'Verdrehungen', die ihrer Meinung nach erst durch die christliche Moral entstanden sind. Wenn Nietzsche sagt: "Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen reicht bis in den letzten Gipfel seines Geistes hinauf.",

dann hebt er die herkömmliche Trennung von Körper und Geist auf. Er zeigt, dass im Sexuellen dieselbe Kraft herrscht wie im künstlerischen Schaffen und greift damit die alte griechische Vorstellung von der Macht des Eros auf, die wir bei Platon formuliert finden: die Sehnsucht nach Vollkommenheit und Einheit.

Ästhetik und Erotik sind also über das Doppeldeutige der menschlichen 'Sinnlichkeit' miteinander verbunden - dem sexuellen Eros und der Fähigkeit zur Wahrnehmung durch die Sinne. Und bei der Bestimmung, was denn das überhaupt sei, Erotik und Liebe, und was für einen Stellenwert sie für den Menschen und die Gesellschaft haben sollen, spielen religiöse Vorstellungen eine grosse Rolle. Religion, Erotik und Kunst haben so eine gemeinsame Entwicklungsgeschichte.

Aber nun endlich zu Schrekers Oper:

In einem grossen Bogen von der Aufklärung bis ins frühe 20. Jahrhundert entstehen also unterschiedliche Grundpositionen, auf die auch Schreker sich bezieht. Schon die drei Hauptgruppen seines Figurenpersonals repräsentieren drei verschiedene Umgangsformen mit Kunst und Sexualität.

Die erste Gruppe, das einfache Volk von Genua, zeigt den Teil der Gesellschaft, der der 'alten Moral' verhaftet ist. Diese Leute haben schlicht nicht das Geld und die Zeit, sich mit dem Schönen oder dem Erotischen auseinanderzusetzen. Sie beugen noch die Knie, wenn das Angelus-Leuten ertönt, und es bleibt ihnen bei allen Alltagsorgen - wie ihr Bürgermeister sagt - "als Hort doch unser Familie Heiligkeit und der Glaube an die Madonna".

Es ist diese Moral, die gefährdet wird, als die Bürger mit dem künstlichen Lustgarten konfrontiert werden, der ihnen von Alviano geschenkt wurde Und es ist wieder ihr Bürgermeister, der die Gefahr der Kunst formuliert, nämlich in einem Rausch der Sinne den Boden des Alltags zu verlieren:

"Doch gabt ihr, so fürcht' ich, o Herr, zu viel, ihr und die Künstler. All die hungrigen Seelen, die durstigen Augen, die in Verzückung sich weiden werden an dieser Orgie von Farben, Düften, Tönen und holden Gestalten, bedrückt und verloren sieht sie der Alltag wieder, dem ihr sie entfremdet. Ihr zeigt uns den Himmel, so nah und berückend, da? wir unfroh werden der Erde und ihrer Macht, die uns hält und den Aufstieg uns wehrt in die sel'ge Region ew'ger Freude."

Und abschliessend stellt der Bürgermeister die Frage nach der Auswirkung einer 'freien Kunst' und einer 'freien Sinnlichkeit', die Frage, die die Gesellschaft immer wieder dazu veranlasst hat, Künstler und Denker wegen 'Verführung' und 'Zerstörung der religiösen Moral' vor Gericht zu stellen - vom Todesurteil über Sokrates bis hin zur Verurteilung im Prozess gegen Oscar Wilde: "Wird eure Großmut Segen bringen uns allen oder Verderbnis?"

Schreker entscheidet diese Frage klar: die Menschen können mit dieser Freiheit nicht umgehen, im Rausch der Schönheit bricht die grausame Natur der Menschen durch, und am Ende kommt die Staatsgewalt, um das Paradies zu schliessen und zu zerstören.

Die zweite Gruppe, die jungen Adligen, die sich ohne Rücksicht und Skrupel in Alvianos Kunstparadies amüsieren, stehen für den zynischen und wirklich amoralischen Umgang mit der Freiheit der Kunst. Sie sind die 'Absahner' der Kunst und kennen nur ihr eigenes Vergnügen und die Triebbefriedigung. Sie kennen nicht nur kein Mitleid mit den Frauen, die sie rauben und vergewaltigen, sie behaupten sogar, es sei das, was die Frauen wirklich wollten. Hier zeigt Schreker die Pervertierung von Nietzsches Auffassung, dass wer sich der Schönheit des Lebens hingibt, auch die Grausamkeit des Todes akzeptieren muss. Die verwöhnten Adligen beziehen sich in ihrer Gemeinheit auf den nietzscheanischen Satz des Alviano: "Die Schönheit sei die Beute des Starken." Sie leiten daraus das Recht des körperlich Überlegenen ab. Doch sie haben nicht weiter zugehört, denn da heisst es: "Alle Pracht der Erde erliege der Macht des Geistes, und des Bezwingenden Glorie strahle heller und dringe tiefer, sehender in die Seelen, als jener Glanz, der das Auge nur blendet!"

Es geht also nicht darum, mit dem Recht des Stärkeren in die Körper der Frauen einzudringen, sondern durch geistige Selbstbezwungung die Tiefen der Seele zu begreifen - eine Forderung, die weder diese grausamen jungen 'Konsumenten' noch die Nazis in ihrer Begeisterung für Nietzsches Ideen verstanden haben.

Und noch ein zweites Thema repräsentieren diese skrupellosen Mörder und Vergewaltiger: die Frage, ob der Mensch von seiner Natur aus gut oder böse sei. Hier bildet Schreker Positionen ab, die so in den Jahren der französischen Revolution zum ersten Mal verhandelt wurden. Der Philosoph Jean-Jacques Rousseau hat als erster gegen die christliche Idee der Erbsünde - dass eben der Mensch durch sein eigenes Verschulden das Böse mit sich trägt und daher Gottes Erlösung braucht notwendig hat - behauptet, der Mensch sei von Natur aus gut, und nur durch die Fesseln der Gesellschaft werde er krank und verbrecherisch - eine Idee, die sich bis in die heutige Pädagogik und Strafpraxis durchgesetzt hat.

Unter dem Eindruck der blutigen Schreckensherrschaft, die der französischen Revolution folgte, hat dann der berühmte Marquis de Sade hier Einspruch erhoben und vorgeführt: nein, der Mensch ist von Natur aus weder gut noch böse, er ist Teil der Natur und deshalb genauso grausam, triebhaft und ohne Moral wie die zerstörerische Seite der Natur selbst. Dieser oft missverstandene Autor hat in seinen Romanen nicht Pornographie dargestellt. Er hat vielmehr in fast unerträglicher Akrilie dargestellt, dass das Gute im Menschen und die Moral nur Illusionen sind, und dass wir akzeptieren müssen, dass die Grausamkeit des Folterers und des Sexualverbrechers zum sogenannten Humanen, zum Menschlichen dazugehören. Dieses grosse Problem, zu was Menschen im Umgang mit Menschen fähig sind, hat Schreker mit der Gruppe dieser scheinbar doch nur vergnügungssüchtigen jungen Leute sehr fein dargestellt.

Und dann haben wir da die dritte Gruppe, die Hauptfiguren. Sie gehören der Elite an, die sich mit den Problemen ihrer eigenen Identität, mit Sexualität und mit Kunst beschäftigen kann. Hier wird die Spannung zwischen Triebbefriedigung und Liebe, zwischen Lust und Moral zum Thema. Und hier liegt meiner Ansicht nach das Zentrum dessen, was Schreker uns zeigt: diese Figuren sind getrieben von einer grossen Sehnsucht, oder wie Carlotta es formuliert, als sie Alviano in ihrem Künstleratelier das Innerste ihrer Seele erklärt, von dem Wunsch nach "der Liebe Glück", von dem "Schrei nach Erlösung". Genau in diesem Begriff sehe ich, sieht die Religionswissenschaftlerin die Grundfrage der geamten Oper: Wie ist angesichts all dieser Widersprüche und all der Erkenntnisse, die die Moderne vom Menschen und der Welt erlangt hat, Erlösung noch möglich? Was heisst für den modernen Menschen überhaupt noch 'Erlösung'?

Und Schreker, so behaupte ich weiter, spielt mit seinen Hauptfiguren verschiedene Antworten auf diese Frage durch, und lässt sie einer nach dem anderen daran scheitern.

Da haben wir zunächst Alviano, einen jungen Mann, der mit sich selbst gründlich im Unreinen ist, scheinbar an seiner äusseren Hässlichkeit leidend - er verhängt alle Spiegel in seinem Haus, um sich nicht selbst erkennen zu müssen. Schon hier sehen wir, in welchem Spektrum Schreker sich mit seinen Motiven bewegt. Mit dieser Spiegelmetapher wird eine Tradition angesprochen, die vom griechischen Narziss und dem Anspruch des 'Erkenne Dich selbst' bis hin zu Oscar Wildes 'Dorian Gray', der durch einen Pakt mit dem Teufel 'das Böse' seiner Seele an sein Spiegelbild, sein Portrait, zu verweisen versucht.

Weil Alviano glaubt, dass seine Sehnsucht nach Liebe und nach sexueller Befriedigung wegen seiner körperlichen Hässlichkeit nicht erfüllt wird, versucht er zunächst, seinem Leiden zu entkommen, indem er - nicht selbst Kunst schafft - aber von Künstlern ein 'künstliches Paradies' schaffen lässt: einen Garten voller Skulpturen und Kunstwerke.

Er nennt ihn 'Elysium', die Insel der Seligen bei den alten Griechen, wo die Toten im Zustand der Glückseligkeit weilen. Aber diese Erlösung durch das Kunstschöne funktioniert nicht mehr. Alviano muss erkennen, dass gerade im Bauch dieses klassisch-schönen Gartens, dem Symbol für die Beherrschung der Natur durch den Menschen, das Orgiastische der Natur sich wieder Bahn gebrochen hat: in der Liebesgrotte, dem Symbol für das Weibliche und Erdhafte, das Richard Wagner in seinem Tannhäuser als 'Venusberg' gestaltet hat, dass also mitten im Schönen die jungen Adligen ihre zügellosen Feste feiern.

Die Chance, die darin für den hässlichen Mann liegt, dass nämlich hier die Lust und nicht die Schönheit herrscht, beschreibt Tamare:

"Der Schein der Fackeln vergoldet alles. Im Taumel der Orgie wird hässlich schön und das Schöne wird hässlich. Die Gegensätze schwinden im Rausch."

Doch diese Chance nutzt Alviano nicht, er geht nicht hin zu den Festen, und wird zunächst so auch nicht selbst schuldig an den Verbrechen, die dort stattfinden.

Hier klingt die Position des Ästhetizismus eines Baudelaire oder eines Oscar Wilde an: wer sich der Natur und ihrer Fruchtbarkeit hingibt, verstrickt sich zugleich in Abhängigkeit und Schuld. Weil aber auch Gott und die Religion in dieses System der Abhängigkeit verstrickt sind, bleibt dem Menschen nur die Distanz: als Dandy oder Voyeur nur Beobachter zu sein, und zu begreifen, dass das Schöne immer das Hässliche in sich birgt, und das Hässliche seine ganz eigene Schönheit hat.

Alviano hingegen versucht, die Gefahr seiner Schöpfung auf andere Weise zu bannen: er will sein Elysium den Bürgern der Stadt schenken. Diese Lösung nun hat einen grossen Witz: er versucht, das Risiko der Freiheit - das Böse - zu bannen, indem er das Paradies veröffentlicht, es demokratisiert, liberalisiert, aus dem Garten der Lüste einen 'Naherholungspark' machen will! Das Ergebnis dieser Idee sehen wir heute: die Liberalisierung von Kunst und Sexualität führten keineswegs zur Erfüllung glücklicher Sozialutopien oder einem 'demokratischen Himmelreich auf Erden', und wie wir oben gesehen haben, geht auch bei Schreker dieser Versuch gründlich schief - in diesem 'Bürgerpark' entfacht sich ein Inferno.

Alvianos nächste grosse Hoffnung ist die Liebe, die ihm mit Carlotta, der Malerin, ins Haus schneit. Hier nun erwartet der vom

Schicksal sich so schlecht behandelt Fühlende endlich die Erfüllung: trotz seiner Hässlichkeit von einem anderen Menschen angenommen sein, endlich 'Glück' zu haben.

Aber auch diese Möglichkeit, 'Erlösung durch Liebe', scheitert an zwei Problemen. Schon bei den Dichtern der Romantik wird deutlich, dass die Zusammenführung von Sinnlichkeit und Geist nur als Vorstellung, oder krasser gesprochen, nur im Tod stattfinden kann. Die 'heilige Umarmung' von Endlichem und Unendlichem, wie sie der Theologe Friedrich Schlegel entworfen hat, oder die 'Liebesreligion', die der Dichter Novalis als Vereinigung mit seiner jung verstorbenen Verlobten entwickelt, machen deutlich, dass die Idee der Verschmelzung mit einem Anderen, sei es mit einem Partner oder mit dem Göttlichen, immer bedeutet, dass sich das Individuum dabei auflöst.

Die Tradition der erotischen religiösen Sprache - wir finden sie bei den Mystikerinnen des Mittelalters und im Hohelied des Salomo in der Hebräischen Bibel - nimmt auch Richard Wagner auf, dessen zentrales Thema die 'Erlösung durch Liebe' ist.

Aber Schreker kann nicht mehr, wie Wagner, den tragischen Liebestod als Erlösungsvorstellung einer Kunstreligion verkünden. Bei ihm scheitert die Liebe zwischen Alviano und Carlotta zum einen daran, dass Alviano eigentlich nicht liebt, sondern nur geliebt werden will. Er projiziert seinen Wunsch nach Selbstannahme auf sein Gegenüber, die Frau. Und hier dringen die Theorien von Schrekers Zeitgenossen durch: die Analysen eines Sigmund Freud und eines Otto Weininger, dass nämlich das, was wir Liebe nennen, zumeist nur das Abschieben der eigenen Mängel und Verantwortung an einen Anderen ist.

Zum anderen scheitert diese Liebe, weil sich Alviano die Befriedigung der Sexualität aus Rücksicht auf Carlottas Krankheit und auf seine eigenen Hemmungen versagt: gerade deshalb wendet sie sich ab und sucht ihre Erfüllung bei Tamare. Weil in der grossen Enttäuschung Alvios Moral versagt, und er in Raserei seinen Rivalen ermordet, wird auch der scheinbar Schuldlose am Ende schuldig und verliert sich im Wahnsinn.

Dann ist da Tamare, das 'alter ego', die Gegenfigur zu Alviano. Er ist zugleich der strahlende Held - schön von Gestalt und gewöhnt, dass ihm alles gelingt - und der skrupellose Herrenmensch, der auch in der Liebe den anderen nur besitzen will, weil sonst seine Eitelkeit und seine Allmachtphantasien verletzt sind. Als Carlotta ihn noch abblitzen lässt, wirft ihn schon das in 'Höllqualen', und der Siegesgewohnte wirft sich dem Objekt seiner Begierde zu Füßen. Als sich Carlotta ihm dann hingeeben hat - nicht aus Liebe, sondern weil sie ihren Trieben nachgibt und ihn dabei nur benutzt - glaubt Tamare, er hätte sie erobert und sie sei ihm, dem Herrenmenschen, von Anfang an verfallen gewesen: deutlicher kann man das Thema der sexuellen Macht, der Spannung von Beherrschen und Unterwerfen, also eine Dimension des Sado-Masochismus, nicht beschreiben.

Scheinbar haben wir es hier wiederum mit Nietzsches Übermenschen zu tun, wenn Tamare Alviano seine Feigheit vor der Macht der Natur und der Frau vorwirft:

"Die Freude bot sich dir dar, da wickst du ihr aus, zitternd und feige. Du sahst nur das Dunkle, die Schatten, Gefahr und Sünde. Denn, bot sich dir, Alviano, sagtest du nicht, auch Carlotta? Was nahmst du sie nicht?"

Und als Alviano ihm vorwirft, er sei kein Mensch, sondern ein Teufel, antwortet ihm Tamare mit der Bereitschaft, für seine Lust zu sterben:

"Wei? nicht, wer da tiefer blickt von uns beiden. Wei? nicht, was da höher zu werten ist - ein freudloses Leben, ein langsam Siechen oder ein Tod in Rausch und Verklärung, in brünst'ger Umarmung ein selig Sterben!"

Aber auch Tamare hat den Satz 'Die Schönheit ist die Beute des Starken' nicht zuende gehört, dass es nämlich um die Macht des Geistes geht und um die Selbstbeherrschung, und nicht um die Beherrschung der anderen. Und so scheitert auch er zum Schluss, denn als es wirklich um seinen Tod geht, bricht auch er in Angst aus und ist am Ende seiner Macht.

Und dann ist da Carlotta. Sie ist eine schillernde Figur, sie verändert sich im Laufe des Dramas, und sie vereint gleich mehrere der künstlerischen Frauentypen in sich: sie ist zugleich die 'femme fatale' und die 'femme fragile'.

Einerseits beschreibt sie ihr Vater als Freigeist, der sich 'wenig an Konventionen hält', sie ist witzig und geistreich, als sie kühl und ironisch den Tamare abweist, sie ist diejenige, die die Verführung Alvios in die Hand nimmt, und immerhin zerbrechen zwei Männer an ihrer vermeintlichen Liebe zu ihr.

Doch andererseits ist Carlotta durch ihre Krankheit zerbrechlich und nahe an den blutarmen, melancholischen Geschöpfen, die man in der Kunst des 19. Jahrhunderts finden kann. Auch in ihrer Hingabe an die Lust ist sie letztlich hilflos und eben nicht mehr Domina und Beherrscherin des Mannes.

Schreker spielt mit den Rollen von Frau und Mann, wenn hier Carlotta die einzige wirkliche Künstlerin ist. Als Alviano von seinen Gefühlen übermannt wird, geht sie zur Staffelei und setzt diese Gefühle in Kunst um - eine Handlungsweise, die viel eher dem männlichen Charakter zugeschrieben worden ist.

Ihre Liebe erkaltet, als sie von Alviano bekommen hat, was sie wollte:

"... seit ich das Bild vollendet, .. ist mir, als wär' da innen etwas erschlafft, als wär meine Liebe nicht mehr dieselbe, .. als hätt' er mir nun sein Alles, sein Höchstes gegeben und ich nichts mehr, gar nichts mehr zu erwarten."

Auch dies, muss man es deutlicher sagen?, ein Verhalten, das wir eher vom Stereotyp des Mannes kennen, wenn er von einer Frau bekommen hat, was er wollte.

Auch für Carlotta also, die am deutlichsten vom 'Schrei nach Erlösung' und der Sehnsucht nach Liebe spricht, findet sich diese Erlösung nicht in der Liebe. Auch sie liebt ja nicht wirklich Alviano, sondern eine Vorstellung von ihm, den strahlenden Apoll, der der Sonne entgegenght und so seine Hässlichkeit verliert. Anfangs glaubt sie noch selbst an eine Liebe, die diese Hässlichkeit überwindet, und überzeugt Alviano davon, dass Schönheit nicht das Wesentliche der Liebe ist. Doch dann ist sie doch abgestossen von dem was Alviano selbst als 'scheußliches Untier' formuliert, und angezogen von Tamares 'wildem Verlangen' und männlicher Schönheit. Trotz moralischer Schuldgefühle gegen Alviano, gibt sie sich dem Rausch von Elysium hin, der orgiastischen Feier von Himmel und Erde, wie es ihr Nachtlied beschreibt:

"Mit Sternen tanz ich den Sommernachtsreigen, doch mit Kobolden schlaf ich im Busch."

Der Preis für diese Erlösung, die Erlösung wenigstens von der Macht ihrer Triebe, ist ihr Tod. Doch sie zieht nicht zurück in Todesangst, sondern noch sterbend verlangt die Herzranke nach Wein, dem Symbol des Rauschgottes Dionysos.

Letztlich bleibt Carlotta so die einzig Konsequente: sie ergibt sich dem 'ewigen Stirb und Werde' und gibt sich trotz ihrer Schwäche den Gesetzen des Lebens hin, wie es Tamare beschreibt:

"Aus ihrem Mund rang sich los ein qualvoll Bekenntnis; Angst und Entsetzen, doch in den Augen, wild und unbändig, sprühten die Funken entfachter Begierde. Endlich brach es sich Bahn: Grösser als du, schuf sie sich frei...'Gib Tod' jauchzte ihr Blick - 'Gib Glück!' gierte ihr Wort."

Aber als Frau - und hier haben wir das Bild des 'Weibes' aus unserer abendländischen Geschichte, hat sie diesen Weg nicht wirklich mit der 'Macht des Geistes' gewählt, sie bleibt damit, wenn auch als 'Überwinderin', das vom Triebhaften abhängige Weib - eine Position, die wir als 'aufgeklärte' und 'vernünftige' Menschen kaum als Voraussetzung für Erlösung anerkennen können. Und ob diese Form des Liebestodes noch 'Erlösung' bedeuten kann, lässt Schreker uns modernen Menschen offen.

Wenn ich also anfangs gefragt habe, ob Schreker nun eine Art Sexualforscher war, dann will ich zum Abschluss? noch einmal zusammenfassen:

Schreker war natürlich kein Forscher im wissenschaftlichen Sinne. Er war Künstler und hat die Erkenntnisse seiner Zeit zur Darstellung gebracht, sie sinnlich wahrnehmbar gemacht. Aber was ihn doch in die Nähe eines Erforschers des Erotischen im Menschen und in der Kunst rückt, ist die Tatsache, dass er kein neues Heil verkündet, keine säkulare Liebesreligion, kein euphorisches Hoch auf eine befreite Sexualität in einer demokratischen Welt. Er beschreibt vielmehr die Vielschichtigkeit einer Situation, welche alten 'Erlösungswege' für den Menschen des 20. Jahrhunderts verschlossen sind und was für ein kompliziertes Geflecht das menschliche Sehnen ist.

Das ist nicht wenig, denn es bedeutet, auch zu beschreiben, was für Aufgaben wir uns selbst gesetzt haben, in Eigenverantwortung eine Verbindung von 'Geist und Geschlecht' zu finden, ob mit, ohne oder in neuen Formen von Religion.