

Arne Stollberg :
"...doch am liebsten male ich - Seelen."
Zur musikalischen Psychologie 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]

Arne Stollberg :

"...doch am liebsten male ich - Seelen."

Zur musikalischen Psychologie in Franz Schrekers *Die Gezeichneten*

I

„...doch am liebsten male ich – Seelen“, so lautet der Titel meines Vortrags. Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus den *Gezeichneten*, genauer gesagt um eine Bemerkung Carlottas gegenüber Alviano am Ende des ersten Aufzugs (auf diese zentrale Szene wird später zurückzukommen sein). Gleichzeitig könnte man hierin aber auch eine programmatische Äußerung des Komponisten Franz Schreker erkennen, der mit seiner Musik ausdrücklich das Ziel verfolgte, Seelen zu malen bzw. zu komponieren. Nun erscheint dies auf den ersten Blick keineswegs außergewöhnlich. Im Gegenteil: Seit den Anfängen der Oper bei Monteverdi war es die primäre Aufgabe des Komponisten, Seelenzustände, Affekte darzustellen, oder genauer: die im Libretto verbalisierten Affekte musikalisch auszudeuten und zu intensivieren. Worin liegt also das Besondere bei Schreker? Was zeichnet seine Technik der „musikalischen Psychologie“ aus? Wodurch unterscheidet sie sich von derjenigen seiner Vorgänger?

Um einen Einstieg in diese Frage zu finden, sei zunächst Schreker selbst zitiert. Im Juli 1918 – also wenige Wochen nach der Uraufführung seiner Oper *Die Gezeichneten* – schreibt er in einem Brief an den Kritiker und Musikschriftsteller Paul Bekker:

„Wenn meine Motive auch nicht die Verwandtschaften haben, die mein Erklärer in der Analyse des öfteren herausfindet, bestehen doch weitgesponnene Beziehungen, Entwicklungen und auch Veränderungen der Themen, wie sie in Opern bis jetzt nicht gebräuchlich waren, auch bei Wagner nicht. Erinnerungsmotiv als ausschließliche Bezeichnung möchte ich auch nicht gerne gelten lassen. In manchen Fällen stimmt das wohl, aber einen großen Raum nimmt die motivische Gestaltung des Empfindungslebens, ja sogar – wie soll ich sagen, die Gestaltung, nebenher, oder im Unterbewußtsein auftauchender Ereignisse ein. Also eine selbsttätige Rolle für im Text Unausgesprochenes möchte ich gerne [...] der Musik durch die thematische Verarbeitung zugeteilt sehen.“

Ein Jahr später, 1919, führt Schreker in seinem Aufsatz *Meine musikdramatische Idee* denselben Gedanken weiter:

„Gefühle – und nur für solche erkenne ich die Berechtigung des Leitmotivs – sind wandelbar. Jedes Liebesempfinden beruht (Stendhal) auf Kristallbildung. Welche Kunst aber wäre befähigter, dieses geheimnisvolle Werden, dieses Sichwandeln unter im Unterbewußtsein schlummernden, triebhaften Einflüssen vollkommener zum Ausdruck zu bringen als eben die Musik?“

Diese beiden Äußerungen sind für das Verständnis von Schrekers Musik nicht hoch genug einzuschätzen. Der Komponist nimmt für sich in Anspruch, die Leitmotivtechnik Richard Wagners gewissermaßen umfunktioniert zu haben, mit dem Ziel, eine rein musikalische Semantik zu etablieren, die es ihm erlaubt, das „Unterbewußte“ der handelnden Personen klanglich zu vergegenwärtigen, also dasjenige, was im Text nicht zur Sprache kommt und nicht zur Sprache kommen kann. Freilich wäre es verkürzt, diese Fokussierung des „Unterbewußten“ als alleinige Errungenschaft Schrekers zu bezeichnen. Bereits zur Blütezeit des Naturalismus am Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich eine literarische Gegenbewegung formiert, deren Intention darauf gerichtet war, die Fassade der äußeren Realität einzureißen und jene Schichten und Prozesse des Seelenlebens freizulegen, die dem Bewußtsein gleichsam vorgelagert sind. Als einer der ersten hat Hermann Bahr im Jahre 1891 das Ziel dieser „neuen Psychologie“ theoretisch umrissen:

„Die alte Psychologie findet immer nur den letzten Effekt der Gefühle, welchen Ausdruck ihnen am Ende das Bewußtsein formelt und das Gedächtnis behält. Die neue [Psychologie] wird [die] ersten Elemente [der Gefühle] suchen, die Anfänge in den Finsternissen der Seele, bevor sie noch an dem klaren Tag herausschlagen, diesen ganzen langwierigen, umständlichen, wirt verschlungenen Prozeß der Gefühle, der ihre komplizierten Thatsachen am Ende in simplen Schlüssen über die Schwelle des Bewußtseins wirft.“

Das von Hermann Bahr ausgegebene Programm fand seinen literarischen Niederschlag etwa in der Form des „inneren Monologs“ – man denke z.B. an Arthur Schnitzlers Erzählung *Fräulein Else* von 1924. Doch je tiefer man in die Seele vorzudringen versuchte, desto größer wurde das Unbehagen an der Sprache. Die Worte erschienen nurmehr wie Spitzen eines Eisbergs auf dem Ozean des „Unterbewußten“, und dadurch büßten sie in den Augen vieler Literaten ihre Fähigkeit ein, den „wirt verschlungenen Prozeß der Gefühle“ überhaupt darstellen zu können. Hugo von Hofmannsthals berühmter *Chandos-Brief* aus dem Jahr 1902 legt von dieser fundamentalen Sprachkrise ein – paradoxerweise – höchst beredtes Zeugnis ab. Doch in dem Maße, wie die Untiefen des Seelenlebens sich der Auslotung durch Sprache entzogen, eröffneten sie der Musik einen breiten Entfaltungsspielraum. Und besonders die Oper stand damit vor einer ganz neuen Herausforderung, nämlich die widerstreitenden Kräfte der menschlichen Psyche – Bewußtes und Unbewußtes, Ratio und Trieb – in ihrer konfliktreichen Wechselwirkung zu zeigen, verteilt auf die Ebenen von Text und Musik. Diese doppelte Perspektive hat Schreker im Blick, wenn er davon spricht, daß die Musik seiner Opern das „im Text Unausgesprochene“ zum Ertönen bringe und den „im Unbewußtsein auftauchenden Ereignissen“ eine klangliche Gestalt verleihe.

II

Vor diesem Hintergrund kann es nicht verwundern, daß bereits von den Zeitgenossen Schrekers die naheliegende These aufgestellt wurde, der Komponist habe die psychoanalytische Methode Sigmund Freuds auf das Gebiet des Musiktheaters übertragen. In einer 1918 publizierten Studie nannte Paul Bekker die „Anschauungsart“ Schrekers eine „wissenschaftlich erkenntnistmäßige“, und auch wenn der Name Sigmund Freud dabei nicht fällt, so bildet er doch den unausgesprochenen Bezugspunkt:

„Fremd ist [Schreker] der Begriff der Sünde und daher auch der der Erlösung. Schuld ist lediglich Unterdrückung oder Irreleitung des Triebes, Hingabe an die falsche Erscheinung. Aus den Verwirrungen, die sich daraus ergeben, aus dem Irren des Herzens und der Sinne gestaltet Schreker seine dramatischen Konflikte.“

Im welchem Maße der Komponist wirklich mit den Schriften Sigmund Freuds vertraut war, läßt sich heute nur noch schwer abschätzen, zumal selbst die engsten Familienangehörigen sich in dieser Frage nicht einig waren. Haidy Schreker-Bures unterstellte ihrem Vater, daß er „die Freudsche Lehre nur oberflächlich“ gekannt habe. Schrekers Witwe hingegen erinnerte sich in einem Gespräch mit Gösta Neuwirth, ihr Mann habe „bereits vor 1908/09 die Literatur der psychoanalytischen Schule Freuds kennengelernt und studiert“. Dokumentiert ist immerhin, daß sich in Schrekers Berliner Bibliothek zumindest zwei Schriften Freuds befanden, nämlich die *Traumdeutung* und *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Wie auch immer Schrekers Rezeption der Psychoanalyse konkret ausgesehen haben mag: Es steht außer Zweifel, daß eine Interpretation seiner Opern – und nicht zuletzt der *Gezeichneten* – erheblich profitieren kann, wenn man die Terminologie Freuds zu Rate zieht. Die oben zitierte Äußerung Paul Bekkers weist dabei den Weg, denn im folgenden wird aufzuzeigen sein, daß es in den *Gezeichneten* tatsächlich um die „Unterdrückung oder Irreleitung des Triebes“ geht, mit anderen Worten: um das von Freud ausführlich diskutierte Problem der Verdrängung und Sublimierung erotischer Wunschphantasien.

III

Nicht nur die wissenschaftlich rationalisierte Seelenkunde der Psychoanalyse hinterließ jedoch in Schrekers Oper *Die Gezeichneten* ihre Spuren. Von mindestens ebenso großer Bedeutung war für den Komponisten eine philosophische Denktradition, die von Arthur Schopenhauer ausging und über ihre Fortschreibung bei Richard Wagner und Friedrich Nietzsche am Beginn des 20. Jahrhunderts zu höchster Blüte gelangte, wobei die besondere Pointe darin lag, daß Sigmund Freuds Triebtheorie sich mit Schopenhauers Auffassung der „Welt als Wille“ mühelos verbinden ließ, um dadurch gleichsam eine metaphysische Überhöhung zu erfahren. Nur vor dem Hintergrund dieser zeittypischen Verschränkung von Psychoanalyse und philosophischem Mystizismus läßt sich Schrekers Oper *Die Gezeichneten* in all ihren Facetten verstehen, weshalb es notwendig ist, der musikalischen Betrachtung einen kurzen philosophischen Exkurs voranzustellen.

Schopenhauers Philosophie beruht auf der zentralen These, daß alles Dasein, menschliches wie tierisches, aber auch pflanzliches, einem einzigen übergreifenden Prinzip gehorcht: dem Willen. Dieser Wille ist gerade nicht als rational kontrolliertes Streben zu verstehen, sondern – durchaus im Sinne Freuds – als „blinder Drang“, als eine Art chaotischer, vernunftloser Naturinstinkt oder unbewußter Trieb, der permanent neues Begehren, neues Verlangen zeitigt und niemals eine dauerhafte Befriedigung zuläßt. „So liegt das Subjekt des Wollens beständig auf dem drehenden Rade des Ixion, schöpft immer im Siebe der Danaiden, ist der ewig schmachtende Tantalus.“ Lange vor Freud, nämlich 1819, dem Erscheinungsjahr von Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, wird der Mensch damit erstmals als ein trieborientiertes Wesen aufgefaßt, dem die Vernunft lediglich dazu dient, scheinbare Gründe für sein instinkthafte Begehren vorzugaukeln: „Die Menschen werden nur scheinbar von vorne gezogen, eigentlich aber von hinten geschoben“, so Schopenhauer, denn der Wille ist „der starke Blinde, der den sehenden Gelähmten [den Intellekt] auf den Schultern trägt“.

Und nicht nur das: Der allen Individuen gemeinsame Wille erzeugt auch einen unaufhörlichen Daseinskampf. Er zehrt als alleiniger Stifter und Vernichter des Lebens gewissermaßen von sich selbst, ist, wie Schopenhauer sagt, „in verschiedenen Gestalten seine eigene Nahrung“, weshalb „jedes Thier die Beute und Nahrung eines andern wird“, aber auch die Menschen – nachdem sie die Natur unterworfen haben – gar nicht anders können, als sich gegenseitig zu zerfleischen. Die stärkste Manifestation des „Willens zum Leben“ ist nach Schopenhauers Auffassung der Geschlechtstrieb, durch den zugleich das sinnlose Leid des Daseins auf ewig fortgepflanzt wird.

„Ja, man kann sagen, der Mensch sei konkreter Geschlechtstrieb; da seine Entstehung ein Kopulationsakt und der Wunsch seiner Wünsche ein Kopulationsakt ist [...]. Der Wille zum Leben äußert sich zwar zunächst als Streben zur Erhaltung des Individuums; jedoch ist dies nur die Stufe zum Streben nach Erhaltung der Gattung [...].“

Aus dieser zutiefst pessimistischen Weltanschauung leitet Schopenhauer jedoch eine Ästhetik ab, die zuerst von Wagner und später von Nietzsche mit Begeisterung aufgegriffen wird. Denn als einziger Kunst spricht Schopenhauer der Musik die Fähigkeit zu, den Willen – das „Ding an sich“ – unmittelbar abbilden zu können, d.h. ohne Umwege über Ideen und Begriffe:

„Die Musik ist [...] **ABBILD DES WILLENS SELBST** [...]: deshalb eben ist [ihre] Wirkung [...] so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“

In einem Aufsatz über Ludwig van Beethoven aus dem Jahre 1870 denkt Wagner diese metaphysische Bestimmung der Musik weiter, indem er sie zugleich präzisiert. Seiner Meinung nach sind es nämlich weder Melodie noch Rhythmus, in denen sich der Wille spiegelt, sondern es ist vor allem der ungestaltete, amorphe Klang, das „Meer der Harmonie“, wie es an anderer Stelle heißt.

Ohne diese philosophisch-ästhetischen Zusammenhänge ist Schrekers Operschaffen im Grunde nicht denkbar, denn schon Paul Bekker weist in seiner oben erwähnten Studie darauf hin, daß der **K l a n g** als das eigentliche „*Urthema*“ des Komponisten angesehen werden müsse – und man denke dabei nicht nur an Schrekers erste wichtige Oper *Der ferne Klang*. Auch die *Gezeichneten* sind nach Bekkers Meinung aus einer „*primären musikalischen Vision erwachsen, und zwar bezeichnenderweise aus dem Phänomen des neblig zerfließenden Klanges – des eigentlich transzendentalen Elementes der Musik*“. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Bekker mit dieser Äußerung auf Wagners Schopenhauer-Interpretation anspielt. Ebensovienig dürfte die Richtigkeit seiner These in Frage stehen, wenn man folgende Bemerkung Franz Schrekers zugrundelegt:

„Nur ein Klang – nur Klänge! Wüßten die Nörgler, welche Ausdrucksmöglichkeiten, welch unerhörter Stimmungszauber ein Klang, ein Akkord in sich bergen kann! Schon als Knabe liebte ich es, mir einen jener ‚Wagnerschen‘ Akkorde am Klavier anzuschlagen und lauschte versunken seinem Verhalten. Wundersame Visionen wurden mir da, glühende Bilder aus musikalischen Zauberreichen. Und eine starke Sehnsucht!“

Von einer aus dem Klang geborenen „Sehnsucht“ ist hier die Rede, und das wiederum verweist zurück auf Schopenhauers Bestimmung des Willens. Paul Bekker schreibt, in Schrekers Opern symbolisiere sich der Klang als „*unheilbringender Lebenstrieb, als verführerische, berauschte um- und neuschaffende Sinnesmacht*“, mit einem Wort: als Inbegriff des Eros. Auf dieser doppelten Grundlage – gestützt einerseits auf die metaphysische Musikphilosophie im Gefolge Schopenhauers, andererseits auf die Erkenntnisse der frühen Psychoanalyse – entwirft Schreker in den *Gezeichneten* die Tragödie zweier Menschen, denen es am Ende versagt bleibt, ihre erotischen Sehnsüchte – den „unheilbringenden Lebenstrieb“ – durch die Kunst zu sublimieren: Die Tragödie *Alvianos und Carlottas*.

IV

Beginn und Ende des Orchestervorspiels zum ersten Aufzug sind im Hinblick auf diese Verschränkung von metaphysischer Musikauffassung und psychoanalytischem Ansatz von besonderer Signifikanz. In den ersten Takten entfalten Klavier, Harfen, Celesta und Violinen eine irisierende Klangfläche, die – ohne konturiertes Metrum, gleichsam der Zeit enthoben – zwischen D-Dur und b-Moll oszilliert und von der Schreker ausdrücklich fordert, daß sie „*nur als ein undeutliches, verschwommenes Summen, Schwirren, Glitzern wahrgenommen werden*“ darf. Nichts liegt näher, als dieses gestaltlose Farbenspiel im Orchester mit jenem „neblig zerfließenden Klang“ zu identifizieren, in dem sich der „unheilbringende Lebenstrieb“, den Schopenhauer als Wille bezeichnet, unmittelbar manifestiert. Und wenn Schreker – wie oben zitiert – davon berichtet, daß der „Stimmungszauber“ eines einzigen Akkordes „starke Sehnsucht“ in ihm wachgerufen habe, so könnte man dies ebensogut als Beschreibung des Anfangs der *Gezeichneten* lesen. Denn aus dem flimmernden Klangnebel wächst in Baßklarinette, Bratschen und Celli nun ein Thema hervor, das nichts anderes als den Affekt der Sehnsucht bezeichnet, nimmt es doch mit seiner emphatisch aufstrebenden Sexte *a – f* sowie durch die charakteristische Klangfarbe (Celli) eindeutig auf den Beginn von Richard Wagners *Tristan und Isolde* Bezug.

CD 1, Track 1, 0:00 bis 0:30^[1]

Dieses eindrucksvoll gestikulierende „Sehnsuchtsthema“ ist mit der Gestalt *Alvianos* bzw. seiner psychischen Befindlichkeit verbunden. Doch gehen wir zunächst chronologisch weiter: Nach wenigen Überleitungstakten wird das *Alviano*-Thema in einen neuen musikalischen Gedanken überführt, ohne daß sich Affektausdruck und Klangfarbe ändern würden, weshalb es gerechtfertigt erscheint, auch dieses Tongebilde als Formulierung eines starken Sehnsuchtsgefühls zu deuten (durch die aufsteigenden Septen findet die Emphase des *Alviano*-Themas quasi eine Überbietung).

CD 1, Track 1, 0:30 bis 1:35

Der eigentliche Unterschied zum *Alviano*-Thema besteht darin, daß diese zweite Melodie – wie ihre spätere Verwendung zeigt – nicht an den männlichen Protagonisten gebunden ist, sondern auch für die Darstellung der Psyche *Carlottas* eine wesentliche Rolle spielt. Der Einfachheit halber sei sie daher als „Sehnsuchtsmotiv“ bezeichnet, in Abgrenzung von dem eher personenbezogenen „*Alviano*-Thema“. Im Verlauf der Oper entfaltet Schreker das Sehnsuchtsmotiv nur selten in voller Länge, sondern beschränkt sich meistens darauf, den punktierten, auftaktigen Septsprung als musikalisches Emblem zu zitieren.

Als nächstes erklingt in den Hörnern (*forte*) ein Motiv, das mit *Alvianos* Elend in Zusammenhang gebracht werden kann, mit seinem Leiden an der physischen Entstellung und der damit verbundenen Unfähigkeit, die ihm innewohnende Sehnsucht auszuagieren, d.h. Befriedigung durch Sexualität zu erlangen (im ersten Aufzug illustriert es die Worte „*All meines Elends furchtbare Not*“). Durch den charakteristischen Halbtonabstieg, besonders aber durch den fallenden Tritonus überführt dieses Motiv *Alvianos* Gequältheit in eine plastische musikalische Geste.

CD 1, Track 1, 1:35 bis 2:13

Blenden wir nun direkt zum Ende des Orchestervorspiels über. „*Traumhaft leise, verloren*“ – wie Schreker in der Partitur vorschreibt – kehrt die irisierende Klangfläche des Beginns zurück. Doch nicht das *Alviano*-Thema wird in sie eingewoben, sondern zunächst das Elendsmotiv (Holzbläser, *fortissimo*), und zwar gegenüber seiner ursprünglichen Gestalt leicht modifiziert: Statt des fallenden Tritonus erscheint nun eine herabsinkende Sexte *f – a*. Dadurch tritt das Elendsmotiv mit dem *Alviano*-Thema in eine unmittelbare Beziehung, insofern es dessen emphatischen Sextsprung *a – f* umkehrt.

Diese wenigen Takte enthalten im Grunde bereits die Essenz des ganzen Dramas. Der aus dem amorphen Klanggewebe hervorstechende „Lebenstrieb“, letztlich die Sehnsucht nach der Erfüllung sexueller Begierden, artikuliert sich nicht mehr – wie

noch am Beginn des Vorspiels – in einer ausdrucksvollen Kantilene, die mit ihrer nachgerade beschwörenden Intensität ein fiktives Gegenüber zu adressieren scheint (zutreffend wäre es, hier im Sinne der musikalischen Rhetorik des 18. Jahrhunderts von einer „Klangrede“ zu sprechen). Die „Exclamatio“ der emporsteigenden Sexte $a - f$ sinkt buchstäblich in sich zusammen; der musikalische Bewegungsimpuls schwingt nicht mehr melodisch aus, wie noch im Alviano-Thema, sondern verkrampft zu einer schmerzverzerrten Geste. Damit „erzählt“ Schreker auf rein musikalische Weise, daß sich Alvianos Triebpotential unter dem Druck der physischen Verkrüppelung gleichsam nach innen wendet, anstatt Erfüllung in einem realen Liebeserlebnis zu suchen. Das eigentliche Alviano-Thema, in dem sich die Sehnsucht – wenn man so will – nach außen entfaltet, klingt im Pianissimo der Trompeten nur noch wie ein fernes Echo vom Beginn des Vorspiels herüber, ohne daß sich die „Klangrede“ zu ihrer ursprünglichen melodischen Gestalt runden würde. Damit bleibt eine unaufgelöste Spannung bestehen zwischen Alvianos Sehnsucht und seiner Unfähigkeit, sie auszuleben – eine Spannung, die in der Phrase des Elendsmotivs noch auf andere Weise musikalisch greifbar wird. Die Tonfolge $d - fis - f - a$ schwankt zwischen D-Dur ($d - fis - a$) und d-Moll ($d - f - a$), ließe sich also, bezogen auf die beiden „Tongeschlechter“ Dur und Moll, als eine Art „Zwitter“ bezeichnen. Es ist verblüffend, wie Schreker die psychische Zerrissenheit Alvianos in diesem latenten Konflikt zwischen Dur-Terz (fis) und Moll-Terz (f) abbildet. Die Kernfrage der Partitur lautet (zugespitzt formuliert): Welcher der beiden Töne wird am Ende den Sieg davontragen? Wohin wird sich das Pendel neigen, nach Dur oder nach Moll? Der zarte D-Dur-Akkord am Ende des Orchestervorspiels leuchtet wie ein Vorschein kommender Erfüllung, als würde Alviano der erhoffte Seelenfrieden doch noch zuteil werden können.

CD 1, Track 1, 9:00 bis 10:02

Durch diese rein musikalische Vernetzung semantisch besetzter Tonfolgen entwirft Schreker in den letzten Takten des Orchestervorspiels ein Psychogramm Alvianos, das sich ohne Schwierigkeiten mit den Kategorien Sigmund Freuds erfassen läßt – unabhängig davon, ob Schreker tatsächlich eine „klinische Fallstudie“ komponieren wollte oder nicht. In seinem Aufsatz *Über neurotische Erkrankungstypen* aus dem Jahr 1912 führt Freud die Entstehung einer Neurose auf das Phänomen der „Versagung“ zurück, d.h. auf die fehlende Abreaktion libidinöser Energie:

„Die Versagung wirkt dadurch pathogen, daß sie die Libido aufstaut und nun das Individuum auf die Probe stellt, wie lange es diese Steigerung der psychischen Spannung ertragen und welche Wege es einschlagen wird, sich ihrer zu entledigen. Es gibt nur zwei Möglichkeiten, sich bei anhaltender realer Versagung der Befriedigung gesund zu erhalten, erstens, indem man die psychische Spannung in tatkräftige Energie umsetzt, welche der Außenwelt zugewendet bleibt und endlich eine reale Befriedigung der Libido von ihr erzwingt, und zweitens, indem man auf die libidinöse Befriedigung verzichtet, die aufgestaute Libido sublimiert und zur Erreichung von Zielen verwendet, die nicht mehr erotische sind und der Versagung entgehen.“

Genauer als mit diesen Worten könnte man den psychischen Zustand Alvianos, wie er am Ende des Orchestervorspiels auf rein musikalischer Ebene exponiert wird, nicht beschreiben. Im ersten Aufzug erfahren wir aus seinem eigenen Mund, daß es ihm, von Selbstekel gepeinigt, nicht einmal bei einer Prostituierten gelingen will, dem erotischen Verlangen nachzugeben:

„Es gab Frühlingsnächte. Bei offenen Fenstern tanzt es herein. Alle schwülen Zauber, Blumengeruch, schwer und betäubend. Und ich mußte fort, geschüttelt von Fiebern, hinaus in einsame Gassen. Und suchte ein Dirnchen, so recht ein verkommenes. Sprach es an, bot ihr Gold, viel Gold [,] und fühlte mich doch dem Bettler gleich, der Almosen heischt. Im Schein der Laterne mustert sie meine arme Gestalt mit einem Blick – einem Lächeln so schmachvoll, daß mir das Blut in den Adern gerann. Da wirkte das Gold! Auf geschminkten Lippen spiegelt' sein Gleißeln all' meines Elends furchtbare Not: unflät'ge Worte verließen Gewähr, doch mir fehlte die Kraft mich selbst zu bespei'n und zu entweihn die Lenznacht.“

Wenn Freud in der oben zitierten Passage schreibt, daß die infolge dauerhafter Versagung *„aufgestaute Libido sublimiert und zur Erreichung von Zielen verwendet“* werden muß, *„die nicht mehr erotische sind“*, so trifft dies den Kern von Alvianos Verdrängungsstrategie. Der verkrüppelte Edelmann läßt sich nach seinen Entwürfen das Eiland „Elysium“ bauen, ein künstliches Paradies *„mit [...] Bauten, Wasserspielen und prangenden Gärten, [...] unerhörten Wundern der Kunst und sell'nen Schätzen freigeb'ger Natur“*. Dort sucht er jene Schönheit herzustellen, die ihm das wirkliche Leben vorenthalten hat. Man könnte auch sagen: Im „Elysium“ manifestiert sich der Versuch Alvianos, den zwanghaft unterdrückten Sexualtrieb künstlerisch zu sublimieren, ihn zu einem Schönheitskult umzubilden. Zumindest andeutungsweise gibt Alviano selbst den Blick auf diese verborgene Intention frei, wenn er gegenüber dem staunenden Podestà bemerkt: *„Die Künstler wirkten, ich gab nur die Sehnsucht.“* Mit anderen Worten: Alviano hat in den artifiziellen Inselzauber alles Begehren investiert, das er sich nicht im erotischen Genuß zu erfüllen vermag.

Doch vor allem ist das „Elysium“ der Ort, an dem jene orgiastischen Ausschweifungen stattfinden, die dem verkrüppelten Edelmann vorenthalten bleiben. Die genuesischen Adligen durchleben ihre *„heimlichen Feste“* in der verborgenen Liebesgrotte gewissermaßen stellvertretend für Alviano, der sich weigert, daran teilzunehmen, weil sonst – wie er sagt – *„statt der Lust [...] das Grausen“* einzöge. Er begreift seine eigene Person, seinen deformierten Körper als Störfaktor in dem selbstgeschaffenen Reich der Träume – ein nachgerade masochistischer Zug, den er gegenüber Carlotta noch drastischer formuliert:

„Doch wenn ihr an einem prangenden Tage in einem Beete voll schönster Blumen fändet irgend ein scheußliches Untier, das euch die Laune vergällte...“

Dabei offenbart die von Alviano gewählte Art der Sublimierung eine merkwürdige Janusköpfigkeit: Auf der einen Seite soll die Sehnsucht nach erfüllter Sexualität durch eine quasi künstlerische Tätigkeit neutralisiert werden, nämlich durch das Ersinnen paradiesischer Traumwelten; auf der anderen Seite jedoch schafft Alviano innerhalb dieses Paradieses ein Refugium, in dem die sexuellen Phantasien nicht bewältigt und sublimiert erscheinen, sondern vielmehr in Verbrechen und pure Gewalt umschlagen. Alviano begeht diese Verbrechen zwar nicht selbst, aber es besteht kein Zweifel daran, daß sie auf seine Anregung zurückgehen, war er es doch, der die verhängnisvolle Parole *„Die Schönheit sei Beute des Starken“* ausgab und seine Freunde damit zu Entführung, Vergewaltigung und Mord anstachelte. Die genuesischen Adligen führen an Alvianos Stelle aus, was dieser selbst nicht zu tun vermag; in ihnen materialisiert sich der verdrängte Teil seiner Persönlichkeit.

Insbesondere der schöne, starke und verführerische Graf Vitellozzo Tamare vereinigt in seiner Person alle Vorzüge, die Alviano fehlen. Er fungiert gewissermaßen als dessen „alter ego“, als Emblem und Idealbild eines konträren Menschentyps, dem alle Genüsse, die Alviano versagt sind, von selbst zufallen. Tamare ist insofern weniger ein psychologisch differenzierter Charakter als vielmehr eine fleischgewordene Projektion aus dem Inneren von Alvianos Psyche; in ihm sind alle Eigenschaften personifiziert, die der verkrüppelte Edelmann sich erträumt, ohne sie jemals besitzen zu können. Aus dieser Perspektive erklärt sich auch die merkwürdige Musik, mit der Schreker den Grafen Tamare umgibt. Als dessen Leitmotiv dient eine Kantilene, die fast von Puccini stammen könnte – Schreker fordert in der Partitur ausdrücklich, die Melodie solle *„in italienischer Art“*

vorgetragen werden. Auch wenn es sich hierbei nicht eigentlich um ein Zitat handelt, so dürfte Schreker intendiert haben, den Grafen Tamare als eine Art „Kunstfigur“ zu zeigen, die der italienischen Operntradition entsprungen ist und deren Vorbild etwa der Herzog von Mantua aus Verdis *Rigoletto* sein könnte. Nicht zu übersehen ist außerdem die harmonische Konstellation: Während Alvianos Elendsmotiv – wie oben beschrieben – haltlos zwischen D-Dur und d-Moll schwankt, gleichsam ohne festen Boden unter den Füßen, steht die Tamare-Melodie auf dem stabilen Fundament der Tonart D-Dur, unangreifbar, strotzend vor Selbstsicherheit und Selbstgewißheit. Damit wird die Musik einmal mehr zu einer Chiffre psychischer Befindlichkeiten: Auch auf rein klanglicher Ebene stellt Tamare ein geheimes Wunschbild Alvianos dar, vergegenwärtigt durch die strahlende Tonart D-Dur, um die das Elendsmotiv vergeblich ringt, da es die widerstrebende Moll-Terz *f* nicht abschütteln kann.

Allerdings instrumentiert Schreker die vermeintliche „Puccini-Kantilene“ auf eine Art und Weise, die ihr jeden Charme austreibt. Im dreifachen Forte, mit wuchtigen Schlägen von Becken und großer Trommel, donnert sie im Orchestervorspiel heran und bläht sich zu fast unerträglicher Lautstärke auf. Schrekers Vortragsanweisung für den Dirigenten lautet: *„Mit brutaler Leidenschaft“*. Deutlicher könnte die Pervertierung eines Schönheitskultes nicht gezeigt werden, der darauf basiert, daß „die Schönheit Beute des Starken“ sein soll.

CD 1, Track 1, 4:12 bis 5:05

Alvianos Sublimierungsversuch scheitert folglich daran, daß die zwanghaft unterdrückte Triebenergie nicht bewältigt wird, sondern einem „alter ego“ – nämlich dem Grafen Tamare – zufließt, der sie in verbrecherischer Form, stellvertretend für Alviano, auslebt. Dieses Geflecht von Verdrängung, Triebunterdrückung und Selbstbetrug kann am Ende nur in eine Katastrophe münden, ausgelöst durch die Begegnung Alvianos mit der Malerin Carlotta, die von einem ganz ähnlichen Schicksal „gezeichnet“ ist – körperlich und psychisch.

V

Wie Alviano, so ist auch Carlotta mit einem körperlichen Leiden behaftet, das es ihr unmöglich macht, dem sexuellen Verlangen nachzugeben, so sehr sie sich auch danach sehnt. Immer fürchtet sie, ein „*sinnbetörender Zauber*“ könnte ihr begegnen, dem sie erliegen würde; aus Angst um ihr Leben flieht Carlotta diesen „*sinnbetörenden Zauber*“ und leidet zugleich unter der selbstauferlegten „Versagung“. Und nicht anders als Alviano strebt Carlotta danach, das unterdrückte Begehren durch die Kunst zu sublimieren, indem sie ihre verborgenen seelischen Konflikte als Bilder gestaltet.

Hinter der Person einer fiktiven Freundin verschanzt, betreibt sie im zweiten Aufzug gleichsam eine psychische Selbstanalyse, deren Wahrheitsgehalt von Schrekers Musik gestützt wird. Ihre Freundin, so erzählt Carlotta und meint dabei sich selbst, habe immer nur Hände gemalt, Hände in verschiedensten Stellungen und Varianten – eine Obsession, die Wolfgang Molkow mit Recht als Ausdruck von Carlottas „Lebensangst“ interpretiert:

„Die Handvisionen drücken Berührungsangst aus, zugleich jedoch die Sehnsucht nach Berührung, das süchtige Verlangen nach Kontakt, körperlich wie seelisch.“

Aber im Zentrum dieser bizarren Galerie steht ein Bild, auf dem Carlotta ihre körperliche Krankheit symbolisch dargestellt und festgehalten hat, was sie in Momenten emotionaler Erregung empfindet: Das Gefühl nämlich, eine „*harte, unbarmherzige Hand*“ greife nach ihrem zuckenden Herzen und presse es zusammen, „*auf daß es zur Ruh' käm*“. Die Sublimierung des aufgestauten „Lebenstriebes“ in der Malerei bleibt vor diesem Hintergrund ein prekäres Unterfangen: Carlotta ist davon überzeugt, daß sie – bei allem Ehrgeiz – niemals fähig sein wird, ein vollkommenes Kunstwerk zu erschaffen, solange sie nichts weiter zu gestalten vermag als immer neue Spiegelungen ihres eigenen Leidens. Über sich selbst sagt sie in der dritten Person (als würde sie von ihrer angeblichen Freundin sprechen):

„Die Ärmste hatte wohl nie empfunden, was den Künstler begeistert zu großen Taten: Der Liebe Glück, oder Sehnsucht nach solchem. Sie hatte wohl gar ein geheimes Bangen, es könnte auf ihren Lebenswegen ihr einmal begegnen ein mächtig Geschehen, irgend ein sinnbetörender Zauber, dem sie erliege. [...] Die treibende Kraft dieses armen Lebens war Gier nach Ruhm; und die Quelle, aus der es schöpfte, war Leid.“

In diesen Worten offenbart sich der Widerspruch, an dem Carlotta krankt: Sie will sich einerseits nicht vom „*sinnbetörenden Zauber*“ der Liebe überwältigen lassen, da sie befürchtet, ihre rauschhafte Hingabe mit dem Leben bezahlen zu müssen. Andererseits aber weiß sie, daß es zumindest der Sehnsucht nach diesem Zauber bedarf, um hieraus die Inspiration für ein ideales Kunstwerk zu schöpfen. Zwei musikalische Motive sind es, mit denen Schreker die Zerrissenheit Carlottas, ihre Gratwanderung zwischen Begehren, Versagung und Sublimation nachzeichnet. Für das Begehren steht jenes „*Sehnsuchtsmotiv*“, das am Beginn des Orchestervorspiels zum ersten Aufzug exponiert wurde, nun allerdings reduziert auf seinen markanten Themenkopf (punktierter auftaktiger Septsprung mit anschließendem Halbtonschritt abwärts). Diese Wendung erklingt hier zu den Worten „*der Liebe Glück oder Sehnsucht nach solchem*“ (Oboe), aber auch, als vom „*sinnbetörenden Zauber*“ die Rede ist (Klarinette und 1. Violinen). Den entgegengesetzten Pol (Versagung) bezeichnet eine merkwürdig pendelnde Melodie, die als „*Motiv von Carlottas Künstlerschaft*“ angesehen werden kann und deren quasi „neutraler“, um nicht zu sagen „keuscher“ Ausdruck einen denkbar starken Kontrast zu der emphatisch aufstrebenden Septe des Sehnsuchtsmotivs bildet. Interessant ist, daß die Hörner eine melancholisch getönte Variante dieser Melodie bringen, als Carlotta gesteht, die treibende Kraft ihrer Malerei sei „*Gier nach Ruhm*“ gewesen.

CD 2, Track 5, 5:25 bis 6:40

Wie im Falle Alvianos, so antizipiert Schreker auch Carlottas psychische Grundbefindlichkeit auf rein musikalischer Ebene bereits im Orchestervorspiel zum ersten Aufzug. Kurz vor dessen Ende werden die beiden eben genannten Motive miteinander verschränkt: Carlottas Künstler-Motiv erklingt in Klarinetten und Celesta, vom aufsteigenden Septsprung des Sehnsuchtsmotivs in den Flöten kontrapunktiert. Diese Kombination tritt im Verlauf der Oper mehrfach in Erscheinung, bildet gewissermaßen ein neues Motiv, dessen semantischer Gehalt etwa mit der Formel beschrieben werden könnte: Carlottas Versuch, ihre Sehnsucht in der Kunst zu sublimieren.

CD 1, Track 1, 8:17 bis 8:47

Das Sehnsuchtsmotiv wirkt durch seine ätherische Instrumentation seltsam ferngerückt, als sei es Carlotta tatsächlich gelungen, den unterdrückten „Lebenstrieb“ gleichsam zu vergeistigen, nämlich in die Kunst zu transzendieren.

Carlottas Bitte, Alviano malen zu dürfen, entspringt letztlich dem Wunsch, ein ideales Kunstwerk zu erschaffen. Drastisch ausgedrückt: Alviano ist für Carlotta mehr oder weniger Mittel zum Zweck. Schreker selbst hat in einem Brief an Paul Bekker bemerkt:

„Carlottas Neigung zu Alviano war doch mehr ein Produkt ihrer Künstlersehnsucht, die stark auf Verinnerlichung gerichtet war.“

Hierfür findet der Komponist eine einprägsame musikalische Formel. Bei Carlottas Worten: *„Ich male. Ja, wahrhaftig, blickt nicht so erstaunt, ich male Bilder“* (letzte Szene des ersten Aufzugs) ertönt in den Streichern zunächst der Beginn des Alviano-Themas, das jedoch nicht zu Ende gebracht wird, sondern unvermittelt abbricht. An dieses Fragment der einstigen „Klangrede“ schließt sich – gewissermaßen als neue Fortsetzung – das Motiv von Carlottas Künstlerschaft an (Flöten und Celesta). Auch diese Motivkombination taucht später immer wieder auf, läßt sich mithin als semantisch eigenständiges Tongebilde auffassen.

CD 1, Track 8, 1:24 bis 1:49

Carlotta geht es offenbar darum, jene „Sehnsucht“ in sich zu entfachen, die „den Künstler begeistert zu großen Taten“, aber sie denkt vorläufig nicht daran, ihrem Gefühl mehr Raum zu gewähren, als die Erschaffung des Kunstwerkes benötigt. Mit anderen Worten: Die Sehnsucht nach Liebesglück ist der Malerin als Inspiration willkommen, doch möchte sie dieses Verlangen zugleich unter Kontrolle halten, um nicht am Ende dem „sinnbetörenden Zauber“ zu erliegen. Damit aber läßt sich Carlotta auf ein gefährliches Spiel ein: Schrekers Musik deutet hier bereits an, daß der „Lebenstrieb“ sich einer solchen Sublimierung letztlich entzieht und auch Carlotta zu überwältigen droht. Als Carlotta Alviano bittet, ihn malen zu dürfen, geschieht etwas höchst Eigenartiges: In den Streichern erklingt das Alviano-Thema, wird jedoch genau an der gleichen Stelle abgebrochen wie zuvor. Man erwartet nun unwillkürlich die Fortsetzung durch das Motiv von Carlottas Künstlerschaft. Statt dessen fegt jedoch ein leiser Klanghauch durch das Orchester (Harfen), in dem sich G-Dur und as-Moll vermischen – eine unverkennbare Reminiszenz an die bitonale Klangfläche vom Beginn des Orchestervorspiels (D-Dur/b-Moll). Dieses rauschhafte, gestaltlose Klingen symbolisiert – wie oben dargelegt – den „unheilbringenden Lebenstrieb“ (Paul Bekker), der im sexuellen Verlangen seinen unmittelbaren Ausdruck findet. Für einen winzigen Moment tritt die verborgene, unterdrückte Sehnsucht Carlottas damit unverhüllt ans Tageslicht. Der „sinnbetörende Zauber“, den die Malerin so sehr fürchtet, wirft gleichsam seine Schatten voraus. Wie das Motiv von Carlottas Künstlerschaft in einer Klangwolke zerstäubt, so droht auch das Ich im erotischen Taumel unterzugehen.

CD 1, Track 8, 3:40 bis 4:11

VI

Damit sind die Weichen für das große Duett zwischen Carlotta und Alviano im zweiten Aufzug gestellt, das die Peripetie des Dramas bildet. Alviano ist immer noch mißtrauisch, kann sein Glück nicht begreifen, glaubt, Carlotta treibe nur ein böses Spiel mit ihm. Folglich findet die Malerin in seinen Augen noch nicht den von ihr gewünschten Ausdruck. Da greift sie zum letzten, zum äußersten Mittel: Sie gesteht ihm ihre Liebe. Alviano ist vollkommen überwältigt, und nun erst spiegelt sich auf seinen Zügen jene Trunkenheit des Gefühls, die Carlotta im Bild festhalten will. Kaum kann sie den verkrüppelten Edelmann zurückhalten, ihr zu Füßen zu stürzen:

„Um Gott, Signor, was macht ihr für Augen. Da habt meine Hände, und küßt sie rasch! Doch laßt mich zur Arbeit! Ich brauch' eure Augen zu meinem Bilde, so sind sie mir recht.“

Mit weiteren Reden versucht Carlotta, Alviano zu beruhigen, ihn an seinem Platz zu halten, um letzte Hand an das Porträt legen zu können. Doch ihre zunehmende Besessenheit ist nicht nur auf einen künstlerischen Schaffensrausch zurückzuführen. Schrekers Musik läßt keinen Zweifel daran, daß auch Carlotta dem „sinnbetörenden Zauber“ dieses Augenblicks zu erliegen droht. Die irisierende Klangfläche vom Beginn des Orchestervorspiels kehrt wieder (diesmal in Gestalt einer Mixtur von A-Dur und f-Moll), und aus ihr heraus wächst in Celli, Baßklarinette und Fagotten das Sehnsuchtsmotiv, entfaltet sich zu einer großangelegten, alles überflutenden Steigerung. (Es sei daran erinnert, daß diese ausladende Melodie beiden Protagonisten zugeordnet ist – man denke an die Kombination des auftaktigen Septsprungs mit Carlottas Künstler-Motiv). Die Geister, die sie rief, um endlich das vollkommene Kunstwerk schaffen zu können, wird Carlotta nicht mehr los. Der „sinnbetörende Zauber“ scheint unmittelbar gegenwärtig, und es geschieht beinahe, was Carlotta am meisten fürchtete: Von rauschhaftem Begehren überwältigt, *„greift sie sich ans Herz“* und *„droht umzusinken“* (so heißt es in der Regieanweisung). Beim Versuch, an einer Staffelei Halt zu finden, reißt sie das Tuch herunter, mit dem das Bild der gespenstischen Totenhand bedeckt war. Alviano versteht nun die Zusammenhänge, weiß, daß die herzkrankte Freundin niemand anderes ist als Carlotta selbst. Er führt die Malerin zu einem Ruhebett und gibt seiner Liebe mit den Worten Ausdruck: *„Ich will unendlich gut und will zart zu dir sein.“* Die Musik beruhigt sich am Ende dieser Phrase mit einer auffallend schlichten Kadenz nach E-Dur. Alles scheint sich zum Guten gewendet zu haben, und würde die Oper hier schließen, müßte man wohl von einem „Happy End“ reden.

CD 2, Track 8, 1:28, bis Track 9, 1:20

Was weiter geschieht, hat Schreker in einer ausführlichen Regieanweisung beschrieben:

„Er [Alviano] hält die Bewußtlose in seinen Armen, bemüht, sie wieder zum Leben zu erwecken. Sie regt sich, schmiegt sich hingebungsvoll in seine Arme. Er wird von heftiger, verzweifelter Leidenschaft erfaßt. Küßt wild ihre Hände, reißt sie an sich, beugt sich über ihr Antlitz, über ihre sich ihm darbietenden, verlangenden Lippen – und bezwingt sich, küßt nur zart ihre Stirn, sinkt ihr zu Füßen und vergräbt in tiefer Bewegung sein Haupt in ihren Schoß. Sie zieht ihn sanft zu sich empor. Die beiden verharren in einer seltsam zagen, keuschen Umschlingung.“

Angesichts dieser Worte kann wohl kaum ein Zweifel daran bestehen, daß Carlotta bereit wäre, sich Alviano hinzugeben. Doch um es salopp auszudrücken: Der Edelmann verpaßt es, die Gunst der Stunde zu nutzen. Die Musik setzt zu einer großen dynamischen Steigerung an, sinkt aber in den Piano-Bereich zurück, als Alviano sich „bezwingt“ und Carlotta nur auf die Stirn

küßt anstatt auf die „sich ihm anbietenden, verlangenden Lippen“. Langsam löst sich die aufgebaute Spannung; in den Violinen erklingt das Alviano-Thema, doch es wird – wie zuvor – unterbrochen und vom Künstler-Motiv abgelöst, und zwar genau an der Stelle, als Alviano und Carlotta sich in einer „seltsam zagen, keuschen“ Umarmung finden. Die aufstrebende Septe des Sehnsuchtsmotivs tönt zwar noch herein, aber eher als Zeichen dafür, daß die sexuelle Begierde, der „unheilbringende Lebenstrieb“, erneut dem Versuch einer Sublimierung unterworfen wird (hierfür steht das „keusche“ Motiv von Carlottas Künstlerschaft).

CD 2, Track 9, 1:20 bis 2:47

Alviano und Carlotta scheinen damit den Eros bezwungen zu haben. Doch über das, was Schopenhauer den „Willen“ nennt und Paul Bekker als „unheilbringenden Lebenstrieb“ bezeichnet, kann der Mensch auf Dauer keinen Sieg erringen, so sehr er auch danach streben mag. Oder anders ausgedrückt: Der Macht des Eros hat die Kunst nicht entgegenzusetzen, und deshalb ist jeder Versuch einer Triebsublimierung letzten Endes zum Scheitern verurteilt – so lautet, verkürzt, die Botschaft des dritten Aufzugs.

VII

Die Paradoxie liegt freilich darin, daß Carlotta ausgerechnet durch ein Kunstwerk, nämlich durch Alvianos Eiland „Elysium“, dazu gebracht wird, ihre Hemmungen abzustreifen. Sie erliegt dem bacchantischen Rausch, der alle Besucher des Inselparadieses – sogar die biedereren und gottesfürchtigen Bürger Genuas – mit unwiderstehlicher Gewalt überkommt und sie in einen unkontrollierbaren erotischen Taumel hineinreißt. Schreker selbst hat in einem Brief an Paul Bekker auf die damit verbundene Metamorphose des Künstler-Motivs hingewiesen: Zur Begleitung eines wüsten Bacchanals, das pantomimisch dargestellt wird, verwandelt sich die ruhig pendelnde Tonfolge in eine schwungvolle Tarantella (vorher 4/4-Takt, jetzt 12/8-Takt).

Hinter der Szene hört man die Stimme Alvianos, der verzweifelt nach seiner Braut ruft, wohl wissend, daß er im Begriff ist, sie an den von ihm selbst geschaffenen Zauber zu verlieren. Und seine Sorge ist nicht unbegründet: Das in eine Tarantella transformierte Künstler-Motiv mündet nach wenigen Takten in die mächtig auftrumpfende Melodie des Grafen Tamare ein. Damit beginnt jene Szene, in der es Tamare gelingt, die von ihrem Begehren vollkommen überwältigte Carlotta zu verführen und in die geheime Liebesgrotte zu ziehen, wo sie sich ihm hingeben wird.

CD 3, Track 8, 1:45, bis Track 9, 2:10

Man könnte es als „tragische Ironie“ bezeichnen, daß Alvianos künstliches Eiland „Elysium“, mit dem er seine eigenen verdrängten Triebwünsche zu sublimieren gedachte, sich nun gegen ihn wendet, denn wie er es vorausgesehen hat, wird seine häßliche Erscheinung inmitten all der Schönheit von Carlotta als Schandfleck wahrgenommen:

„Denn nun, wie ich ihn sah, da, an dieser Stelle [...], in all dieser Pracht, die er geschaffen [...]; wie ich ihn sah, den Ärmsten, der selbst zerrissen die gütigen Schleier, in die Mitleid uns hüllt, und die seltsame Macht, die die Sinne bändigt, da fiel mir ein ein Wort, das der Unselbige sprach in seiner einzigen glücklichen Stunde: ‚Doch wenn ihr an einem prangenden Tage, in einem Beete voll schönster Blumen, fändet irgend ein scheußliches Untier...‘“

Drastischer hätte Schreker die katastrophalen Folgen zwanghaft gesteigerter Triebsublimierung nicht vor Augen führen können. Im letzten Bild kommt es nun zur direkten Konfrontation Alvianos mit seinem „alter ego“, dem Grafen Tamare. Aus einer psychoanalytischen Perspektive heraus könnte man sagen: Alviano begegnet dem verdrängten, abgespaltenen Teil seiner Persönlichkeit und erhält damit zugleich Aufschluß über sein eigenes Ich – eine Selbsterkenntnis, die ihn am Ende in den Wahnsinn treibt. Daß er in Carlottas Atelier die sich bietende Gelegenheit zur Erfüllung seiner sexuellen Begierde nicht wahrnahm, wird von Tamare schonungslos als Schwäche ausgelegt:

„Stark wähtest du dich eine Stunde lang, doch du warst es nicht. Die Freude bot sich dir dar, da wickst du ihr aus, zitternd und feige. Du sahst nur das Dunkel, die Schatten, Gefahr und Sünde. [...] Für deinesgleichen lebt nur in Träumen die kostbare Blume, doch blüht sie grell und verlockend am Tage, dünkt's euch Traum, Trugbild, nächtlicher Spuk. Denn bot sich dir, Alviano, sagtest du nicht, auch Carlotta? Was nahmst du sie nicht?“

Alviano hält sich zugute, moralisch richtig gehandelt zu haben, als er auf Carlottas Herzkrankheit Rücksicht nahm. Doch sein „anderes Ich“ – Tamare – schleudert ihm entgegen:

„Weiß nicht, was da höher zu werten ist, ein freudlos Leben, ein langsam Siechen oder ein Tod in Rausch und Verklärung, in brünstiger Umarmung ein selig Sterben!“

Damit spricht Tamare aus, was Alviano nicht wahrhaben wollte, was er gewaltsam zu verdrängen suchte, daß nämlich die „Moral“ nur eine vorgeschobene Fassade ist, die der Kraft des „Lebenstriebes“ auf Dauer nicht standhalten kann. Wer sich selbst die Erfüllung seines Begehrens immer versagt, der darf nicht darauf hoffen, einen Ersatz zu finden, und muß am Ende psychisch zugrunde gehen. Da der Macht des Eros nicht Einhalt geboten werden kann, bleibt nur die Möglichkeit, sich ihr zu überlassen und notfalls einen „Tod in Rausch und Verklärung“ zu sterben. Durch Tamares harte Anklage tritt Alviano seine „Lebenslüge“ deutlich ins Bewußtsein, und statt zu widersprechen, vermag er nur noch zu stammeln: *„Wie ist mir denn? Seiner Worte Sinn – das ist ja nicht möglich.“* Carlotta ist gelungen, was Alviano versagt blieb: Unter dem Einfluß des schönheitstrunkenen „Elysiums“ konnte sie sich überwinden, und so wurde ihr das Glück der Erfüllung aller Sehnsüchte zuteil, auch wenn sie dafür mit dem Leben bezahlen muß. Von Tamares Todesschrei geweckt, schlägt Carlotta noch einmal die Augen auf. Alviano stürzt vor seine Braut hin, bittet sie, Tamare Lügen zu strafen, doch Carlotta stößt ihn von sich, hält ihn für die Ausgeburt eines furchtbaren Alptraums. Noch im Sterben ruft sie nach ihrem Geliebten Tamare. Man erinnere sich an die Äußerung Schrekers, Carlottas Liebe zu Alviano sei mehr ein Produkt ihrer „Künstlersehnsucht“ gewesen. Indem sie ein Porträt von Alviano malte, hoffte sie, ihre unausgelebten Sehnsüchte verarbeiten zu können. Doch die Kunst bietet in Schrekers Universum keinen Rettungsanker mehr, wenn es darum geht, den Triebkräften des Eros zu entkommen – darin liegt das eigentliche Skandalon der *Gezeichneten*, und man muß Hans Mayer zustimmen, wenn er die These formuliert, Schreker habe *„zum ersten Mal gewagt [...], den Mythos vom Ende der Kunst als Kunstwerk zu gestalten“*. Nicht in der Schaffung eines idealen Kunstwerks erfüllt sich Carlottas Dasein, sondern im triebhaften Ausagieren der unterdrückten Libido. Schreker selbst hat eingestanden, daß die brutale Zurückweisung Alvianos durch Carlotta am Ende der Oper grausam wirken mag, doch gab er

hierfür folgende Erklärung:

„Ich bilde mir ein, knapp vor dem Tod, da fallen die Schleier. Das gewisse Anerzogene, Geistige, Kulturvolle hält nicht mehr stand vor dem Urmenschlichen.“

Während Carlotta also den Firnis der Zivilisation abstreift und dem „Urmenschlichen“ zum Durchbruch verhilft, fällt Alviano, wahnsinnig geworden, ganz in sich selbst zurück. Unfähig, die aufgestaute Libido einer realen Befriedigung zuzuführen (um Freuds Terminologie zu gebrauchen), richtet er sich psychisch zugrunde. Da die Triebenergien nicht nach außen zu entweichen vermochten, zerstören sie sein Ich von Innen heraus. Und so greift Schreker in den letzten Takten der Oper auf das Ende des Orchestervorspiels zurück. Die flimmernde Klangfläche kehrt wieder, zwischen D-Dur und b-Moll changierend, Symbol des „unheilbringenden Lebenstriebes“. Flüchtig deuten die Trompeten, wie eine ferne, verblasste Erinnerung, das Alviano-Thema an; doch mehr und mehr schiebt sich das Elendsmotiv in den Vordergrund (zuerst Holzbläser, dann Xylophon und Harfe, schließlich volles Orchester im Fortissimo). Das Elendsmotiv aber repräsentiert – wie oben dargestellt – jene psychische Spannung, die entsteht, wenn libidinöse Energie nicht abreagiert wird, sondern sich unter dem Druck der „Versagung“ solange aufstaut, bis die seelische Gesundheit ins Wanken gerät (man denke an die signifikante Umkehrung der „Exclamatio“ $a - f$ zur fallenden Sexte $f - a$). Kein schlimmeres Ende ließe sich denken: Alviano stirbt nicht „in Rausch und Verklärung“, sondern wird von den zerstörerischen Kräften seiner eigenen Psyche zermalmt. Damit ist auch der vom Elendsmotiv umschriebene Konflikt zwischen Dur-Terz (fis) und Moll-Terz (f) entschieden: Nicht in die tröstlichen Gefilde von D-Dur führt der Weg, wie noch im Orchestervorspiel zum ersten Aufzug, sondern nach d-Moll. Der krachende Schlußakkord besiegelt Alvianos Schicksal.

CD 3, Track 16, 3:00 bis 5:32

[1] Diese Angaben beziehen sich auf die 1995 erschienene Gesamteinspielung der *Gezeichneten* unter Lothar Zagrosek (3 CDs, DECCA 444 442-2).