

„Der Sexualforscher unter den Opernkomponisten?“

Religionshistorische Bemerkungen zur Thematisierung von „Geschlecht und Geist“ in Franz Schrekers *Die Gezeichneten*¹

von Alexandra Grieser

Anhand des Librettos von Schrekers Oper *Die Gezeichneten* werden Beziehungen zwischen Kunst, Religion und Geschlechtlichkeit am Anfang des 20. Jahrhunderts beleuchtet. Diese drei Bereiche sind verbunden durch sich wandelnde Konzepte von Sinnlichkeit und Geistigkeit. Im Medium von Kunst werden so Bedingungen einer „Geschichte der Religion in der Moderne“ sichtbar.

Schrekers Oper *Die Gezeichneten* wird neu entdeckt. Das 1911 begonnene, 1918 uraufgeführte Stück war ein großer Bühnenerfolg, geriet in Vergessenheit und wurde nun als „erste Oper der Postmoderne“ und – noch immer – als „Phiole im Giftschränk für Opern“² neu beschrieben. Auch anno 2002 schlugen die Publikumsreaktionen hoch, von „Faszination“ war ebenso die Rede wie von Abscheu, Ekel und Blasphemie, Zuschauer verließen empört die Aufführung. Daher war es interessant, dass mit der Einladung, an dieser Neuentdeckung teilzunehmen, die Anfrage verbunden war, aus der Perspektive der Religionswissenschaft etwas über die Thematisierung von Liebe, Erotik und Sexualität einerseits und Kunst und Ästhetik andererseits in dieser Oper beizutragen.

Jedes einzelne dieser Themen mit Religion und Religionsgeschichte zu korrelieren, würde aufweisen, wie eng kulturelle Konzepte von Körper und Geist, Trieben und Seele mit religiösen Vorstellungen verknüpft sind. Um einen spezifischen Blick auf Schrekers Oper zu gewinnen, muss jedoch vereinfacht werden: Nehmen wir also „Liebe, Erotik und Sexualität“ als einen Themenkomplex an (Bauman 1998), „Kunst und Ästhetik“ als einen anderen und „Religion und Religionen“³ als einen weiteren, so kann von hier aus ein Vorrat von Topoi entwickelt werden, aus denen Schreker Motive und Fragestellungen zu-

¹ Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages auf der Tagung „Im Rausch der Klänge – Abgründe der Liebe. Zur Neuproduktion von Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* an der Staatsoper Stuttgart“, veranstaltet 9.-10.2.2002 von der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Die Oper wurde gemeinsam angeschaut/-gehört und am nächsten Tag erneut besprochen, die musikalischen Aspekte erörterte A. Stollberg, Musikwissenschaftler, die theatralische Bearbeitung wurde von Intendant und Dramaturg der Stuttgarter Staatsoper (K. Zehelein, H. Thomalla) beleuchtet.

² Die Zeit, Feuilleton 06/2002, C. Spahn: „Enthemmung bis zum Blutsturz“.

³ Schreker thematisiert spezifische (Krisen-)Konstellationen der Europäischen Religionsgeschichte, die keineswegs verallgemeinerbar sind. Zur Differenzierung: Smith 1998.

sammengestellt hat⁴. Es entsteht eine mögliche Lesart der Oper, die sich darauf konzentriert, wie sich die drei Themenbereiche als ein Geflecht beeinflusst und verändert haben.

Der Komponist als „Sexualforscher“?

Schrekers Erfolg hing zusammen mit sexuellen Provokationen und Grenzüberschreitungen. Das Ende seines Erfolges auch: Der Katalog zur NS-Ausstellung „Entartete Musik“ von 1938 bildete eine Karikatur ab, unterschrieben mit den Worten: „*Franz Schreker war der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Es gab keine sexualpathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte.*“⁵ Auf was und wen zielt diese Strategie der Pathologisierung von Sexualität und Kunst? Magnus Hirschfeld – Jude, Homosexueller und sozialpolitisch engagierter Sexualwissenschaftler – gründete 1919 das erste Institut für Sexualwissenschaft mit großer Bibliothek, kostenloser Beratungspraxis und einem Dienst für Gutachten in Strafprozessen. Was heute als übliche Praxis erscheint, war damals existentieller Kampf, die Sexualität des Menschen aus den Normen rigider kirchlicher und bürgerlicher Moral, aus der Sphäre des Strafbaren und des Krankhaften herauszulösen und als eine Frage individueller Entfaltung der Persönlichkeit und als ein bestimmendes Element von Kultur zu begreifen. Hirschfeld bezahlte dafür mit mehreren Mordanschlägen, das Institut wurde 1933 geplündert und zerstört (Herzer 1992). Wenn Schreker hier in perfider Absicht mit Hirschfeld verglichen wird – und auch Kunstkritiker nannten ihn erotoman und pervers –, so reizt dieser Vergleich eher zu fragen, ob er nicht wirklich eine Art „Sexualforscher unter den Opernkomponisten“ im besten Sinne gewesen ist und sehr viel weiter ging, als skandalträchtig „sex and crime“ auf die Bühne zu bringen.⁶

Historische Einordnung

Schreker schrieb und komponierte zu einer Zeit, als in den unterschiedlichsten kulturellen Diskursen „Geschlechtlichkeit“ einen thematischen Focus darstellte: Künstler, Philosophen, Mediziner, Psychologen, Biologen, Sozialreformer und Politiker befassten sich um die Wende zum 19. Jahrhundert mit der „sexuellen Frage“ (für die Wiener Moderne: Johnston 1974). Warum war das so?

Die Religionskritik der Aufklärung einerseits und die entstehenden Wissenschaften mit ihrem materiellen Weltbild andererseits hatten Grundannahmen der westlichen Kultur erschüttert. Vor allem Darwins Entwurf einer Evolutionstheorie stellte alte Ordnungen ra-

⁴ Obwohl Schreker mit vielen Strömungen in Literatur und Kunst vertraut war, soll dieser Versuch nicht im philologischen Sinne „Quellennachweise“ erbringen, sondern eine Verortung innerhalb einer kulturellen Debatte darstellen. Zu den literarischen Quellen: Hans Mayer 1979. Zur Entstehungsgeschichte: Wickes 1979.

⁵ Nachgewiesen in: Hailey 1993.

⁶ Zur Würdigung Schrekers als Vertreter einer künstlerischen Avantgarde, „dessen Konzeption die Vergeistigung der Musik herausforderte wie Wedekinds Formel vom Fleischgeist das idealistische Drama“ vgl. Adorno 1963.

dikal in Frage: Wenn denn der Mensch vom Affen abstammen sollte, so war Natur nicht mehr das Gottgegebene, und das Gottgegebene nicht mehr das Natürliche. Ohne religiöse Legitimation mussten die alten Zuordnungen: hier Natur – dort Kultur, hier Körper – dort Geist, hier das Weibliche – dort das Männliche neu definiert werden (Grieser 1999). Dies fand in einem Umfeld statt, das nicht nur überzeugt, sondern geradezu enthusiastisch war von der eigenen Fähigkeit, die Natur mit neuen Techniken und Wissenschaften bis ins Letzte zu erforschen und beherrschbar zu machen. Das Sexuelle jedoch, die heikle Schnittstelle zwischen Kultur und Natur des Menschen, stand gerade für das nicht Beherrschbare, für natürliche Kräfte, die sich entgegen aller Aufklärung und Rationalität eigene Bahnen brechen. Vor allem das Weibliche, über Jahrhunderte mit der Natur identifiziert, wurde zum Forschungsobjekt, zur Metapher für „das ganz Andere“, zum Unheimlichen und zur „terra incognita“, die man „entdecken“ und – diesmal von wissenschaftlicher Seite – „erobern“ musste. Nicht zufällig entwickelte Freud sein Konzept des „Unbewussten“ anhand der Untersuchung der „Hysterie der Frau“. Und nicht zufällig entwarfen Künstler und Literaten die mysteriöse, zerbrechliche „femme fragile“ und die laszive, Männer mordende „femme fatale“. Es ging bei dieser Diskussion des Geschlechtlichen nur marginal um reale Frauen und Männer, sondern vielmehr um eine neue Verortung des Menschen zwischen Kultur und Natur, um sein Verhältnis – wie es Karl Krauss, Wiener Zeitgenosse Franz Schrekers, zusammengefasst hat – zu „Geschlecht und Geist“ (Wagner 1982).

Die Ästhetik, als dezidierte „Lehre vom Kunstschönen“ erst entstanden im 18. Jahrhundert, nimmt eine parallele Entwicklung: Im Zuge von Aufklärung und Romantik, vor allem aber durch jene Kunstauffassungen, die mit „Décadence“ und „Ästhetizismus“ beschrieben sind, löste sich die Kunst aus ihren religiösen und moralischen Verpflichtungen. Sie war nicht länger beschränkt auf die Illustration religiöser Dogmen, auf Kirchenkunst oder möglichst getreue Abbildung der Natur. Wenn Künstler des 19. Jahrhunderts die „Autonomie der Kunst“ proklamierten, dann war vor allem dieses Heraustreten aus der bis auf Platon zurückgehenden Einheit von „Schönheit, Gutheit und Wahrheit“ damit verbunden. Auch hier brachen alte Zuordnungen auf: Das Schöne musste nicht mehr gut sein und das Wahre nicht unbedingt schön (Jauss 1968).

Die Theologie reagierte auf diese Wandlungen in großen Teilen entweder dogmatisch abwehrend oder rationalisierte ihrerseits das Religiöse durch den Versuch, Gott durch die Vernunft zu beweisen. So entwickelte sich in der Kunst ein Ort, an dem unter neuen Bedingungen Fragen von Moral und Spiritualität, ein neues Bild vom Menschen und seiner Welt verhandelt wurden. Vor allem in Dichtung und Literatur wurde Religion kritisiert, verworfen und neu entworfen, bis hin zu der Forderung, Kunst selbst müsse Religion werden oder doch deren Funktion übernehmen.

Doch was unter Religion zu verstehen war, hatte sich verändert, und dabei spielte der Themenbereich Sexualität, Erotik, Liebe eine zentrale Rolle. Christliche Moralvorstellungen, Begriffe von Sünde und Schuld, Gut und Böse, Sexus und Spiritus waren zugleich Gegenstand und Mittel der Kritik. Sie wurden zergliedert und in neuen Beziehungen zusammengestellt. Beispielsweise analysierten Charles Baudelaire oder Friedrich Nietzsche anhand des Verhältnisses zwischen Mann und Weib und analog dazu zwischen

dem Göttlichen und dem Irdischen die Per-Versionen, die „Verdrehungen“, die erst durch die christliche Moral entstanden seien. Wenn Nietzsche schreibt „Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen reicht bis in den letzten Gipfel seines Geistes hinauf“ (Nietzsche 1886, 87)⁷, dann wird damit das christliche Verhältnis von Körper und Geist aufgehoben und beide Komponenten neu in Beziehung gesetzt: Die Kraft des Schöpferischen herrsche im Sexuellen ebenso wie im künstlerischen Schaffen. Diese kritischen Interpretationen und Umdeutungen beziehen sich zurück auf die griechische Vorstellung von der Macht des Eros, der Sehnsucht nach Vollkommenheit und Einheit, vor allem aber Vorstellungen von Ekstase und Rausch, die im Kult des Dionysos verkörpert werden.

Ästhetik und Erotik/Sexualität werden in diesen literarischen und philosophischen Debatten über die „aisthesis“, die konkrete „Sinnlichkeit“ des Menschen und ihre Doppeldeutigkeit miteinander verbunden. Solche Gebundenheit an die Sinne gestaltet Religion, und Religionen gestalten Vorstellungen von Sinnlichkeit und ihren Stellenwert für Individuum und Gesellschaft. Die drei Themenbereiche haben so eine eng verbundene, gemeinsame Entwicklungsgeschichte.

Zur Interpretation der „Gezeichneten“⁸

Viele Bezüge Schreckers auf die beschriebenen Grundpositionen sind leicht greifbar, etwa die zu Wagner, Nietzsche und Oscar Wilde. Andere finden sich eher gefiltert und in Collagetechnik funktionalisiert zu einer „halbbewußten Verknüpfung von literarischen Motiven (...), von Modegedanken und bereits trivialisierter Literatur, die im Bewusstsein der Zuhörer anklingen sollten“ (Kaltenecker 2002, 26). Mit der Maske der italienischen Renaissance distanziert und gruppiert die Geschichte solche „Gedankenanklänge“. Das Figurenpersonal repräsentiert dabei drei verschiedene Umgangsformen mit Kunst und Sexualität. Für wen und von wem Kunst gemacht wird; wie Sinnlichkeit die Aspekte Eros, Trieb und Sinn für die Kunst zusammen führt – diese Fragen begleiten die drei Konstruktionen „Volk“, „Adlige“ und jene der Hauptfiguren.

Das einfache Volk von Genua umfasst jenen Teil der Gesellschaft, der die „alte Moral“ repräsentiert, gekennzeichnet durch den Mangel an Geld und Zeit, sich mit dem Schönen oder dem Erotischen zu befassen. Diese Menschen beugen noch die Knie, wenn das Angelus-Läuten ertönt, und es bleibt ihnen bei allen Alltagssorgen „*als Hort doch unser Familie Heiligkeit und der Glaube an die Madonna*“ (1. Akt, 4. Sz., Bürgermeister). Es ist diese Moral, die gefährdet wird, als die Bürger mit dem künstlichen „Elysium“ konfrontiert werden, jenem Lustgarten, den der Protagonist Alviano mit Geld und Kunstbegehren geschaffen hat und ihn nun den Bürgern zum Geschenk machen will. Wiederum der Bürgermeister erläutert die Gefahr der Kunst, nämlich durch sie in einem Rausch der Sinne den Boden des Alltags zu verlieren:

⁷ Zur weiteren Analyse, die oft zum Misogynievorwurf verkommt, vgl. Kositzke 1994, 183-196.

⁸ Text: Beiheft CD. Aufnahme Dt. Symphonieorchester Berlin unter L. Zagrosek, Reihe Entartete Musik. Decca.

„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, daß wir unfroh werden der Erde und ihrer Macht, die uns hält und den Aufstieg uns wehrt in die sel'ge Region ew'ger Freude.“

Abschließend folgt die Frage nach den Auswirkungen einer „freien Kunst“: „*Wird eure Großmut Segen bringen uns allen oder Verderbnis?*“ (3. Akt, 5. Sz.).

Diese Frage formuliert den Widerspruch zwischen der bewahrenden, Ordnung erhaltenden Religion und der diesseitig grenzüberschreitenden Kunst. Er drückt sich als jene Befürchtung aus, die sich historisch immer wieder in der Anklage von Künstlern und Denkern wegen „Verführung der Jugend“ und „Zerstörung der religiösen Moral“ geäußert hat – von Sokrates bis Oscar Wilde. Schreker entscheidet diese Frage klar: Beim Lustwandeln der Bürger im Kunstgarten löst sich nicht nur der Rausch der Schönheit, sondern auch jener der Grausamkeit. Am Ende kommt die Staatsgewalt, um das Paradies zu schließen.

Die jungen Adligen, die sich in Alvianos künstlichem Paradies amüsieren, stehen für den zynischen und amoralischen Umgang mit der Freiheit der Kunst. Sie nutzen sie für das egozentrische Vergnügen und die Triebbefriedigung. Sie rauben, vergewaltigen und morden Frauen aus der Stadt und rechtfertigen, es sei ihr Wesen, dies eigentlich zu wollen. Hier zeigt Schreker die Pervertierung von Nietzsches Grundgedanken, dass Hingabe an das Leben die Akzeptanz des Todes fordert; die jungen Männer beziehen sich auf den Satz Alvianos, der in seinem Pathos an Nietzsche angelehnt zu sein scheint: „*Die Schönheit sei die Beute des Starken.*“ Sie leiten daraus das Recht des körperlich Überlegenen ab. Doch heißt es weiter: „*Alle Pracht der Erde erliege der Macht des Geistes, und des Bezwingenden Glorie strahle heller und dringe tiefer, sehrender in die Seelen, als jener Glanz, der das Auge nur blendet!*“ (1. Akt, 1. Sz.)

Diese Idee der Schönheit als Konsequenz geistiger Selbstbezwungung begreifen die jungen Konsumenten ebenso wenig, wie sie die Nazis in ihrer Begeisterung für Nietzsches Ideen begriffen.

Und noch ein zweites Thema repräsentieren die Mörder und Vergewaltiger: die Frage, ob der Mensch von seiner Natur aus gut oder böse sei. Hier bildet Schreker Positionen ab, die in den Jahren der französischen Aufklärung einen neuen Stand erreichten. Rousseau behauptete entgegen der christlichen Idee der Erbsünde und Erlösungsbedürftigkeit, der Mensch sei von Natur aus gut, und nur durch die Fesseln der Gesellschaft werde er krank und verbrecherisch.

Vor allem unter dem Eindruck der Gewaltherrschaft, die der französischen Revolution folgte, erhob de Sade hier Einspruch und führte vor: Der Mensch sei von Natur aus weder gut noch böse, er sei Teil der Natur und deshalb genauso grausam, triebhaft und ohne Moral wie die zerstörerische Seite der Natur selbst. Nicht Pornographie ist das Thema dieses oft missverstandenen Autors als vielmehr in fast unerträglicher Akribie zu zeigen, dass die Tugendlehren vom Guten im Menschen und der Moral nur Illusionen seien bzw. erst das Mittel zur Herstellung repressiver Gewaltverhältnisse böten, und dass die Grausamkeit des Folterers und des Sexualverbrechers zum so genannten Humanen hinzu zu

rechnen seien. Zu was Menschen im Umgang mit Menschen fähig sind und dass weder Religion noch Rationalität und Bildung daran grundsätzlich etwas ändern können, hat Schreker mit der Gruppe dieser scheinbar nur vergnügungssüchtigen jungen Leute herausgestellt.

Die dritte Gruppe bilden die Hauptfiguren, die mehrfach „Gezeichneten“: Der hässliche Edelmann Alviano, die herzkrankte Malerin und Tochter des Machthabers, Carlotta, und der triebhafte Gegenspieler Graf Tamare. Sie gehören der gesellschaftlichen Elite an, die sich mit der Reflexion von Identität, Sexualität und Kunst beschäftigen kann. Hier wird die Spannung zwischen Triebbefriedigung und Liebe, zwischen Lust und Moral zum Thema: Die Figuren sind getrieben von der großen Sehnsucht, oder – so Carlotta, als sie Alviano in ihrem Künstleratelier das Innerste ihrer Seele erklärt – von dem Wunsch nach „*der Liebe Glück*“, von dem „*Schrei nach Erlösung*“ (2. Akt, 2. Sz.). Von diesem Begriff her lässt sich die Grundfrage der gesamten Oper formulieren: 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? Schreker, so die Weiterführung dieser Lesart, spielt mit seinen Hauptfiguren verschiedene Antworten auf diese Frage durch, und lässt sie einer nach dem anderen scheitern.

Alviano verkörpert – in psychoanalytischem Vokabular – einen jungen Mann im Identitätskonflikt, der, scheinbar an seiner äußeren Hässlichkeit leidend, alle Spiegel in seinem Haus verhängt, um sich nicht selbst erkennen zu müssen. Weil er glaubt, seine Sehnsucht nach Liebe und nach sexueller Befriedigung werde wegen seiner körperlichen Mängel nicht erfüllt, versucht er zunächst, seinem Leiden zu entkommen, indem er – nicht selbst Kunst schafft, aber von Künstlern das künstliche Elysium schaffen lässt: jenen Garten voller „heidnischer“ Skulpturen und Kunstwerke mit dem Namen der griechischen Insel der Seligen, wo die Toten im Zustand der Glückseligkeit weilen.

Aber diese Erlösung durch das Kunstschöne funktioniert nicht. 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, Symbol für das Weibliche und Erdhafte, das Richard Wagner in seinem Tannhäuser als „Venusberg“ gestaltet hat, feiern die jungen Adligen ihre mörderischen Feste.

Die Chance, die darin für den hässlichen Mann gelegen hätte, 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.*“ (2. Akt, 2. Sz.) Diese Chance nutzt Alviano nicht, er meidet seinen Garten und wird so nicht schuldig an den Verbrechen, die dort stattfinden.

Wie ein Zitat klingt hier eine Figur des Ästhetizismus 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 beobachtender Dandy oder Voyeur zu begreifen, dass das Schöne immer das Hässliche in sich birgt und das Hässliche seine eigene Schönheit hat.

Auch diese Position ist Alviano nicht möglich. Er versucht vielmehr, die Gefahr seiner Schöpfung auf andere Weise zu bannen: Er will sein Elysium den Bürgern der Stadt schenken. Diese Lösung hat Witz: Alviano versucht, das Risiko der Freiheit – das Böse – zu bannen, indem er das Paradies veröffentlicht, aus dem Garten der Lüste einen Naherholungspark machen will. Das „Geheimnis“ preiszugeben führt bei Schreker ebenso wenig zu einem lustvollen „Himmelreich auf Erden“ wie die „Entmystifizierung“ des Sexuellen in der „neosexuellen Revolution“ des 20. Jahrhunderts zu einem „Reich der Freiheit“ geführt hat.⁹

Alvianos nächste große Hoffnung ist die Liebe, die ihm mit der Künstlerin Carlotta begegnet. Hier nun erwartet er endlich die Erfüllung: trotz seiner Hässlichkeit von einem anderen Menschen angenommen zu sein. Auch diese Möglichkeit, „Erlösung durch Liebe“, scheitert an zwei Problemen. Liebe wird hier verstanden als Aufhebung von Differenzen, als Vereinigung mit einem Anderen. Diese Idee der Verschmelzung, sei es mit einem Menschen oder einem Göttlichen, gehört zum festen Repertoire religiöser Sprache. Die erotische Metapher bestimmt das Hohelied Salomos wie auch die Texte der mittelalterlichen Mystiker und Mystikerinnen. Die Problematik dieser Idee, dass die „unio“ mit einem Anderen zugleich die Auflösung des Individuellen bedeutet, gehört ebenfalls zu diesem Topos. In der Frühromantik beispielsweise wird dargestellt, dass die Zusammenführung von Sinnlichkeit und Geist nur als Vorstellung – etwa Schleiermachers „heilige Umarmung“ von Endlichem und Unendlichem (Schleiermacher 1799, 73) – bzw. nur im Tod – wie in Novalis’ „Liebesreligion“ – stattfinden kann. Auch Richard Wagner nimmt mit dem zentralen Thema „Erlösung durch Liebe“ diese Traditionen auf. Doch Schreker kann nicht mehr, wie Wagner¹⁰, den tragischen Liebestod als Erlösungsvorstellung einer Kunstreligion verkünden. Bei ihm scheitert die Liebe zwischen Alviano und Carlotta zum einen daran, dass Alviano nicht eigentlich liebt, sondern seinen Wunsch nach Selbstanahme auf sein Gegenüber projiziert. Hier schlagen sich die zeitgenössischen Analysen von Sigmund Freud und Otto Weininger nieder. 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 Enttäuschung Alvianos Moral versagt und er in Raselei seinen Rivalen ermordet, wird auch der scheinbar Schuldlose am Ende schuldig und verliert sich im Wahnsinn.

Graf Tamare tritt auf als das *alter ego* des Alviano. Er ist zugleich strahlender Held – schön von Gestalt und vom Erfolg verwöhnt – und skrupelloser Herrenmensch, der in der Liebe den Anderen besitzen will, weil sonst seine Eitelkeit und seine Allmachtsphantasien verletzt sind. Als Carlotta ihn noch abweist, wirft ihn schon das in „Höllengruen“, 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

⁹ Vgl. Sigusch 1998, 4: „Während die alte Sexualität positiv mystifiziert wurde als Rausch, Ekstase und Transgression, wird die neue negativ mystifiziert als Ungleichheit, der Geschlechter, als Gewalt, Missbrauch und tödliche Infektion.“

¹⁰ Die zeitgenössische Kritik bezeichnet Schreker vielfach als erste vergleichbare Begabung nach Wagner, als Erneuerer der Idee des Gesamtkunstwerkes. Zu Ähnlichkeit und Differenz z.B. Bekker 1920.

– glaubt Tamare, er habe sie erobert und sie sei ihm von Anfang an verfallen gewesen. Dieses Spiel der wechselnden Phantasien von sexueller Macht, von der Spannung zwischen Beherrschen und Unterwerfen beschreibt diskret und doch zum Greifen den Komplex des Sado-Masochismus.

Es scheint erneut Nietzsches „Übermensch“ verhandelt zu werden, wenn Tamare Alviano seine Feigheit vor der Macht der Natur und der Frau vorwirft: *„Die Freude bot sich dir dar, da wich 'st 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 nimmst du sie nicht?“* Und als Alviano antwortet, Tamare sei kein Mensch, sondern ein Teufel, antwortet ihm Tamare mit der Bereitschaft, für seine Lust zu sterben: *„Weiß nicht, wer da tiefer blickt von uns beiden. Weiß 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!“* (3. Akt, 20. Sz.).

Aber auch bei Tamare endet der Satz *„Die Schönheit ist die Beute des Starken“* zu früh, und ohne die Macht des Geistes scheitert auch dieses Konzept. Als es ans reale Sterben geht, bricht der Held in Angst aus und ist am Ende mit seiner Macht.

Carlotta, die schillerndste der Hauptfiguren, vereint gleich mehrere der künstlerischen Frauentypen in sich: Sie ist zugleich „Göttin“ und „Weib“, die „femme fatale“ und die „femme fragile“. Von ihrem Vater beschrieben als Freigeist, der sich „wenig an Konventionen hält“, erscheint sie witzig und geistreich, als sie ironisch den Tamare abweist; sie nimmt selbst die Verführung Alvianos in die Hand, und zwei Männer zerbrechen an der vermeintlichen Liebe zu ihr. Doch ist Carlotta durch ihre Krankheit zugleich zerbrechlich und nahe an den blutarmen, melancholischen Geschöpfen der Kunst des 19. Jahrhunderts. Auch in ihrer Hingabe an die Lust ist sie letztlich hilflos und nicht mehr kühle Herrscherin der Situation.

Schreker verschiebt die Stereotypen von Frau und Mann¹¹, wenn hier Carlotta die einzige selbst Kunst Schaffende ist. In der „Atelierszene“ (2. Akt) – Alviano ist vom Glücksgefühl übermannt – geht sie zur Staffelei und abstrahiert seine Gefühle in Kunst – eine Handlungsweise, die 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.“* (3. Akt, 6. Sz.) Auch diese Metaphorik des Entladens assoziiert das männliche Bild des Eroberers nach Erreichen des Ziels.

Carlotta, die am deutlichsten vom „Schrei nach Erlösung“ spricht, findet diese ebenfalls nicht in der Liebe. Hier steht Liebe für die Überwindung der Abscheu vor dem „Monströsen“ des Anderen. Eine Imagination soll die Hässlichkeit des Alviano unbedeutend machen. Als „strahlenden Apoll“, der der Sonne entgegengieht, will Carlotta ihn lieben und ihn überzeugen, dass Schönheit nicht das Wesentliche der Liebe ist. Dann aber ist sie abgestoßen von dem, was Alviano selbst als „scheußliches Untier“ formuliert, und angezogen von Tamares „wildem Verlangen“ und männlicher Schönheit. Trotz morali-

¹¹ Vgl. Neuwirth 1980 u. 2002, der in strukturalistischer Lesart noch weiter geht und alle drei Figuren als jeweiliges Bild des anderen Geschlechtes versteht.

scher 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.*“ (3. Akt, 13. Sz.)

Der Preis für diese Erlösung, die Erlösung wenigstens vom Drängen ihrer Triebe, ist der 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*“ (3. Akt, 20. Sz.).

Aber als Frau – und hier setzt sich das Bild des Weibes aus der abendländischen Geschichte durch – hat sie diese Konsequenz nicht mit der „Macht des Geistes“ gewählt, sie bleibt damit, wenn auch als „Überwinderin“, das vom Triebhaften abhängige Weib. Ob diese Form des Liebestodes jenseits romantischer Versöhnung oder aufklärerischer Vernunft noch „Erlösung“ bedeuten kann, lässt Schreker dem „modernen Menschen“ offen.

War nun Schreker eine Art „Sexualforscher“? Und wie wäre dabei die Religion zu verorten? – Schreker war sicherlich kein Forscher im wissenschaftlichen Sinne. Er hat im Medium von Kunst die Erkenntnisse seiner Zeit zur Darstellung gebracht. Er hat ausgelotet, wie „Kreatürlichkeit“ und „Kreativität“ verflochten sind, hat sexuelle und geistige Erfüllung eng geführt. Was ihn in die Nähe eines Erforschers des Erotischen im Menschen und in der Kunst rückt, ist die Tatsache, dass hier kein neues Heil verkündet wird, keine säkulare Liebesreligion für eine demokratische Welt – und doch die Sehnsucht nach Einheit als prekäres Problem konstatiert wird. Die Perspektive des Beschreibens übernimmt diejenige der „Erlösung“: Vielschichtig ist die Situation, in der alte Erlösungswege für den Menschen des 20. Jahrhunderts verschlossen sind. Das Geflecht der *conditio humana* inklusive Triebhaftigkeit, Gewalt und Endlichkeit wird zur Voraussetzung für jedes Nachdenken und Nachempfinden der Beziehung zwischen „Geist und Geschlecht“. *Homo sexualis* und *homo religiosus* stehen einander gegenüber, und Musik, Sprache und Bild formulieren, wie *homo creator* mit diesen Bedingungen konfrontiert ist. Abscheu und Faszination des Publikums, vor allem angesichts der von (Theater-)Blut und Sekreten „nassen Bühne“ der Stuttgarter Inszenierung (Abb. 5), weisen darauf hin, dass diese Konfrontation bis heute besteht.



Abb. 5: Szenenfoto aus dem Finale der Stuttgarter Inszenierung der Oper „Die Gezeichneten“ von Franz Schreker.

Das orgiastische Schlussbild der Inszenierung führt durch die zeichenhaft-überzeichnete Verwendung von Wasser und (Theater-)Blut die Aussageebenen des Stückes zusammen: Das Wasser, in Gräben auf der Bühne vorhanden zunächst als Attribut des klassischen ‚locus amoenus‘ in Gestalt von Alviranos ‚Elysium‘, repräsentiert in Verbindung mit Blut und ihrer Kostüme entkleideten Körpern die ‚Verflüssigung‘ der Ordnung, sowohl der gesellschaftlichen als auch jener des Individuums. Die Thematisierung einer möglichen ‚Erlösung‘ wird so in die Nähe von ‚Auflösung‘ gerückt. Dies und die menschlichen Extremsituationen, die sich hieraus ergeben, als Darstellungsaufgabe von Kunst zu begreifen, kann als Konsequenz aus den Erkenntnissen und Problemstellungen, die die Moderne in Bezug auf das Verhältnis von Sexus und Geist kennzeichnen, gelesen werden. Die Stuttgarter Inszenierung trägt so Schrekers Konzept der Entsprechung aller Ebenen (Text, Musik, szenische Darstellung) Rechnung, das von Zeitgenossen als Weiterführung des Wagner’schen ‚Gesamtkunstwerkes‘ verstanden wurde.