

Terzenfolgen und Doppelterzklänge in den „Gezeichneten“ von Franz Schreker — Versuch einer energetisch-psychoanalytischen Betrachtungsweise

von Wolfgang Krebs, Frankfurt/Main

Ernst Kurths Auffassung der Musik als vorwiegend psychisch-energetisches Phänomen¹ fand zu ihrer Zeit große Beachtung, wurde nach 1945 jedoch kaum jemals ernsthaft zur Basis analytischer Versuche und Interpretationen erhoben. Die Gründe mögen vielfältige gewesen sein. Das Ereignis der Neuen Musik, deren Tonsprache nicht mehr die Welt Kurths war und ihn darum als ‚dem 19. Jahrhundert angehörig‘ erscheinen ließ, wäre zu benennen, aber auch der Verlust des metaphysischen Horizontes, dem sich Ernst Kurth noch verpflichtet zeigte, in den Wirren der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Wissenschaftliche Reserviertheit dürfte ein übriges dazu beigetragen haben, daß Ernst Kurths Musikanschauungen nicht in nennenswertem Ausmaß Eingang in analytische Zielsetzungen fanden. Der irrationale Kern der Energetik, den der Autor selbst nie geleugnet hat², war Wissenschaftlern von je suspekt. Die subjektive Auffassung musikalisch-energetischer Prozesse spielte eine ungewohnt erhebliche Rolle im Vergleich zu den Möglichkeiten, diese objektiv nachzuweisen. Überdies schien man sich mit der Grundthese, Klang und Musik seien nur die Erscheinung psychischer Energien, die ihrerseits das innerste Wesen von Musik ausmachten und tief in den metaphysischen Urgrund des Seins hinunterreichten³, auf denkbar schwankendem Boden zu befinden. Nach Immanuel Kant sind Beweise (die *conditio sine qua non* von Wissenschaftlichkeit) nur im Bereich der Erscheinungen, nicht aber in der Sphäre dessen gültig und zulässig, was diesen Erscheinungen als Ding an sich zugrundeliegt. Kurths psychologisch begründete, letztlich aber wurzelhaft metaphysische Behauptung, daß das An-sich einer leittonigen Bewegung eine Leitton-Spannung sei — eine Energie, die aus dem dunklen psychischen Urgrund unserer Existenz heraus als spannungsvolle melodische Wendung in die Erscheinungswelt tritt —, läßt sich nicht beweisen, sondern muß gefühlsmäßig nachvollzogen werden. Diesem Akt des Nacherlebens wohnt, so Ernst Kurth, selbst eine Art des Schöpferischen inne⁴. Wissenschaftliche Anschauung jedoch zielt nicht auf Erlebnis, sondern auf Erkenntnis, nicht auf nachschöpferische Synthese, sondern auf Analyse, nicht auf das Werden von Musik, sondern viel eher auf das Gewordene des tönenden Phänomens. Innendynamik, energetische Flutungen können allenfalls an ihren äußeren Merkmalen, un-

¹ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Hildesheim 1968 [Neudr. der 2. Aufl. 1923]; ders., *Musikpsychologie*, Bern 1930.

² Kurth, *Musikpsychologie*, z. B. S. 45, S. 74 u. a.

³ Der Verweis auf Arthur Schopenhauers Metaphysik, der sich bereits auf den ersten Seiten der *Romantischen Harmonik* einfindet (S. 4), ist nichts weniger als eine modische intellektuelle Konzession an ideengeschichtliche Strömungen, die in den Jahren um und nach 1900 längst zum philosophischen Gemeingut geworden waren. Vielmehr gehört die metaphysische Begründung des Energetik-Konzeptes im Sinne der Schopenhauerschen Willenslehre als philosophischer Unterbau unmittelbar zur Sache.

⁴ Kurth, *Musikpsychologie*, S. 31

vollkommen genug, a posteriori rekonstruiert werden; für die Entwicklung einer Methode, in der sich die Energetik von Musik wenn schon nicht ‚darstellen‘, so doch an ihrer Erscheinung im musikalischen Verlauf einer Komposition ablesen läßt, bieten Kurths Schriften jedoch eher nur Ansätze.

Die Tatsache, daß energetische Phänomene im musikalischen Satz nicht beweisbar, sondern nur intuitiv erfäßbar sind, schließt aber keineswegs aus, daß Energetik in wissenschaftliche Form gebracht und zur Grundlage analytischer Betrachtungen entwickelt werden kann. Alle Begriffsreihen enden, mit Kurths philosophischem Lehrmeister Schopenhauer zu reden⁵, an irgendeinem Punkte einmal bei einem Anschaulichen, durch abstrakte Benennungen nicht mehr weiter Erklär- und Zergliederbaren, welches in unserem Fall die in leittönigen Strebungen oder melodisch-harmonischen Bögen sich manifestierende musikalische Spannung selbst ist⁶. Energetische Erklärungsmodelle setzen letztlich eine auf unsere ‚Erfahrung‘ gegründete Übereinkunft voraus, daß einzelnen Tönen, Tonfolgen oder formalen Konstellationen tatsächlich eine Art innerer Dynamik und Spannung zugrundeliegt, die untrennbar mit zum musikalischen Ereignis gehört. Mag auch die Auffassung, die darin zum Ausdruck kommt, nicht unbedingt eine anthropologische Konstante schlechthin sein, sondern vielleicht nur Gültigkeit für die Angehörigen einer bestimmten Kultur und Epoche behaupten können: Der Zusammenhang von Energie und Musik kann und sollte auf der genannten Basis, auch wenn historisierende Gesamtdarstellungen energetischer Phänomene vorerst noch fehlen⁷, durchaus musikalischer Analyse- und Interpretationsarbeit dienstbar gemacht werden. Wegen der (möglichen) Beschränkungen in Kultur und Epoche empfiehlt es sich übrigens, die Grenzen der Betrachtung nicht zu weit zu fassen. Energetische Deutungsmuster sollen nicht, wozu Ernst Kurth zuweilen neigte, in jede beliebige Komposition hineingelesen werden. Was die Akzentuierung der Leittonigkeit, die für Kurth im Mittelpunkt des Interesses stand, angeht, käme wohl vor allem die Musik seit dem frühen 19. Jahrhundert in Betracht, jene Musik mit gesteigerten energetischen und klang sinnlichen Momenten, der Ernst Kurth darum das Attribut des Romantischen beilegte.

Ernst Kurths Musikpsychologie versucht, die Grundvoraussetzungen aufzuzeigen, unter denen Musik überhaupt erst möglich wird. Diese liegen in der synthetisierenden Kraft der menschlichen Psyche begründet, aus der heraus erst Spannungselemente in die von außen kommenden Schallwellen hineingedeutet werden. Doch wissenschaftliche Analyse setzt ihre Akzente anders: sie fragt nicht nach dem An-sich, sondern nach der Funktion eines musikalischen Details, und — bei hermeneutischen Zielsetzungen — nicht danach, was Musik wesentlich sei, sondern danach, was sie b e d e u t e t . Die Einführung energetischer Kategorien in die Analyse wäre demnach eng verknüpft mit der Frage, wie sich Energetik zu den Möglichkeiten musikalischer Symbolik verhalte. Musikalische Spannungsverläufe können im Prinzip eine Reihe

⁵ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Zürcher Ausgabe Bd. 1), Zürich 1977, S. 71ff.

⁶ Vgl. auch Kurth, *Musikpsychologie*, S. 72: hier beruft sich der Autor auf den „festen Boden der Erfahrung und nachprüf-baren Erscheinungen“, also darauf, worin alle Begrifflichkeit letztlich wurzelt.

⁷ Der Verfasser hat sich zum Ziel gesetzt, diesen Problembereich in einer eigenen Publikation näher auszuleuchten.

innerlich-emotioneller oder äußerer Spannungsmomente, zum Beispiel eines Textes oder einer Szene symbolisch ausdrücken — auch psychische Vorgänge wie in dem nunmehr zu erörternden Beispiel, in welchem der Handlungszusammenhang von Spannung und Erotik zentral ist. Ernst Kurth selbst hat über die innere Verwandtschaft von Energetik und Erotik, gesteigerter Emotionalität und Leittonreichtum der Harmonik keinen Zweifel aufkommen lassen. Doch besteht ein gravierender Unterschied darin, ob man mit Kurth die Musik und ihre Energetik aus einer metaphysisch-psychologischen Grundlage ableitet, deren innerstes Wesen Erotik ist⁸, oder ob man umgekehrt ein musikalisches Spannungsdetail als Aussagemittel für Erotik und psychische Spannung interpretiert. Nicht die psychologische Wesensschau, sondern die symbolische Deutung von Energetik für bestimmte psychische Grundbefindlichkeiten bildet den Kern gegenwärtigen Erkenntnisinteresses, und wenn im folgenden von ‚Psychologie‘ die Rede ist, dann nicht von derjenigen Ernst Kurths. (Da wir im Umgang mit energetischen Kategorien bei der Beschreibung musikalischer Phänomene noch nicht sehr erfahren sind, wäre es überhaupt von Vorteil, wenn sich die Analyse musikalischer Spannungen an außermusikalischen Gegebenheiten — zum Beispiel am erotischen Element einer Dramenhandlung — orientieren könnte⁹.) In diesem Sinne sei der Versuch unternommen, musikalische Details eines nachwagnerschen, bezüglich Ernst Kurth selbst zeitgenössischen musikdramatischen Kunstwerkes unter Zugrundelegung energetischer Prämissen einer Deutung zuzuführen: eines Musikdramas, welches sowohl der Leitton Tendenz der Harmonik als auch stofflich der Darstellung erotischer Tiefenschichten menschlicher Existenz — man könnte auch sagen: der Psychoanalyse, wie sie durch Sigmund Freud von der Zeit der Jahrhundertwende an ihren Ausgang nahm — verpflichtet ist. Gemeint sind *Die Gezeichneten* von Franz Schreker.

*

Die Gezeichneten von Franz Schreker stehen gattungsgeschichtlich, aber auch stilistisch — was insbesondere die chromatische Harmonik anbetrifft — in der Tradition Wagnerscher Musikdramatik, des *Tristan*, des *Ring des Nibelungen* und des *Parsifal*. Doch aus der Rückbindung an die Tradition resultierte bei Schreker, im Gegensatz zu den zahlreichen nachwagnerschen Kleinmeistern, alles andere als künstlerische Epigonalität. Gattungstraditionen, denen sich Schreker einordnete, hinderten den Komponisten nicht an einer Reihe radikaler Neuerungen auf der stofflichen Ebene, die in direkter Beziehung zu den Zeittendenzen der Jahrhundertwende standen. Dem Bühnengeschehen, welches sich aus der Stoffwahl und -bearbeitung konstituiert, ist zweifelsfrei eine innere Nähe zur Psychoanalyse eigentümlich.

⁸ Dafür steht schon die Bindung an Schopenhauers Willenslehre ein, die Welterklärung durch einen umfassenden Lebensdrang, der sich vornehmlich im Sexualstreben objektiviert.

⁹ Gerade das nichtmusikalische Element eines wortgebundenen oder dramatischen Kunstwerkes könnte die Intentionen des Komponisten deutlicher offenlegen und die Gefahr von Fehldeutungen herabsetzen. Die Rückversicherung musikalisch-energetischer Analyse an Textaussagen oder dramaturgischen Konstellationen berührt indes nur die Vorgehensweise und darf nicht dahingehend mißdeutet werden, daß Energetik erst von außen her an die Musik herangetragen werde. Energetische Phänomene sollten als der Musik selbst immanent, in Verbindung mit dem Außermusikalischen jedoch auch als Symbol aufgefaßt werden, das über Klang und Strebung hinausweist.

Die Handlung des Musikdramas spielt im Genua des 16. Jahrhunderts — in Übereinstimmung mit der Renaissance-Mode der Zeit des *Fin de siècle*, die in jener Epoche eine Ausformung ‚stärkeren Lebens‘ und Übermenschentums erkennen zu dürfen glaubte. Protagonist des Geschehens ist jedoch keineswegs ein Vertreter des macht- und selbstbewußten, prachtvoll-ruchlosen Herrenmenschentypus, wie er in der Literatur der Jahrhundertwende allenthalben vorkam (obgleich Amoralität, ästhetizistische Ruchlosigkeit und Lebensstärke in den *Gezeichneten* durchaus auch thematisiert werden), sondern ein in seiner Persönlichkeitsstruktur vielfältig gebrochener Anti-Held: Alviano Salvago, ein genuesischer Edelmann. Die Aussagen innerhalb des fortlaufenden Textes beschreiben Alviano als häßlichen Mann von ungefähr 30 Jahren, bucklig, mit großen leuchtenden Augen — Typus des mißgestalteten Zwerges, wie er in der damaligen Musikdramatik keinen Einzelfall darstellte. (Hier sei nur an die Oper *Der Zwerg* Alexander von Zemlinskys nach Oscar Wildes *Geburtstag der Infantin* und an die entsprechende Schreker-Zemlinsky-Beziehung erinnert.) Die äußere Erscheinung Alvianos — sie findet ihre nähere Bestimmung in den Aussagen, er habe eine „Fratze“ statt eines menschlichen Gesichtes, einen „Höcker“ (Kl. A., S. 19¹⁰), er sei ein „Krüppel“, der „Grausen“ verbreite (Kl. A., S. 30), „Genuas häßlichster Mann“ (Kl. A., S. 136), ein „Narr, ein Krüppel, ein Bettler, ein Scheusal“ (Kl. A., S. 289) — ist durchaus nicht nebensächlich, sondern gehört als Korrelat, wie zu zeigen sein wird, einer inneren Deformation unmittelbar zum Kern des Geschehens und seiner tragischen Konsequenzen.

Die musikalische Dramaturgie der *Gezeichneten* ordnet der Alviano-Figur eine Fülle melodisch-harmonischer Wendungen zu. Unter ihnen ragt unzweideutig das folgende Leitmotiv hervor, welches in einigen Varianten den gesamten Orchestersatz durchzieht (Englisch Horn, A-Klarinetten, Baßklarinette, Fagotte):



Notenbeispiel 1: Alvianos Leitmotiv (Kl. A., S. 16)

Besagte melodische Linie nimmt vom Grundton des übergeordneten *D*-Klanges — der sich ‚impressionistisch‘ bitonal mit einer realen *b*-moll-Figuration mischt, ohne daß die *D*-Tonalität dadurch in Frage stünde¹¹ — ihren Ausgang, schwingt sich zu

¹⁰ Diesem und den folgenden Text- und Musik-Beispielen liegt zugrunde: *Die Gezeichneten. Oper in 3 Aufzügen* von Franz Schreker, Partitur, Universal-Edition, Wien-Leipzig 1916. Ferner: Franz Schreker, *Die Gezeichneten, Oper in drei Aufzügen* [Klavierauszug von Walther Gmeindl], Universal-Edition, Wien-Leipzig 1916. Die Angaben beziehen sich auf Seiten und Ziffern des Klavierauszuges; die Ziffern-Zahl ist weitgehend, aber nicht genau mit der Taktanzahl identisch.

¹¹ Die Priorität des *D*-Klanges gegenüber dem realen *b*-moll, welches Schreker bitonal darunter mischt, ergibt sich nicht so sehr aus den impressionistischen Klangfeldern selbst, in denen *D*-dur und *b*-moll relativ gleichberechtigt nebeneinander treten. Beispielsweise repetiert die eine Hälfte der geteilten Violinen II *D*-dur-Akkorde, die andere Klänge in *b*-moll; mit den gedämpften Hörnern verhält es sich am Schluß des Vorspieles ebenso. Andere Instrumente bringen *D*-dur und *b*-moll sukzessiv, zum Beispiel die Celesta. Der Gesamtzusammenhang verweist aber eindeutig auf das tonale Zentrum *D*-dur: das Schlußklangfeld des Vorspieles rahmen die Dominante (*A*-Septakkord vor Ziffer 17) und die Tonika (Schlußakkord) dieser Tonart ein.

führbar und dementsprechend auch in Beziehung auf die Hauptfigur musikalisch-dramaturgisch und symbolisch deutbar sind:



Notenbeispiel 3: Der Doppelterz-Klang *f-a-d-fis*

Schreker komponiert in den *Gezeichneten* auch andere kleine und große Terz einbe-greifende Klänge, wie beispielsweise folgende akkordliche Verbindung:



Notenbeispiel 4: *D-dur* — *A⁷* als *cis-e-g-c* mit Diskant *c-b-a*

(Im letzten Akkord wird *cis* realiter oft als *des* — dementsprechend auch in den Transpositionen des Motivs — notiert, weil die fernere Baßführung chromatisch abwärtsschreitet¹⁶.) Die Funktionstheorie würde den letzteren Klang als Dominante zu *D-dur* mit imaginärem (bzw. durch den melodischen Durchgang *c-b-a* verspätet erklingenden) Grundton *a* werten, wobei in diesem Fall die ‚große Terz‘ *cis* unter der kleinen Terz *c* läge.

Der Doppelterzklang, bei welchem die kleine Terz u n t e r der großen liegt (dieser Fall sei im folgenden als der wesentlich interessantere besprochen), stellt keine musikalische Neuerung Franz Schrekers dar. Der Klang tritt vielmehr schon bei Richard Strauss auf¹⁷. Wichtiger als der Nachvollzug der Genese solcher Klanglichkeit in den Entwicklungen der Harmonik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts jedoch erscheint eine Interpretation der Symbolkraft, die dem Doppelterzakkord in den *Gezeichneten* zuwächst. Dieser Akkord hinterläßt einen etwas ‚unangenehmen‘ Eindruck: er klingt ausnehmend schlecht — herb, mit einer irritierenden Reibung zweier Töne, die den Akkord seines Tongeschlechtes berauben, sowohl ‚Dur‘ als auch ‚Moll‘, und damit im Grunde weder das eine noch das andere. Die ‚Häßlichkeit‘ dieses Klanges und die Irritationen, die von ihm ausgehen, ließen sich nun auf doppelte Weise erklären, auf eine (im Sinne Ernst Kurths) energetische, aber auch auf eine nicht-energetische. Daraus resultiert die Möglichkeit einer doppelten Optik überhaupt, und je nachdem, ob man die Klanglichkeit oder die innere Spannung für das Wesentliche von Musik hält, wird man zu unterschiedlichen — wiewohl für sich genommen jeweils durchaus legitimen — Perspektiven der Deutung gelangen.

¹⁶ Zum Beispiel auch in Aufzug II, T. 859 — eine noch zu besprechende Stelle.

¹⁷ *Salome*, bei Ziffer 98, dementsprechend im vierten Takt nach Ziffer 110. Auch der *Elektra*-Akkord *e-h-des-f-as* (sechs Takte nach Ziffer 1 des Klavierauszuges), eine bitonale Schachtelung von *E-dur* und *Des-dur*, entspricht rein klanglich — Septakkord über *des* (*des-f-as-ces*) mit unterbautem *fes* (*e*) — einem Doppelterzakkord.

Das nicht-energetische, rein vom Klangphänomen als dem Gegebenen ausgehende Erklärungsmodell wird zweifellos das dissonante Intervall der übermäßigen Oktave in den Vordergrund der Argumentation rücken und darüber hinaus möglicherweise auch noch die Obertonreihe und ihre Struktur zu Rate ziehen, um den klanglichen Eindruck, der von dem Doppelterzakkord ausgeht, gleichsam auf seinen natürlichen Ursprung zurückzuführen. Akkorde, die sich als Ausschnitte aus der Obertonreihe in Übereinstimmung mit ihrem Aufbau erweisen, ‚klingen gut‘, da sie die Obertöne des Grundtones berühren. Hingegen stellen sich dort, wo solches nicht der Fall ist, klangliche Rauheiten ein. Wird nun die große Terz eines Akkordes durch eine kleine Terz unterbaut, so ergibt sich eben eine Störung der Obertonverhältnisse, übrigens sehr im Gegensatz zu jenen ‚Doppelterzklängen‘, bei denen die kleine Terz entsprechend ihrer Stellung in der Obertonreihe über der großen liegt. (Vgl. Notenbeispiel 4; solche doppelten Terzen fanden in impressionistischen Kunstwerken als Farbzusätze Verwendung, übrigens auch in Schrekers *Fernem Klang* — von der Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen.) Die Doppelterzklänge ersterer Art erscheinen also als die klanglich kühneren, auch als die rauheren. Und von dort aus bereitet es kaum Schwierigkeiten, die Herbheit des Doppelterzklanges mit kleiner Terz unter der großen symbolisch auf die Häßlichkeit, Verwachsenheit, Fratzenhaftigkeit desjenigen zu beziehen, dem der Klang eigentlich zugehört¹⁸. Alviano Salvago ist ein Scheusal; Schreker vermeidet in dem Akkord, der sich dramaturgisch auf seine Person hinordnet, folgerichtig den musikalischen Schönklang. Insofern enthält der Doppelterzklang ein expressionistisches Moment, ein Element der Absage an die Stilisierung des Häßlichen zum Musikalisch-Schönen.

Doch könnte man die Befremdlichkeit des Doppelterzklanges aufgrund seiner gestörten Obertonstruktur oder seiner Oktavdissonanz mit Ernst Kurth durchaus nur für das Oberflächenphänomen halten, die klangliche Erscheinung, deren innerstes Wesen vom Hinweis auf die Akkordstruktur als solche überhaupt noch nicht betroffen wird. Es wäre in der Tat ein energetisches Deutungsmodell denkbar: Klang also als Manifestation von Energie, die sich vielleicht musikalisch-symbolisch auf die Hauptfigur beziehen ließe. Um diesen Sachverhalt präziser zu formulieren, ergibt sich die Notwendigkeit, näher auf den Protagonisten des musikalischen Dramas einzugehen, zu versuchen, die Art und die Mechanismen seines Seelenlebens, wie sie sich aus der Handlung, auch aus bestimmten Aussagen über ihn ableiten lassen, dingfest zu machen. Es ist diesbezüglich allgemein von Nutzen, die Figur Alviano Salvago mit den Mitteln der Psychoanalyse zu durchdringen.

*

Alvianos leuchtende Augen, die auch eine handlungsbezogene Rolle spielen, legen die Vermutung nahe — welcher die Bestätigung durch die Dialogführung der ersten Szene auf dem Fuße folgt —, daß in ihm Emotionen in ungewöhnlichem Grade wirksam

¹⁸ Selbst in Richard Strauss' *Salome* erklingen die Doppelterzakkorde bei Salomes (auf Jochanaan, den Propheten, bezogen) Ausrufen: „Dein Leib ist grauenvoll“ und „Dein Haar ist gräßlich“ (*Salome*, Kl. A., S. 53 und 59).

sein müssen. In der Tat sind, wie man erfährt bzw. aus der Handlung der Oper schließen kann, außerordentlich intensiv empfundene psychische Energien in dieser Figur gegenwärtig, genauer gesagt: psychische Grundstrebungen, denen Alviano ausgeliefert ist, die ihn bedrohen, quälen und ihm sein Leben zur Hölle machen. Alvianos eigene Aussage „Doch mir! Ein Durstender! Einer, nah dem Verschmachten, gehöhnt, gehetzt, geschunden von Qualen die — ah! Teufel, was gab die Natur mir mit dieser Fratze und diesem Höcker solch ein Fühlen, solch eine Gier!“ (Kl. A., S. 18/19) zeigt überdies an, daß sein psychisches Leben und Erleben auf fatale Weise zu seinem grauenvollen Äußeren in Beziehung tritt. Gepeinigt von tiefem Selbstekel, erweist Alviano sich als unfähig, seine Emotionen auszuleben — welches insbesondere für seine ausgeprägte, stark entwickelte Sexualität gilt. Eine Episode, die Alviano erzählt, erteilt über letzteren Punkt nähere Auskunft:

„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 verkomm'nes. 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 verhiessen Gewähr, doch mir fehlte die Kraft, mich selbst zu bespei'n und zu entweih'n die Lenznacht.“ (Kl. A., S. 31–36).

Diese Episode spielt als solche keine motivierende Rolle im Rahmen des Geschehens, wohl aber — in Übereinstimmung mit den tiefenpsychologischen Tendenzen von Schrekers Musikdrama — das Seelenleben des Protagonisten, welches in ihr aufscheint. Dessen Konstante besteht in Alvianos Unfähigkeit, Triebe, vor allem erotische, auszuagieren (Alviano, dem Triebbesessenen, gelingt dies nicht einmal bei einer Dirne, die noch häßlicher ist als er), in der Hemmung psychischer Energie und in der verheerenden Wirkung unbewältigter innerer Spannungen auf die gesamte Persönlichkeit. Alvianos Psyche ist krank, deformiert durch äußere Faktoren (seine Mißgestalt), die eine negative Bewertung der eigenen Persönlichkeit mit sich führen, und durch unkontrollierte und unkontrollierbare Triebregungen: die Psychoanalyse würde in seinem Fall von einer narzißtischen Persönlichkeitsstörung sprechen.

Der Begriff des Narzißmus, über dessen Einführung ins psychoanalytische Vokabular Sigmund Freud einen entsprechenden Aufsatz geschrieben hat¹⁹, sollte in unserem Zusammenhang nicht mißverstanden werden. Narzißmus gilt spätestens seit Freud keineswegs mehr per se als krankhafte Neigung; ein bestimmtes Maß narzißtischen Verhaltens ist dem Menschen überhaupt eigentümlich und notwendig, und erst die Überschreitung gewisser Grenzen erzeugt diesbezügliche Krankheitsbilder. Die narzißtische Persönlichkeitsstörung äußert sich nicht, wie es der antike Mythos von Narzissus nahelegt, ausschließlich in krankhafter Eigenliebe, Selbstüberschätzung oder erotischer Befriedigung durch das eigene Ich. Narzißtischen Störungen liegt oft ein tief verwurzeltetes Minderwertigkeitsgefühl zugrunde, welches dann, wenn die Erzeugung einer vorgeschobenen grandiosen Persönlichkeits-Fassade nicht gelingt oder

¹⁹ Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von Anna Freud u. a., Bd. X, Frankfurt/Main ⁵1969, S. 138–170.

diese nicht mehr aufrechterhalten werden kann, als Depression manifest wird²⁰. Alvianos Krankheit, die narzißtische Depression, eine Neurose²¹, die ihm innere Leere und Freudlosigkeit beschert, macht ihn unfähig, Gefühle auszuleben. Er investiert seelische Energien in eine Fassade²² — hierher gehört die haltlose Behauptung einer dramatis persona zu Beginn des zweiten Aktes, Alviano sei ein Mann voll „Güte und stiller Größe“ (Kl. A., S. 102) — und ergeht sich in Orgien von Wut und Selbsthaß: „Mir, mir, der sich selbst haßt, der sich flieht, der aus den Räumen, die er bewohnt, die Spiegel verbannt“ (Kl. A., S. 170), lautet Alvianos Antwort auf die Frage, ob er es nicht für denkbar halte, daß sich auch ihm, dem Einsamen und Verlassenen, einmal jemand in Liebe zuwenden könnte²³. Charakteristisch für neurotisch Depressive ist neben der Ausbildung größenphantastischer Vorstellungen als Kompensation des Minderwertigkeitskomplexes, die auch unter negativem Vorzeichen auftreten können²⁴, das Versagen vor der Aufgabe, die Grenzen des eigenen Selbst zu überschreiten. Alviano, der sich selbst nicht liebt, kann auch andere nicht lieben, sondern sich bestenfalls an sie klammern, narzißtisch besetzen — wie dies denn auch in einem noch zu besprechenden Fall (es handelt sich um die Peripetie des Dramas) geschieht. Die Ursachen narzißtischer Persönlichkeitsstörungen und depressiver Neurosen liegen meist in einer schweren Kränkung und Korrumpierung des natürlichen Selbstwertgefühls in der Kindheit, bei Alviano augenscheinlich in seinem körperlichen Defekt, den er schicksalhaft erfahren, aber nie verkraftet und innerlich akzeptiert hat.

Die Darstellung der Symptome und Hintergründe der psychischen Erkrankung Alvianos erschien notwendig, um nun um so deutlicher die Symbolik des gleichzeitigen Erklings kleiner und großer Terzen in einer einzigen Akkordsäule einer neuen Interpretation zuzuführen, und zwar unter Zugrundelegung Kurthscher Energetik, die sich hierin als durchaus erkenntnisförderlich erweist.

*

Der beschriebene ‚unangenehme Eindruck‘, welchen die Kollision von kleiner und großer Terz in einem Akkord wie zum Beispiel *f-a-d-fis* (Notenbeispiel 3) hervorruft, könnte nicht, zumindest nicht nur mit dessen Obertonverhältnissen oder mit der Dissonanz der übermäßigen Oktave, sondern auch damit zu tun haben, daß die große Terz (hier *fis*), der Möglichkeit nach ein Leitton zum *g*, potentielle Energie in sich trägt — eine Energie, an der sich die kleine Terz (hier *f*) reibt, die mithin beeinträchtigt und

²⁰ Hierzu Jürg Wunderli, *Und innen die große Leere. Die narzißtische Depression und ihre Therapie*, Zürich 1989; Edda W. Weiß, *Für immer lebendig begraben? Depression und destruktiver Narzißmus im Schatten von Egoismus und Gewalt*, Regensburg 1989; Heinz Henseler, *Narzißtische Krisen. Zur Psychodynamik des Selbstmords*, Opladen 1984 — um nur einige der neuesten Forschungsbeiträge zu diesem Thema zu benennen.

²¹ Über die Qualifizierung als Neurose: Wunderli, S. 43.

²² Zur Notwendigkeit der Fassade bei narzißtisch Gestörten: Wunderli, S. 48ff. und S. 53ff.

²³ Wunderli, S. 65: „Dem Depressiven ist [. . .] das Ich selbst arm und leer geworden. Und das Ich setzt sich nicht nur herab, sondern es wütet geradezu gegen sich selbst. Die Depression ist geprägt von einer starken, gegen sich selbst gerichteten Aggression, die sich in Schuldgefühlen und Selbsthaß ausdrückt.“

²⁴ Der Kranke fühlt sich dann gerade als der wertloseste und verworfenste Mensch auf Erden — ein Bild von ‚großartiger‘ personeller Nichtswürdigkeit; vgl. Wunderli, S. 79f. Man denke an Alvianos schon zitierte Worte, er sei ein „Narr, ein Krüppel, ein Bettler, ein Scheusal“

in Mitleidenschaft gezogen wird. Die Wirkung des Klanges ließe sich daraus ableiten, daß sich in ihm nicht in erster Linie zwei Schwingungen (f und fis) dissonant verhalten, sondern eine Strebung, die fis wohl ins g hinführen würde, durch das Hinzutreten eines f wenn nicht unterbunden, so doch immerhin verwischt, ins Zwielflicht getaucht und somit für mitvollziehendes Hörerleben — wovon bei energetischer Betrachtungsweise der Musik viel abhängt — de facto gehemmt wird. Nicht, daß der Ton fis sich nicht als Leitton des Klanges erweisen könnte, bezeichnet den Sachverhalt, sondern die Unsicherheit, ob er es auch nach dem Zusammenstoß mit f noch sei. Indem Franz Schreker durch die Hinzufügung der kleinen zur großen Terz gleichsam einen Anschlag auf den potentiellen Leitton des Klanges verübt, negiert er nicht dessen Energetik, sondern stellt die Richtung, in die sie sich natürlicherweise entladen hätte, in Frage. Der Komponist stört sozusagen das voraushörende Empfinden der Bewegung $fis-g$, indem er fis der musikalischen Realität des f ausliefert. Solcherart aber (zumindest bis zu einem gewissen Grade) der Richtung beraubt, verbleibt die Spannung des Leittons — als nur potentielle Energie, deren Umwandlung in kinetische Energie unabsehbar ist — im Klang selbst, verleiht diesem jene merkwürdig diffuse Wirkung, die von ihm ausgeht. Ernst Kurth sprach bei musikalischen Phänomenen, die auf der Aufspeicherung von potentieller Energie und der Hinausschiebung von deren Verströmen in Bewegung beruhen, von Klangspannungen in der Innendynamik²⁵.

Das Wesen des Doppelterzakkordes als Klang gewordene gehemmte Energie macht ihn jedoch nun zu einem musikalischen Symbol für die psychische Grundbefindlichkeit des Protagonisten. Alviano, triebbesessen und Sklave seiner Leidenschaftlichkeit, ist doch aufgrund seelischer Deformationen daran gehindert, „psychische Energien“ wie Liebe und Erotik wirklich auszuleben. Die Hemmung des Überganges von potentieller zu kinetischer Energie, die Störung der aufwärtsgerichteten Spannungsbewegung (in unserem Beispiel fis zu g , die befreiende Entladung eines Energiezustandes nach außen) korreliert genau mit dem Unvermögen Alvianos, psychische Energien produktiv nach außen abzuführen und auf anderes als nur immer wieder auf sich selbst zu richten. Oder, mit den Worten Sigmund Freuds, in denen er die Notwendigkeit, psychische Spannungen durch Aktivität abzubauen, umschrieb: das Seelenleben sei genötigt, „über die Grenzen des Narzißmus hinauszugehen und die Libido auf Objekte zu setzen“. Diese Nötigung trete ein, „wenn die Ichbesetzung mit Libido ein gewisses Maß überschritten habe. Ein starker Egoismus schützt vor Erkrankung, aber endlich muß man beginnen zu lieben, um nicht krank zu werden, und muß erkranken, wenn man infolge von Versagung nicht lieben kann [. . .]“²⁶. Bei übermäßiger Stauung von Energie, gleichgültig aus welchen Gründen, droht also Erkrankung:

„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

²⁵ Kurth, *Musikpsychologie*, S. 85.

²⁶ Freud, *Narzißmus*, S. 151f

die libidinöse Befriedigung verzichtet, die aufgestaute Libido sublimiert und zur Erreichung von Zielen verwendet, die nicht mehr erotische sind und der Versagung entgehen"²⁷.

Man könnte sagen, Alviano bewältige weder das eine, die Aktivität nach außen, noch das andere, die Sublimierung: erstere nicht, weil sich in ihm der blinde Selbsthaß, die Neigung, „wollüstig zu wühlen im eigenen Schmerze“ (Kl. A., S. 175), geradezu zur Obsession mit unzweideutigem Lustgewinn steigert und an ein produktives Verhältnis zur Außenwelt gar nicht zu denken ist, aber auch letztere nicht, weil Alviano entsprechende Versuche der Vergeistigung von Erotik — hierher gehören der Schönheitskult, der sich in Alvianos Eiland Elysium spiegelt, und dessen zu Liebesfesten gedachten unterirdischen Höhlen, die Alviano indes niemals für sich selbst benutzt — längst anwidern (Kl.A., S. 18). Dementsprechend ist der Doppelterzklang Ausdruck des psychisch-energetischen Selbstwiderspruches Alvianos: die Mollterz zapft, wie Ernst Kurth wohl gesagt hätte, die Spannung der Durterz an und läßt sie unkontrolliert über den ganzen Klang verströmen. Ein Chaos neuer möglicher Strebungen bringt die Innendynamik des Akkordes in Verwirrung und bewirkt letztlich eine Stauung von Energie. So entsteht ein Klanggebilde, dessen Strebungen nicht eindeutig und dessen Auflösungen in keiner Weise vorhersehbar sind, das darum auch eine ‚beunruhigende‘ Wirkung entfaltet — und gerade hierin eben Alvianos Psyche analog ist, in welcher innere Spannungen (vor allem erotische) nicht abgeführt oder anderweitig bewältigt werden können. Als gehemmte Spannung jedoch, Stauung der Libido im Sinne Freuds, erzeugt unbewältigte psychische Energie Angst und Aggression, die sich in der Gestalt der Depression bei Alviano gegen das eigene Ich kehrt, aber auch in konvulsivische Ausbrüche, ja Verbrechen²⁸ einmünden kann — die diffuse Energetik des Doppelterzklanges ist das musikalische Spiegelbild dafür.

Die Deutung der Energetik des Doppelterzklanges hat nun allerdings mit einigen Einwänden zu rechnen. Zum einen gilt es, den Unterschied in der Innendynamik von Doppelterzklängen oder daraus abgeleiteter Akkorde zu bezeichnen, je nachdem, ob die kleine Terz unterhalb oder oberhalb der großen liegt. Von der Farbwirkung der hinzugefügten kleinen Terz wurde schon gesprochen. Auch bezüglich der Spannungsstruktur scheint ein Klang wie *(a)-cis-e-g-c* eindeutiger bestimmbar — und somit ‚weniger beunruhigend‘, um den schon aufgenommenen Gedankengang fortzuführen — zu sein als etwa *c-e-g-cis*: indem nämlich das *c* als oberer (aufgelöster oder nicht aufgelöster) Vorhalt zu *h* oder *b*, den Nonen eines Septnonakkordes über *a*, gehört werden kann. Tatsächlich tritt der Akkord mit diesem Spannungsvorhalt an charakteristischen Stellen in den *Gezeichneten* auf²⁹. Sodann aber steht in Frage, inwieweit überhaupt bei einem Klang wie *f-a-d-fis* gerade im Zusammenhang mit dem *fis* als von ‚dem‘ (wenn auch durch *f* korrumpierten) Leitton gesprochen werden könne. Schon Ernst Kurth führte aus, daß Komponisten keineswegs nur die große Terz eines terz-

²⁷ Sigmund Freud, *Über neurotische Erkrankungstypen*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, Frankfurt/Main 1969, S. 322–331; insb. S. 323.

²⁸ Man erfährt, daß in den Liebesgrotten des Eilandes Elysium ständig entführte Mädchen vergewaltigt und — einige Andeutungen lassen dies vermuten — wahrscheinlich auch ermordet werden. Alviano begeht diese Verbrechen nicht selbst (dazu wäre sein beschädigtes Selbstgefühl nicht imstande), sondern duldet sie und läßt andere wirken, die diesbezüglich weniger Skrupel aufbringen als er.

²⁹ Zum Beispiel bei „Ich male“, erster Aufzug, T 656/57, hier in *gis-moll*.

geschichteten Klanges, sondern im Prinzip jeden Akkordton zum Leitton bestimmen konnten. Es reicht keineswegs aus, darauf aufmerksam zu machen, daß selbst in der kompositionsgeschichtlich von Wagner ausgehenden chromatischen Harmonik die großen Terzen noch immer einen gewissen Vorrang behaupten, was die Leittonigkeit anbetrifft — schlicht aus dem Umstande heraus, daß auch dort noch oft ganz traditionelle Dominante-Tonika-Akkordprogressionen anzutreffen sind, in denen die große Terz des Dominantklanges Trägerin der gegen den Grundton der Tonika gerichteten Leittonspannung ist. Vielmehr ist erfordert, daß am konkreten Beispiel aufgezeigt werde, inwieweit und in welche Richtung sich die einzelnen Akkordtöne auflösen. Tatsächlich ist die große Terz des Doppelterzklanges oft noch Leitton, zum Teil aber auch — und dies ist das Entscheidende, da es an dramaturgisch zentraler Stelle geschieht — ist sie es nicht.

*

Eine Schlüsselstelle für das gesamte Musikdrama, an der denn auch Doppelterzklänge maßgeblichen symbolischen Anteil haben, ist der Schluß des zweiten Aufzuges. Carlotta, die herzkrankte Künstlerin, hatte Alviano gegen seinen anfänglichen Widerstand in ihr Atelier eingeladen, um ihn dort zu porträtieren. Alvianos leuchtende Augen, die Kraft seines Geistes (um nicht zu sagen: seine Innendynamik), haben es ihr angetan. Im Gespräch kommen sich die beiden näher, bis Carlotta Alviano gesteht, daß sie ihn liebe. Carlottas Liebeserklärung ist allerdings nichts weniger als wörtlich zu nehmen, eher ein Mittel, in ihrem Gegenüber jene Emotionen wachzurufen, die sie dann auch sogleich malt. Erschöpft von der Arbeit sinkt sie wie leblos Alviano, der aus tiefer Depression heraus plötzlich „so unsagbar, so wahnsinnig glücklich“ (Kl. A., S. 180), da scheinbar dem Zustand der Lieblosigkeit und Einsamkeit enthoben, ist, in die Arme. Alviano erkennt Carlottas Krankheit durch eines ihrer Bilder, auf dem sie ihr Gebrechen symbolisch dargestellt hatte. Fortan will Alviano, so sagt er, nur noch für sie leben: „Du gabst mir das Leben, den Glauben wieder an Gott und die Menschheit. Ich will alles, was ich habe, dir Weih'n, ich will mich selbst breiten unter deine Füße, ich will unendlich gut und will zart zu dir sein“ (Kl. A., S. 187—188) — eine typische Anwendung des neurotisch Depressiven und narzißtisch Gestörten, bar jeglichen Selbstwertgefühls.

Nunmehr kommt der schon angesprochene Vorteil zum Tragen, den außermusikalische Anhaltspunkte für die Deutung musikalischer Spannungen ausmachen. Franz Schreker schreibt in seiner Regieanweisung, die sich als Bühnenaktion den Worten „zart zu dir sein“ anschließt, beinahe akribisch die Flutungen der psychischen Energie vor, die Alviano durchlebt. Die Stelle ist, um einen Ausdruck Richard Wagners zu gebrauchen, tönendes Schweigen, nur in der vorgeschriebenen Bühnengestik spiegelt sich ihre Zentralität:

„Er 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 bietenden, 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.“ (Kl. A., S. 189—190).

Dies ist der Wendepunkt der Handlung: Alvianos Versagung, psychoanalytisch beurteilt, aber auch (wie bald deutlich wird) sein Versagen.

Die Musik, die Franz Schreker zu dieser Stelle findet, konstituiert sich nicht zuletzt aus Doppelterzakkorden, deren Auflösung indes, dramaturgisch motiviert, verschieden ausfällt. Zusammenstöße des Leittons mit dessen chromatischer Variante gehen den eigentlichen Takten des tönenden Schweigens bereits voraus, allerdings mit der kleinen Terz *h* ü b e r dem Leitton *his* des Dominantklanges:



Notensbeispiel 5: T. 839f. [Alviano: „Du gabst mir das Leben“]

Musikalischen Zusammenhang stiftet eine Motivik, die sich (vgl. Notensbeispiel 2) auf Alviano bezieht. Die Takte ab T. 848 gehören dann dem Orchester und den agierenden Bühnenfiguren allein. Sie beruhen essentiell auf einer musikalischen Entwicklung von Spannungssteigerung (bis T. 855) und Spannungsabfall (ab T. 856), die sich als Entsprechung und Ausdruck des Bühnenvorganges erweist. Einer Taktgruppe der Spannungsvorbereitung (T. 847–51; Alviano bemüht sich um Carlotta, sie schmiegt sich an ihn), in der die spätere Steigerung durch ein sequenzartiges Ausgreifen der Hauptmelodie (Englisch Horn, Horn, Violoncello, auch Bratsche; T. 850/51 variiert T. 847/49 auf höherer Stufe) und durch eine harmonische Öffnung aus der Grund-



Notensbeispiel 6: T. 847ff.

tonart A-dur nach der verschleierte Dominante von deren III. Stufe *cis*-moll (T. 851) eingeleitet wird, folgt die eigentliche aufstrebende Spannungskurve, eine Steigerung bis zum Höhepunkt in Takt 855 (*F*-dur wird erreicht), vor allem durch die Achtelfiguren (a. Violinen II, Bratschen, Klarinetten, Oboe; b. Streicher, Oboe):



Notensbeispiel 7: Achtelfigur, T. 852—T. 853

Die Steigerung des Energiezustandes manifestiert sich in einer Ausweitung nach der Höhe hin, an den Neuansätzen in der Oberstimme bei cis^2 (T. 852, Zählzeit 1), cis^3 (T. 853, Zählzeit 1), fis^3 (T. 854, Zählzeit 1) und a^3 (T. 855, Zählzeit 1), unter Zugrundelegung der Achtermotive. Im Kontrapunkt hierzu erklingen die Alviano-Motive der vorausgehenden Gesangspartie („Du gabst mir das Leben“), und zwar so, daß sich von diesen ausgehend auch einmal eine Doppelterzreibung ergibt (T. 853). Die kontrapunktische Verdichtung und das Ausgreifen nach der Höhe in der Steigerungstaktgruppe, die im Prinzip erst den Ausbruch in das von A-dur vergleichsweise weit entfernte F-dur in T. 855 (VI. Stufe der Mollvariante von A-dur) ermöglicht, vollziehen sich somit unter Begleitung einer Akkordsäule, die Momenten wie ‚Steigerung‘, ‚Energieentladung‘ zumindest tendenziell entgegengesetzt ist. Deutlich hörbar und durchdringend ist der Doppelterzklang zum ersten Mal in T. 853 (Zählzeit 1, *e* gegen *eis* in einem Akkord über *cis* mit Orgelpunkt-*a* im Baß), dann in T. 854 (ebenfalls Zählzeit 1, *a* im Baß gegen *ais* in einem *Fis*-Klang), schließlich in T. 856 (Zählzeit 2, *c* gegen *des* bzw. *cis* — hierzu später Näheres). Doch liegt im Prinzip schon in T. 851 der nämliche Akkord vor: *h-a-dis-gis-his* mit der Reibung von *h* und *his*. Zwar läßt sich letzterer Klang ohne Schwierigkeiten als Septnonakkord über *h* deuten, zumal *gis* (die Sexte über *h*) sich ins *fis* und *his* sich noch im gleichen Takt in einer Vorausnahme ins *cis* löst. Demgegenüber aber macht sich der Akkordbestandteil *dis-gis-his* als eigenständiges Klanggebilde insofern fühlbar, als er dominantisch nach *cis-eis-gis* (wenn auch mit unterbautem *a*) im nächsten Takt weitergeführt wird und darüber hinaus die vorhergehende Akkordprogression A-dur/*cis*-moll (T. 850, Zählzeit 3; durch die figurative Berührung des Tones *gis* oszilliert der Klang zwischen beiden Akkorden) — *dis-fis-a-cis* (Umkehrung des Mollsubdominantquintsextakkordes von *cis*-moll bzw. Septakkord auf der II. Stufe) als reguläre Vorbereitung des ‚Halbschlusses auf der *cis*-moll-Dominante‘ *gis-his-dis* (T. 851) aufzufassen ist; zu diesem ‚Durdreiklang‘ mit großer Terz *his* kann nun der Baßton *h* als ‚kleine Terz‘ gehört werden³⁰.

Signifikant erscheint für die innere Psychodramatik dieser Stelle nicht nur die Verwendung von Doppelterzklängen an sich, sondern beinahe mehr noch die Modalitäten von deren Auflösung, zeigt sich doch gerade darin die Auffassung, die der Komponist jeweils der Innendynamik der Klänge zuschrieb. Im folgenden seien die Takte ab T. 851 — Regieanweisung: „Er wird von heftiger, verzweifelter Leidenschaft erfaßt“ — besprochen. Im Rahmen der musikalischen Steigerung, die im engeren Sinne von diesem Takt an ihren Ausgang nimmt, werden zunächst sämtliche Durterzen als reguläre Leittöne in den Grundton des jeweils folgenden Klanges aufgelöst; die Akkordbeziehungen sind also im traditionellen Sinne dominantische. Über die Weiterführung des Akkordes in T. 851 wurde das Wesentliche schon gesagt: Ziel der Klangprogression ist ‚Cis-dur‘ in T. 852, welches mit *a* im Baß wiederum Dominante des nachfolgenden *fis*-moll-Akkordes wird (wobei sich der Baßton *a* als dessen Terz erweist), *eis* mithin eine Leittonspannung zu *fis* darstellt. Die Dominantbeziehung zu *fis*-moll wiederholt sich im Prinzip im nächsten Takt, nur daß sich in den *Cis*-dur-Klang (mit Voraus-

³⁰ In der analogen Stelle des Vorspiels findet sich ein reiner Doppelterzklang: *e-gis-cis-eis* (nicht *e-d-gis-cis-eis*), Kl. A., S. 14, 4. System, Takt 2.

nahme des *fis-moll-a* im Baß) aufgrund der kontrapunktischen Stimmführung der Alviano-Motivik ein *e* hineinbohrt, welches beim Akkordwechsel nach *fis-moll* zur melodisch nach der Quinte *cis* geführten Septe wird³¹. In T. 854 lautet die Dominante-Tonika-Beziehung *Fis-dur* — *h-moll*; diesmal liegt die Mollterz *a* (gegen den Leitton *ais* in den höheren Stimmen gerichtet) im Baß. Den Höhepunkt der musikalischen Klimax erreicht Schreker, wie gesagt, in T. 855, doch ist die Höhepunktswirkung bezeichnenderweise von sehr kurzer Dauer. Schon im nächsten Takt erfolgt deren Zurücknahme, und zwar erneut unter Herbeiziehung eines Doppelterzklanges: er lautet *e-a-c* (also *a-moll* in zweiter Umkehrung) mit dem Ton *des* (eigentlich *cis* als Durterz über *a*), welcher dann allerdings im Gegensatz zu den großen Terzen der vorausgehenden Doppelterzklänge nicht nach oben, sondern ins *c* nach unten weitergeführt wird. (Die Motivik, welcher *des* angehört, leitet sich aus der Alviano-Melodik ab; von dorthier stammt der fallende Halbton.) Man lasse sich im übrigen nicht von der Orthographie dieser Stelle täuschen und urteile nicht, daß es sich bei diesem Klang lediglich um *a-moll* mit frei eintretendem Vorhalt handle, wobei die Auflösung des Vorhaltes bereits im Akkord selbst mitklinge. Selbstverständlich lag es nahe, angesichts der chromatisch nunmehr abwärtsgerichteten Stimmführung die Tonfolge mit *des-c*, nicht *cis-c* zu notieren; dies entsprach der Logik der Fortschreitung, und überdies ersparte man sich dadurch Komplikationen in der Notationsweise (konkret: ein Auflösungszeichen beim Zielton *c*). Daß jedoch, zumindest zunächst, mit *des* in der Tat der Ton *cis* gemeint ist, der sich dann nur in einer enharmonischen Verwandlung und energetischen Richtungsumkehrung in *des* verwandelt, geht aus dem Gesamtzusammenhang der Stelle hervor. Nicht nur, daß dem T. 856 bereits mehrere echte Doppelterzklänge vorausgingen, in denen nicht diatonisch benachbarte Halbtöne, sondern chromatische Varianten ein und desselben Tones aufeinanderprallten (*h* und *his*, *e* und *eis*, *a* und *ais*), sondern auch, daß — nach einem nochmaligen Aufschwung zu *des* mit Weiterführung ins *c* in T. 857 — in T. 858 doch noch die Tonika *D-dur* erreicht wird, zu deren Grundton *d* der Leitton *cis* natürlicherweise hinstrebte, ist bei der korrekten Interpretation des ‚Doppelterzklanges‘ in T. 856 in Rechnung zu stellen.

Die energetisch aufwärtsgerichtete Lösung der Durterzspannung und deren schließliche Umkehr in T. 856 werden verständlich, sobald die Anweisungen Schrekers zum Bühnengeschehen in die Betrachtung miteinbezogen werden. T. 851/52 bis T. 856/57 sollen zum Ausdruck bringen: „Er wird von heftiger verzweifelter Leidenschaft erfaßt. Küßt wild ihre Hände, reißt sie an sich, beugt sich über ihr Antlitz, über ihre sich bietenden, verlangenden Lippen — und bezwingt sich“. Heftigste erotische Triebregungen werden also in Alviano wach. Schon immer hatte er mit ihnen zu kämpfen — jetzt aber, da er die (vermeintliche) Liebeserklärung Carlottas an ihn vernommen hat, nimmt der Wille, die Grenzen des eigenen Ich zu überschreiten, weit über alles bisher Gewohnte hinaus Gestalt an und setzt sich in Aktion um: darum werden die Durterzspannungen aufwärts aufgelöst³², als musikalisch-symbolischer Hintergrund der Sätze „Küßt wild ihre Hände, reißt sie an sich“. Doch ist es auf seiten Alvianos

³¹ Dieser Alviano-Kontrapunkt erklingt im Englisch Horn und im tiefen Blech, also zugleich dumpf und klagend.

³² Ernst Kurth führte in seinen Schriften immer wieder den expansiven Charakter aufwärtsstrebender Leittöne, den Schwere-Charakter hingegen von abwärtsgerichteten Halbtonschritten aus.

tatsächlich, wie es Schrekers Anweisung will, eine sehr verzweifelte Leidenschaft; sein im innersten gebrochenes Selbstwertgefühl, welches ihm eigentlich ständig vorhält, daß ihm Freude und Glück, ja der Besitz eines anderen nicht gestattet sei, begleitet ihn wie ein Schatten, musikalisch ausgedrückt: die Mollterz, die zur Versagung der Abfuhr psychischer, vor allem erotischer Energie nach außen (indem sie sich zum Leitton der Dominante querstellt) aufruft, verdirbt die Steigerung der Spannungskurve ab T. 851/52 und führt schließlich gar zur Negation der leittonigen Dominante-Tonika-Spannungslösung. Zwar wird in der Musik der Höhepunkt durchaus in einer zusammenhängenden Klimax erreicht, doch bilden die erklingenden Doppelterzakkorde ein musikalisches Moment der Hemmung, und die Spannungskurve ab T. 851 wäre jedenfalls makelloser und ‚überzeugender‘ (wenngleich dann weniger interessant) ausgefallen, wenn Schreker zumindest in T. 853 *eis* statt *e* und in T. 854 durchgängig den Baßton *fis* statt *a* (mit Lösung nach dem *fis* im letzten Achtel) komponiert hätte. So aber stellen sich Energiestauungen ein, auch wenn das Melos dieser Stelle die Spannungskurve — in Übereinstimmung mit den Vorgängen auf der Bühne („küßt wild ihre Hände“!) — über sie hinwegträgt. Was jedoch vor dem Erreichen des Höhepunktes sich als musikalische Hemmung der Spannungskurve fühlbar macht, wird hinterher dominierend. Denn in T. 856 werden der Energetik des Tones *cis*, indem er sich nicht wie die vorausgehenden Durterzen aufwärts in den Grundton von *D*-dur löst, gleichsam die Zähne ausgebrochen („und bezwingt sich“!): die Wege der Spannungslösung kehren sich um, die Aktivität nach außen weicht wiederum der Aggression nach innen (also der Depression), die Spannungsabfuhr als Lösung des Leittons wird unterbunden durch das Zurücksinken des Leittons in die gleichzeitig erklingende kleine Terz, den Spannungsabfall nach unten. Hierin symbolisiert sich die ganze deformierte Persönlichkeitsstruktur Alvianos: mag die bloße Anweisung „und bezwingt sich“, was deren Motivation angeht, auch keineswegs eindeutig sein, mag Alviano auch felsenfest selbst daran glauben, von edlen Motiven geleitet zu sein, indem er auf Carlotta verzichtet, die Musik dementiert jedenfalls sehr weitgehend Alvianos vorgebliche Anwandlung von „Güte und stiller Größe“, da sie in T. 856 den Doppelterzklang, die entscheidende Zurücknahme von Energie, vermittelt des entsprechenden Alviano-Motivs (Oboe, Hörner; die letzten drei Noten entsprechen dem Alviano-Motiv, Notenbeispiel 1) entstehen läßt.



Notenbeispiel 8: T. 856—857

Die Lösung der Spannung *cis-d* wäre als musikalisches Ereignis das Symbol für die Befriedigung des erotischen Verlangens gewesen (was mit *D*-dur in T. 858 anhebt, ist ein auf Carlotta und ihr Künstlertum bezogenes Leitmotiv) — aber genau dieses konnte, ja durfte für den narzißtisch Gestörten und neurotisch Depressiven nicht sein.

So zerfällt denn auch sehr schnell das musikalische Material, welches den vorausgehenden Aufschwung trug: Rudimente der Steigerungs-Motivik, Elemente des musikalisch Zerbrochenen sind ab T. 856 noch für zwei Takte präsent und verschwinden dann gänzlich. Der rigorose Abbruch der Höhepunktsgestaltung, wie sie im engeren Sinne von T. 855 an ihren Ausgang hätte nehmen können, wirkt noch frappierender, sobald diese musikalische Entwicklung zu anderen, vergleichbaren Stellen der Opernliteratur in Beziehung gesetzt wird. Man vergegenwärtige sich, welche Melodiekurven Richard Strauss (und wohl auch Franz Schreker) geschrieben hätte, um die angestaute musikalische Energie nun auch sinnvoll auszuagieren, wäre es hier wirklich darum gegangen, ‚zwei Liebende‘ einander zuzuführen, hätte nicht also gerade der Abbruch (psychoanalytisch: die Versagung) genau die Intentionen des Komponisten getroffen. Der Höhepunkt der Erkennungsszene zwischen Elektra und Orest sei als musikalisches wie dramaturgisches Gegenbild in Erinnerung gerufen.

Die Leittonumkehr in T. 856 gerät so zugleich zur Handlungs,umkehr‘, zur Peripetie des Musikdramas überhaupt. Sie bezeichnet Alvianos Versagen: das Entscheidende ist, daß die erotische Begegnung zwischen Carlotta und Alviano nicht stattfinden darf, daß Leidenschaften in seiner Beziehung zu ihr ausgeklammert bleiben müssen, und daß lediglich die Vergeistigung, die Kunst, eine Kommunikationsebene darstellt. In diesem Sinne unterdrückt Schreker die leittonig aufwärtsstrebende Dominantbeziehung zu *D*-dur in T. 858 und ersetzt sie durch den energetisch abwärtsgerichteten Halbtonschritt *es-d* im Baß (Kontrabaß, Baßklarinette), durch die Klangprogression *es-g-a-c — D-dur*, also durch eine phrygische Wendung, musikalisches Symbol für den Sieg des depressiven psychischen Potentials über die nach außen gerichtete aktive Strebung, den Triumph der Depression über die ‚Liebe‘ (Aggression, denn Liebe ist in Schrekers Bühnenwerk Aggression und nichts außerdem). Was als Leitmotivik folgt, bezieht sich auf Carlotta: die Melodie ab T. 858 wurde bereits im ersten Aufzug des Musikdramas exponiert, und ab der Stelle, als sich Carlotta Alviano als Künstlerin vorstellt („Ich male“, Kl. A., S. 80), auch symphonisch durchgeführt. Auch dieses Leitmotiv entbehrt nicht des ‚Doppelterzklanges‘; jedoch liegt im Klang *des(=cis)-e-g-c* die kleine Terz des melodisch umschriebenen *D*-dur-Dominantseptakkordes über der großen und löst sich nach dem Vorbild der Alviano-Motivik über die None *b* ins *a* (T. 859). Carlotta krankt im Prinzip an einem ähnlichen Widerspruch in ihren psychischen Energien wie Alviano — die „sich bietenden, verlangenden Lippen“, von denen die Regieanweisung spricht, verraten Carlottas erotische Begierde, welcher jedoch die Zerbrechlichkeit ihres Seelenlebens (aufgrund ihrer Herzkrankheit) entgegensteht —, und das Leitmotiv, welches den Klang *des(cis)-e-g-c* in sich einbegreift, kann symbolisch dem Versuch der durch Krankheit Gezeichneten beigeordnet werden, ihr Leiden erträglich zu machen, in Kunst aufzulösen³³. Die nachfolgenden Takte sind dann durch eine auffällige Vermeidung energetischer Spannungen gekennzeichnet. Die

³³ Hierzu ist zu bemerken, daß auch der Klang mit oberer kleiner Terz in Schrekers *Gezeichneten* Symbol von Leerheit, Leiden und Verzweiflung werden kann: man denke an die Stelle „zurückgestoßen ins Nichts“ (Kl. A., S. 332), die in einen entsprechenden Klang ausmündet: *fis-a-his-eis* (1 System, 2. Takt). Auch ein Hinweis auf die Stelle „das Wort, das dich quälte so lange“ mit *dis-fis-a-d* (Basis *H*⁷ mit Quinte im Baß: Kl. A., S. 181, 4. System, 2. Takt) sei hier am Platze.

musikalische Substanz ab T. 861 bildet ein Klangteppich, der sich auf A-dur gründet, nebst farblich-impressionistischen Hinzufügungen von E-dur-Klängen. Macht sich dort die Spannung *gis-a* in der Akkordfolge E-dur/A-dur schon kaum mehr fühlbar, so wird sie beim Wechsel in die A-dur-Dominante (T. 864) gar noch vermieden, indem statt *e-gis-h-d-(fis)* der Akkord *e-fis-a-d* mit Liegestimme *a* im Baß (Septnonakkord auf der V. Stufe mit ‚unaufgelöstem Vorhalt‘ *a* zu *gis*, welcher jedoch eher Klangimpression als energetische Strebung ist) erscheint. Diese Musik, die sich auf die — nach Schopenhauer willensfreie, dem Leiden und der Triebverfallenheit entzogene — Sphäre der Kunst bezieht, umschreibt allein die Basis, auf der Alviano und Carlotta zueinander in Beziehung treten können³⁴, und die seltsam zage, keusche Umschlingung, in der Carlotta und Alviano verharren, dokumentiert nur die Ratlosigkeit beider vor dem Hintergrund unbewältigter Triebe.

*

Rücksichtnahme auf Carlottas Gebrechen indes bezeichnete, wie schon angedeutet, keineswegs den tieferen Grund, der Alviano dazu bewog, sich ihren Besitz zu versagen, und war mit Sicherheit auch nicht das, was sich Carlotta von Alviano wünschte. Leitmotivik und Doppelterzakkordik kommentieren, daß die unbewußten Antriebe zur Versagung bei Alviano viel eher in seiner Persönlichkeitsstörung und, damit eng verbunden, seiner Unfähigkeit zur Liebe (will sagen: Carlotta wirklich zu besitzen) aufzusuchen sind. Ein anderer, Graf Vitellozzo Tamare, Typus des Macht- und Herrenmenschen, betritt im dritten Aufzug die Szene, ‚raubt‘ Alviano seine Geliebte, nimmt sie sich teils mit Gewalt, teils mit deren Einverständnis und entspricht damit ihren geheimen Sehnsüchten nach dem lebenssteigernden Tod im Rausch. (Aus den Zusammenhängen resultiert ideengeschichtlich eine Art Liebestod, wenn auch auf morbider, sogar ins handgreiflich Krankhafte gewendeter Basis: statt ‚Liebestod in Liebesvereinigung‘ heißt es bei Schreker nun, reichlich unverblümt, ‚Herzversagen durch Sexualkontakt‘.) In einer Schlußauseinandersetzung treten sich Alviano Salvago und Vitellozzo Tamare gegenüber, und Alviano erfährt, bevor er Tamare ermordet, Aufklärung über die uneingestanden Motive seines bisherigen Verhaltens, das zum Verlust seiner Geliebten führte. Sie stimmt im wesentlichen mit dem zusammen, was sich auch an der Musik schon im zweiten Akt ablesen oder doch zumindest errahnen läßt. Tamare, der Gegenspieler, gibt selbst eine ‚Psychoanalyse‘ Alvianos, wenn nicht in den Worten und Kategorien, so doch im Geiste Sigmund Freuds:

„Stark wähnstest du dich eine Stunde lang, doch du warst es nicht. 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. Allzu herbe gezeichnet vom Schicksal, warst du flügelahm, unfrei, verzagt. 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?“ (Kl. A., S. 333—335)

³⁴ Im dritten Akt sagt Carlotta resigniert, Alviano habe ihr „sein Alles, sein Höchstes gegeben“ — gemeint ist die Kraft seines Geistes, manifest in den von ihr gemalten leuchtenden Augen —, und sie, Carlotta, habe nun „gar nichts mehr zu erwarten“: Kl. A., S. 232—233.

Alviano antwortet sinngemäß, er habe Carlotta nur schonen wollen, erntet jedoch nur Hohn, und schließlich schlägt es ihm angesichts der Triftigkeit von Tamares Analyse regelrecht die Sprache („Seiner Worte Sinn, das ist ja nicht möglich“, Kl. A., S. 338). Als Alviano bemerkt, daß Carlotta ihn auch innerlich tatsächlich verlassen hat, wird er wahnsinnig. So führt Franz Schreker sein tiefenpsychologisches Musikdrama zu Ende. Vom Standpunkt der Psychoanalyse geurteilt, entspricht der Wahnsinn allerdings sicherlich nicht dem normalen Krankheitsverlauf einer narzißtischen Persönlichkeitsstörung und depressiven Neurose. Eher schon endet die Krankheit des öfteren in Selbstmordhandlungen, und davon scheint durchaus etwas in den Schluß der *Gezeichneten* übergegangen zu sein. Es spricht nichts dagegen, in Alvianos Wahnsinn Analoges anzunehmen: der von allen Verlassene, ins Nichts Zurückgestoßene, begeht eigentlich ‚Selbstmord‘, wenn auch nur auf der geistigen Ebene. Er flüchtet sich in den Irrsinn, hält sich für den Narren, als der er sich schon immer gesehen und vereinzelt sogar *expressis verbis* bezeichnet hat, und taumelt von der Bühne ab.

Die letzten Takte des Musikdramas erweisen sich noch einmal der musikalischen ‚Idee‘ des Kontrastes von kleiner und großer Terz als Symbol widersprüchlicher psychischer Energien verpflichtet — und zwar im Gesamtzusammenhang eines deutlichen Rückgriffs auf musikalisches Material, welches der Peripetie im zweiten Akt fast unmittelbar vorausging³⁵. Nach Alvianos letzten Worten, die verdeutlichen, daß er dem Wahnsinn anheimgefallen ist — „da liegt ja ein Toter“ (gemeint ist Tamare, den er selbst erst wenige Augenblicke zuvor erstach; Kl. A., S. 353) —, spielt Schreker erneut mit Halbtonreibungen, so in T. 1321 (*fes* gegen es in einem Klang über *c*; *fes* wird nach es geführt), sodann in Entsprechung zum Beschluß des Vorspiels im Kontext der Alviano-Motivik (T. 1323—24; berührt wird *f*, während ein auf *D*-dur basierender Klangteppich mit *fis* erklingt), ferner in einem Changieren zwischen *D*-dur und *d*-moll (T. 1330—1332), schließlich in den Schlußtakt. Noch einmal stoßen hier (T. 1333) kleine und große Terze gewaltig im fortissimo zusammen (*fis* und *f*, sowohl innerhalb der Holz-, als auch in der Blechbläsergruppe). Nunmehr ist es jedoch die Durterz *fis*, die sich in einen zugrundeliegenden *d*-moll-Klang als doppelte Terz hineindrängt. Wie in Alvianos Motiv, welches den Schlußtakt zugrundeliegt, die kleine Terz der großen nachfolgt, nicht umgekehrt, so behält auch die Mollterz als klangliches Ereignis in der vertikalen Dimension die Oberhand über die Durterz. Das Musikdrama schließt in *d*-moll, der ‚Kampf‘ zwischen kleiner und großer Terz ist damit beendet — man könnte sagen: die große Terz, der traditionelle Leitton, habe ihn verloren. Dem entspricht der Zusammenbruch Alvianos, der, wahnsinnig geworden, nicht mehr ‚strebt‘ (auch nicht mehr gegen sich selbst, wie noch im Bilde des Doppelterzklanges), der fortan nur noch das reine Nichts verkörpert, ohne jeglichen Willen zur Aktivität nach außen in seiner vom Irrsinn beherrschten Welt lebt. Das Ergebnis des Widerstreits psychischer Strebungen in Alviano ist der Ruin seiner Persönlichkeit. Die Geschichte des Doppelterzklanges in der Partitur Franz Schrekers symbolisiert die Destruktion eines Gezeichneten.

³⁵ T. 831ff. des zweiten Aktes (Todesmotiv) entspricht T. 1298 aus Akt III, T. 835—836 (Akt II, sukzessive Terzenwechsel) findet sich in T. 1330 ff. (Akt III) wieder ein.