

Anders hinsehen

Acht schräge Blicke auf *Die Gezeichneten*

Wysiwyg. What you see is what you get. Heutige Computertechnologie befriedigt heutige Bedürfnisse. Wir wollen sehen, was wir bekommen. Blick jagt Click. Und Click jagt Blick. Es soll mit einem Blick erkennbar sein, was sich tut, womit und vor allem auch mit wem wir es zu tun haben. *Facebook* als Manifest heutiger Beziehungsgestaltung, *Facial Recognition* als Instrument der wissenschaftlichen Forschung wie der Verbrechensaufklärung stehen hoch im Kurs. Auf unsere eigenen Augen meinen wir am meisten setzen zu können, wenn es darum geht, andere zu finden, andere einzuschätzen, anderen zu vertrauen.

Auch das Gezeichnete verweist auf den Gesichtssinn. Gezeichnetes, sofern es sich um Darstellungen, um Zeichnungen und Bilder handelt, lässt sich sehen. In Schreckers Oper wird vieles gezeichnet: Geschlechterbilder und Geschlechterstereotypen, Machtverhältnisse im öffentlichen, auch im privaten Sektor. Es werden Bilder der Verführung und des Missbrauchs gezeichnet. Bilder von Zartheit und von Gewalt. Bilder des Schreckens und der Lust. Oberflächenphänomene. Eine bekannte Spielart von Wysiwyg. Doch *Die Gezeichneten* geben nicht alles auf einen Blick zu erkennen.

Mit acht schrägen Blicken werden im Folgenden ausgewählte Details der Handlung dieser Oper nachgezeichnet, um in einem anderen Hinsehen anderes zu sehen.

1 Hüte sich, wer kann

Weniger harmlos als oberflächliche Zeichnungen mutet jenes andere Gezeichnetsein an, von dem im 1. Buch Moses zu lesen ist. Da ist nicht von Zeichnungen die Rede, sondern von Zeichen. Kain, der seinen Bruder erschlagen hat, wird gezeichnet: Er erhält von seinem Gott ein Zeichen, ein Stigma. Das Kainszeichen soll ihn schützen vor Rachlust und Hass der anderen, der Hinterbliebenen. Es macht ihn gleichzeitig auch erkennbar als den, der er ist: ein Brudermörder. Die auf die Kains Erzählung zurückgehende (und heute eher unübliche) Redewendung „Hüte dich vor den Gezeichneten“ kehrt diese Aspekte hervor.

Die Grausamkeit solcher Rede hat sich seit langem selbstständig, worauf der für seine scharfsinnigen Aphorismen bekannte Naturforscher Georg Christoph Lichtenberg in seiner Schrift *Über Physiognomik; wider die Physiognomen* von 1778 hellichtig hinweist: „Hüte dich vor den Gezeichneten“ ist ein Schimpfwort, dem die Gezeichneten von einer gewissen Klasse der Nicht-Gezeichneten in der Welt seit jeher ausgesetzt gewesen sind. Mit größerem Recht könnten also die Gezeichneten sagen: „Hüte dich vor den Nicht-Gezeichneten!“

Der Edelmann Alviano Salvago ist doppelt gezeichnet. Er gibt das Bild eines Mannes mit Wünschen, Verwerfungen, Ängsten. Vor allem aber wird er von Schreker als einer gezeichnet, der meint, sich verstecken zu müssen vor den Blicken der anderen. Denn er gilt sich selbst als ein Gezeichneter, als ein mit einem Zeichen Versehener, als ein Krüppel. Vehement erinnert

er die anderen daran, dass er sich gemeinsamer Lust nicht hingeben kann. Die Hässlichkeit seiner Physiognomie, sein hässlicher Körper stoßen ab. Sie stoßen vor allem Alviano selbst ab. In einer Welt, in der nur der äußere Anblick zählt, beschreibt er sich als Ausgestoßenen. Als Stigmatisierten. Unter all den vielen schönen Körpern hat sein Körper keinen Platz.

Das bedeutet freilich nicht, dass er keinerlei Befriedigungsmöglichkeit für sich findet. Masochistisch gequält besteht er darauf: Seine körperliche Anwesenheit kann den anderen nicht Lust bescheren, sondern nur Grausen. Darin hüllt er seinen Wunsch ein, sein mögliches sexuelles Begehren. Alviano bietet genau dieser Gedanke, für andere schwer erträglich zu sein, einen paradoxen Ort der Erfüllung.

2 Interpassive Befriedigung

Das Genießen der Ausgrenzung allein ist nicht alles. Es reicht vor allem nicht aus, um jene Gefühle in Zaum zu halten, die schon der Kirchenlehrer Augustinus in seinen *Bekennnissen* beschreibt: Gefühle von Gier, Neid und Eifersucht, die ihn beim Anblick des Bruders an der Brust der Mutter gepeinigt haben. Es ist ein weiterer Blick, der Alviano irritiert – nicht der Blick, den die anderen auf ihn werfen, sondern sein eigener Blick. Gierig, neidisch und eifersüchtig ist der Blick Alvianos auf die anderen, auf diejenigen gerichtet, die sich nicht in einer Höhle der Ausgrenzung einrichten müssen, um Befriedigung zu erlangen.

Alviano hat auch gegen diese Aufwallungen ein Mittel. Seine psychische Lösung ist ein interpassives Szenario, wie es der Philosoph Robert Pfaller in seinem Buch *Ästhetik der Interpassivität* beschreibt. Alviano lässt die anderen werken. In dem von ihm geschaffenen Elysium genießen andere an seiner Stelle. Alviano gestaltet einen paradiesischen Ort, einen Garten der Lüste ohne jedwede Einschränkung, und genießt, dass andere diesen Ort genießen. Seine Peergroup, die Edelmänner Guidobald Usodimare, Menaldo Negroni, Michelotto Cibò, Gonsalvo Fieschi, Julian Pinelli, Paolo Calvi und der Graf Andrae Vitellozo Tamare, sucht in diesem Elysium perverse Befriedigung ohne Rücksicht auf ihre Objekte. In psycho-ökonomischer Hinsicht handeln sie im Interesse Alvianos. Der kann seine eigenen sexuellen Wünsche delegieren an die anderen Herren.

Was dabei für Alviano geschieht, lässt sich bei oberflächlicher Betrachtung psychoanalytisch als eine Form der Sublimierung, eine Veredelung seiner Triebbefriedigung verstehen. Nebenbei hat er einen zusätzlichen, ja sogar doppelten Gewinn: Schuldgefühle, wie sie sich im Anschluss an derartig perverses Quälen anderer Personen üblicherweise einstellen, scheint er durch sein Fernbleiben von den Orgien auf der Insel Elysium vermieden zu haben. (Seine Peergroup verleugnet solche Gefühle vehement und mit Erfolg.) Und es gelingt Alviano im Hinblick auf sein körperliches Gezeichnetsein, den Spieß umzudrehen: Mit der Erschaffung seines Elysiums hütet er sich vor den Nicht-Gezeichneten. Er lenkt den Blick der Mitglieder seiner Peergroup weg von sich auf andere Objekte hin.

3 Hinter den Blicken

Fremde Blicke sind Alviano suspekt. Von Blicken fühlt er sich rasch verfolgt. Auch den Blick der Carlotta Nardi kann er zunächst nur paranoid deuten. Ihr Ansinnen, ihn zu malen, lässt ihn an einen bösen Blick denken, an jenen Blick des Teufels, den er von anderen so gut zu kennen vermeint. Carlotta hingegen geht scheinbar arglos an die Sache heran: Sie hütet sich nicht vor dem Gezeichneten. Gierig sucht sie Alvianos Blick. Sie, deren bevorzugtes künstlerisches Sujet die Hände sind, begreift das Auge als Spiegel der Seele. Alviano hat alle Spiegel verbannt, versucht dazu noch seinen Blick zu verbergen, als könnte er sich durch das Verstecken des eigenen Blickes auch vor fremden Blicken schützen.

Die Seele im Auge? Statt von Seele ist heutzutage öfter von der Psyche die Rede, die dabei nicht selten mit dem Gehirn verwechselt wird. Für das Sichtbarwerden psychischer Vorgänge schauen wir nicht tief in die Augen, sondern es werden bildgebende Verfahren wie die Magnetresonanztomographie eingesetzt. Als das Auge noch als Spiegel der Seele galt, ließ sich im und durch das Auge in eine andere Welt blicken, in eine überwältigende, hellere Welt, in ein Jenseits. Die Selbstverständlichkeit eines solchen Einblicks ist in postmodernen Kulturen nahezu ganz verloren gegangen. Heute hört es sich für die meisten ungewöhnlich an, Sonne und Auge verschmolzen zu denken, wie es bei Meister Eckhart zu lesen ist: „Wie die Sonne scheint, so sieht das Auge; dann ist das Auge in der Sonne, und die Sonne im Auge.“ Eine mystische Einheit.

Was sucht Carlotta? Ist es eine mystische Einheit, der sie auf der Spur ist? Sehnt sie sich vor allem nach einer genießerischen Verschmelzung, nach einer Rückkehr in einen differenzlosen Mutter Schoß? Ihr Werben ist drängend. Es richtet sich auf einen anderen Gezeichneten, demgegenüber sie sich hinter der Maske einer erfundenen Freundin, der sie die eigenen Symptome zuschreibt, ebenfalls als eine Gezeichnete darstellt. Sie sucht nichts Anderes als einen Gleichen, was wie der frühkindliche Wunsch nach Vereinigung mit ihrem eigenen Spiegelbild anmutet. Aufmerksam beachtet sie Alvianos Zögern und seine Ängste – und schlägt beide in den Wind.

4 Tarnen und Täuschen

Carlotta ist einerseits kränklich gezeichnet, ein körperlich schwaches Wesen, eine Frau voll Hingabe, ja Unterwerfungsbereitschaft. Andererseits weist sie Tamares Werben zunächst brüsk und arrogant ab. An eine klassische Hysterikerin erinnernd, macht sie Alviano, den Mann, um den es ihr geht, zu einer potenten Figur. (Nicht umsonst hat Freud die psychoanalytische *talking cure* mithilfe von hysterischen Patientinnen entdecken können. Frauen wie Anna O. oder Emmy von N. haben ihm, von dem sie Heilung erwartet haben, den Weg gewiesen, ihn zu jenem Meister gemacht, der bis dahin unbekannte Bewegungen und Mechanismen des Unbewussten entdecken konnte.)

Alviano ist ergriffen von Carlottas Interesse, kann sich dem Sog, der von ihr ausgeht, nicht entziehen. Aber es bleibt ihm kaum Zeit, sein Glück zu fassen. Carlotta warnt ihn, sie sei ein zerbrechliches Spielzeug. Und wenig später sinkt sie in einem Schwächeanfall nieder, als hätte sie sich selbst damit überfordert, Alviano jene Befriedigung zu versprechen, die er sich stets versagen zu müssen glaubte.

Nun wäre es allerdings nicht passend, Carlottas Manöver einem individuellen, bewussten Kalkül zuzuschreiben. Tarnen und Täuschen lautet ein allzu bekanntes, dabei aber unbewusstes Motto hysterischer Eroberungen. Sie weiß dabei nicht, was sie tut. Alviano fängt die Sinkende mit seinen Armen auf. Auch er weiß nicht, wen er in den Armen hält.

Schreker legt die Handlung seiner Oper in die Renaissance. Damit scheint ein Abstand zu unseren heutigen Vorstel-

lungen über Geschlechter und Geschlechterrollen eingeführt zu sein. Aber Schrekers Zugang ist kein historistischer. Es werden in seiner Oper vor allem Geschlechterthemen verhandelt, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts virulent waren. Die Ausläufer jener Diskussionen sind auch heute noch erkennbar. Formen und Gesten, in denen Carlotta einem weiblichen Geschlecht Ausdruck verleiht, zeichnen einzelne Züge eines wirkmächtigen Frauenbilds nach, das gleichermaßen Anzeichen aktuell gegebener Machtverteilungen zwischen Männern und Frauen wie Strategien zu deren Überwindung enthält.

Als Tochter eines lokalen Machthabers, des Vertreters der Stadtbürgerschaft Lodovico Nardi, und als Künstlerin gibt Carlotta nicht unbedingt das Bild einer unterdrückten Frau ab. Ihre (gespielte oder tatsächlich bestehende) Hilflosigkeit bildet nichtsdestoweniger soziale Normen mithilfe des eigenen Körpers ab. Wie ein Reflex spiegelt sich in ihrer Schwäche eine Passivität wider, die ihr in einer Frauenrolle in einer bestimmten Zeit wie selbstverständlich zukommt.

5 Krise männlicher Autorität

Die Möglichkeiten dessen, was wir heute in unseren Breiten ein selbstbestimmtes Leben nennen, waren für Frauen bis ins vergangene Jahrhundert hinein deutlich eingeschränkt. Im Jahr der Uraufführung der *Gezeichneten* erlangten Frauen in Österreich wie auch in Deutschland das aktive und passive Wahlrecht. Abgesehen von der Schweiz war es in deutschsprachigen Ländern erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts für Frauen möglich, an der Universität zu studieren.

Was blieb einer Frau vorher? Heiraten, Kinder bekommen (mangels einer wirksamen Empfängnisverhütung viele Kinder) und wenn sie nicht bei einer der zahlreichen Geburten gestorben ist: ein Leben im Schatten. Familienarbeit war jedenfalls Frauenarbeit. Als höhere Tochter stand es einer Frau frei, einen wohlhabenden Mann zu heiraten und ihm, umgeben von einem Gesinde, als Hausfrau oder auch als Salonièr (wie beispielsweise Karoline Pichler und Berta Zuckerkandl) den Rücken zu stärken. Sozial weniger abgesicherte Frauen standen ihren Mann in untergeordneten beruflichen Positionen – als Diensthilfen, als Verkäuferinnen oder im ländlichen Bereich als mithelfende Familienangehörige.

Mit der aufkommenden Frauenbewegung änderten sich Aussichten und damit die Lebensmodelle von Frauen in unseren Breiten nachhaltig. Sukzessive wurde Frauen das Recht auf Bildung eingeräumt, und Berufstätigkeit dürfen Männer ihren Ehefrauen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht mehr verbieten. Unter den veränderten sozialen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ist es inzwischen für Frauen leichter, sich von Rollenerwartungen zu lösen, die der Bequemlichkeit und dem Geltungsdrang anderer geschuldet sind. Frauen brauchen sich nicht mehr vor allem interpassiv an Lust und Genießen von Männern hängen. Sie können – und davon ist in Schrekers Zeichnung von Carlottas Figur als einer selbstbestimmten Künstlerin auch einiges zu sehen – die Wege ihrer Lust selbst wählen.

Die Veränderungen auf der Seite der Frau sind nicht ohne Folgen für die Seite des Mannes geblieben. Ein Niedergang väterlicher Autorität hat seine Vorläufer im 19. Jahrhundert und dauert bis heute an. (Donald Trump, seine Persönlichkeit und die Tatsache seiner Wahl lässt sich als rezentes Indiz für diesen Verfall lesen.) Auch Schrekers Oper enthält Motive von Autoritätskrisen, die im Patriarchat Krisen einer männlichen Autorität sind. Dem Elysium als einem Ort unbeschränkter sexueller Gewalt haftet von Beginn an der Mangel einer lebensbejahenden Regulierung, eines ordnenden Gesetzes an. Eine Autorität, die der sexuellen Lust und dem Genießen, dort wo es gewalttätig wird, Einhalt gebietet, fehlt. Und obwohl Alvanos Motive, die Insel der Stadt zu schenken (und damit allen Bürger*innen Zugang zu seinem Elysium zu gewähren) dunkel und diffus bleiben, lässt sich sein Vorhaben als Eingeständnis lesen, dass er um die Grenzen seiner eigenen Macht und seines Durchsetzungsvermögens weiß. Aber Wissen allein genügt nicht zur Verhinderung von Katastrophen. Statt zu einer alternativen haltgebenden Regulierung von Lust- und Machtansprüchen zu führen, ist Alvanos Entschluss am Ende nur ein Beitrag zum Desaster.

6 Weiblichkeit als Maskerade

Ein (festgelegtes) Geschlechterverhältnis gibt es nicht, postulierte der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan in den 1970er Jahren. Wie sich Frauen und Männer aufeinander beziehen sollen, findet und fand sich niemals in einem Kodex festgelegt. Historische Vorbilder dienen als Schablonen, um angesichts

des Fehlens von bekannten Schritten einen mehr oder minder gemeinsamen Weg zu gehen. Auch wenn der Mann im strengen Sinn nicht mehr Familienoberhaupt, die Frau nicht mehr vor allem untergeordnete Stütze eines lokalen Machthabers ist, bleiben alte Formen bis heute bestehen. Weiblichkeit wird immer noch oft als etwas gezeichnet, das mit Passivität assoziiert ist. Männlichkeit soll vor allem mit Aktivität verbunden bleiben. Heterosexuelle Verhältnisse stützen sich nicht selten auf solcherlei erprobte Muster.

Wäre Carlotta eine Zeitgenossin, würden wir ihr Liebeswerben um Alviano für ein gelungenes Retrotheater halten. Phalushaben oder Phallussein – das ist hier die Frage. Ihr Pinsel wird zum Phallussymbol. Sie hat alle Macht in der Hand. Nach getaner Malarbeit sinkt sie machtlos in sich zusammen. Carlottas Vorgehen bei ihrer Eroberung von Alviano ist geprägt von tradierten Mustern und Schablonen. Sie setzt, ähnlich wie es die englische Psychoanalytikerin Joan Rivière 1929 in einem vielbeachteten Text beschreibt, Weiblichkeit als eine Maskerade ein, gibt sich schwächer, als sie ist und macht damit den inaktiven Mann Alviano aktiv. Alles Werben geht von ihr aus. Den letzten Schritt eines sexuellen Vollzugs aber überlässt sie Alviano, der daran scheitert.

Die Gezeichneten geben jedoch nicht alles auf den ersten Blick zu erkennen. Schrekers Zugang ist queerer, als es der äußere Anschein vermuten lässt. Seine Figuren haben zum Teil Vorbilder in der Realität. Manchen dieser Vorbilder gibt er jedoch auf der Bühne ein anderes Geschlecht – vielleicht um sie weniger erkennbar zu machen. Carlotta ist eine Bühnenfigur, in die Schreker – so jedenfalls vermutet der Musikwissenschaftler und Schrekerexperte Gösta Neuwirth – Züge von Arnold Schönberg und Alexander von Zemlinsky mischt. Die von Carlotta bevorzugt gemalten Hände lassen sich als Stütze dieser These lesen, wenn wir sie als Hinweis auf Schönbergs Musikdrama *Die glückliche Hand* und seine Gemälde verstehen. Carlottas Weiblichkeit wäre vor diesem Hintergrund eine vom Komponisten erfundene, eine künstliche und aufgesetzte Weiblichkeit. Eine Maske zur Verdeckung einer anderen geschlechtlichen Identität.

7 Blinde Flecken

Carlotta ist nicht die einzige transsexuelle Figur in Schrekers Oper. Es ist, als wäre damit auf einen blinden Fleck hingewiesen, der es zu Schrekers Zeiten schwer machte, die allen Men-

sehen – unabhängig von ihrer körperlichen Ausstattung – angeborene Möglichkeit zu sehen, Mann oder Frau zu sein. Freud nannte dies – anders als wir es heute gewohnt sind – die konstitutionelle Bisexualität. Auch Tamare ist Resultat eines Geschlechtswechsels auf dem Weg einer Person aus der Realität auf die Bühne. Denn Schreker stützte sich bei der Erschaffung dieser Figur wohl auf Tamara von Hervay, geb. Lützow, eine Heiratsschwindlerin, die 1903 Franz Hervay, den Bezirkshauptmann von Mürzzuschlag (Steiermark), geheiratet hat und de-retwegen dieser sich ein Jahr später selbst tötete.

Tamare ist Alvianos Gegenspieler. Er ist von besonders schöner Gestalt und wirbt um Carlottas Gunst. Auch für ihn ist es ein Blick, der ihm an Carlotta auffällt, ihn fasziniert. „Der Reiter aber sah in zwei blitzende Augen, vergaß darob, verwirrt und geblendet, zu zügeln das Ross.“ Er erlebt diesen Blick allerdings nicht als einen verfolgenden, sondern fühlt sich magisch von ihm angezogen, was bei ihm angesichts seiner Wahrnehmung, von Carlotta nicht erhört zu werden, zu Gewaltphantasien führt: „Ich will sie vergessen – Doch erst [...] bis diese Frau, will sie mein Weib nicht sein, meine Dirne ward!“ Als würde sich da auf seiner Seite plötzlich eine zusätzliche und gierige Facette des Schautriebs manifestieren, der Befriedigung durch Sehen und Angeschautwerden zu erlangen versucht: jene Facette, in welcher der Schauende sein Auge als einen konkreten Schlund erlebt, über den er das Objekt ganz für sich bekommt, indem er es in sich hinein befördert.

Anders als Alviano sieht Tamare die Dinge scharf. Wie Tamara von Hervay zieht er im Hintergrund die Fäden, hintertreibt Alvianos Schenkung durch persönliche Intervention beim Herzog Adorno. Blicktechnisch bemerkenswert ist daran, dass seine Machenschaften Alviano fast bis zuletzt verborgen bleiben, als gelänge es Tamare, sich geschickt stets dort aufzuhalten, wo sich der blinde Fleck in Alvianos Auge befindet.

8 Ein letzter Blick in eine innere Welt

Einem Möbiusband vergleichbar, auf dem nicht klar ist, wo außen und wo innen ist, weil beides ineinander übergeht, lässt sich Alvianos Elysium auch als Bild seiner eigenen inneren Welt verstehen. Omnipotent imaginiert der Edelmann sich im selbsterschaffenen Garten der eigenen Lüste – um das Sechsfache (in den sechs ande-

ren Edelmännern) vervielfältigt nimmt er seine Potenz wahr. Seine Wünsche und Phantasien sind auf die Eroberung eines Liebesobjekts gerichtet, das ihn nicht nur anzieht, sondern sich ihm unterwirft, ihm einen nicht endenden Liebesrausch, eine Art vollkommenes Genießen ermöglicht. Carlottas Interesse an ihm steigert diese Lust. Wie im Traum strebt er, der sich nur in der Dunkelheit oder dem Kunstlicht seines Elysiums aufhielt, nach einer ungetrübten Erfahrung im hellen (Sonnen-)Licht dessen, was er für eine erfüllende Liebesbeziehung mit Carlotta hält.

Gleichzeitig ist er mit eigenen zerstörerischen Impulsen konfrontiert, die er nicht zum Verschwinden bringen kann, Impulse, welche die Steigerung seiner Lustmöglichkeiten auch auf Kosten der Integrität und der Lust seiner zahlreichen Liebesobjekte erreichen möchten. Alviano fühlt sich von seinen eigenen Bestrebungen bedroht, möchte sich von den aggressiven Strömungen befreien, sie loswerden, indem er sie anderen, nämlich den sechs anderen Edelmännern, zuschreibt.

Doch die Umbuchung gelingt nicht dauerhaft. Seine Schuldgefühle nehmen überhand. Er fühlt sich gezeichnet, mit einem Kainsmal versehen. Er will wirksame Maßnahmen ergreifen, nichts mehr zu tun haben mit den dunklen Kräften seiner Psyche, sich ganz dem Licht und dessen Versprechungen überlassen. Sein Entschluss, das Elysium der Stadt zu schenken, wäre in dieser Lesart nicht nur ein Versuch, Kontrolle über Unkontrollierbares zu gewinnen. Sondern dieser Akt wäre auch von der Erwartung bestimmt, das eigene zerstörerische Potential (Freud spricht in diesem Zusammenhang von Todestrieben) wie in einem Handstreich loszuwerden.

Der radikale und in seiner Radikalität wiederum vor allem von Omnipotenzwünschen getragene Schritt misslingt. Die innere Mafia gewinnt die Oberhand, während das Volk Alviano noch feiert. Sein Gefühl, liebenswert, potent, ja großartig zu sein, schmilzt dahin. In seine Überzeugung, ein König zu sein, dem andere zujubeln, bricht die ängstliche Wahrnehmung herein, sein (überschätztes) Liebesobjekt könnte sich ihm entziehen, ihn allein lassen. Auf einmal wird er sich wieder zu einem Narren, einem Krüppel, einem Bettler, einem Scheusal. Die inneren Alarmglocken läuten.

Alviano sieht seine Aussicht auf eine Liebesbeziehung eifersüchtig nicht nur durch mögliche Nebenbuhler gefährdet, sondern in Tamare verkörpert sich ein dunkles Prinzip seiner Psyche, das

sich mit Verrat und Gewalt Geltung zu verschaffen sucht. Die Angst, auf immer von der Aussicht auf Vereinigung mit dem geliebten Objekt getrennt zu werden, treibt Alviano zur Tat. Nahezu sicher, Carlotta kaum gewonnen und schon längst wieder verloren zu haben, setzt er einen tödlichen Schnitt in der äußeren Realität und ersticht Tamare. Ein verzweifelter und letztlich zum Scheitern verurteilter Versuch, die Zeichen aus den dunklen Winkeln seiner Psyche zu verbannen.