

# Erotik des Südens

*König Roger und Carmen*

Forschungsseminar

Teatro Real Madrid

12./13. Mai 2011

# **Der Hirte** **Dionysos als „fremder“ Gott**

**Michael Fischer**

Unkorrigierte Redefassung

© Univ. Prof. DDr. Michael Fischer  
Programmbereich Arts & Festival Culture, Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst,  
Universität Salzburg, Bergstraße 12, 5020 Salzburg  
Michael.Fischer@sbg.ac.at

Der Hirte weiß: Trunken war das Leben am Anfang. Ein mythischer Taumel, Himmel und Hölle hingen zusammen, das Chaos speiste die pure Begierde. Woher kommt dieser Hirte, der Glück, sexuelle Entgrenzung und die vollkommene Einheit zwischen Göttlichem und Menschlichem verspricht. Die Geschichte von Dionysos ist komplex, ebenso seine Herkunft: Göttersohn, geboren von einer königlichen, aber sterblichen Mutter, aufgewachsen im fernen Orient, erzogen von Nymphen, geprägt vom Wissen vieler Kulturen. Unterschiedlich auch sein Erscheinungsbild: bald in Stiergestalt oder als begehrenswerter Jüngling, bald Gott mit Maske, umgeben von Satyren, Silenen, Bachantinnen, Mänaden.

Bemerkenswert ist auch die Spannweite seines Mythos: Sie reicht vom Fruchtbarkeitsgott bis zum Gott der Polis vom Gott gemeinschaftsstiftender Feste und Kunstformen bis zum esoterischen Mysteriengott, von der Leitfigur obszöner Inszenierungen bis zur Instanz dichterischer Inspiration, vom Meister spiritueller Erfahrung bis zum Anstifter zerstörerischer Gewalt. Dionysos verkörpert rauschhafte Lebensintensität, ebenso wie tödliche Obsessionen. Dieses polare Spannungsverhältnis brachte Heraklit (6. J.v.Z.) auf die paradoxe Formel, dass in Dionysos Eros und Thanatos zur Einheit verschmelzen. Daher schon Homers Beschreibung als „**Freude der Sterblichen**“ (*Ilias* 14, 325): Eine Metapher für die Wissenden, eine Verheißung von Sinn trotz aller Endlichkeit.

Als **Kulturgott formt Dionysos die Stadt, die Polis** mit Wort, Musik und Tanz, mit Regeln und Ritualen, mit der Errichtung von Bühne und Festspielen und fügt sie so zur **wichtigsten Umgebung des Menschen**. Dieser Gott der Stadt und ihrer kulturellen Verfassung feiert sich selbst durch seine Begeisterung für die menschliche Tat. Madrid oder Paris, Warschau, Wien: Die Bauten, die Gerüche, die Geräusche, das Kommen und Gehen, die Mobilität, die Ansammlung an Intelligenz und Obszönität, all das ist zutiefst menschlich und dionysisch! Die Stadt ist *Poesie* in des Wortes striktester Bedeutung. In diesem Sinne kommt die Verzückerung, angesichts der Leuchtreklame, des Neon-Lichtes und der Automobile, ganz aus dem Geist der Moderne und ihrer Überzeugungen. **Die Großstadt ist der Widerschein jenes Abgrunds, der menschliche Freiheit heißt. Das Lob der Stadt, bis hin zu den Rimbaudschen *Bacchantes des banlieues* (Prosagedicht *Villes I.*) – ist stetige dionysische Feier der Dynamik des Lebens.**

Dionysos verkörpert die Bejahung des Lebens in all seinen Dimensionen. Ohne einen solchen Gott, ohne eine solche Mythe kommt die Welt nicht aus. (Ingrid Hentschel) Er wurde **Urheber einer Kunstgattung**, in deren Zentrum die permanente Selbstinterpretation der *conditio humana* steht. Das komplexe Gefüge, das die drei Gattungen **Tragödie, Komödie** und **Satyrspiel** zusammen mit den **Dithyramben** und den religiösen Ritualen bildeten, lässt sich als eine subtile Balance von Identitäts- und Alteritätsangeboten begreifen, die dem Athener Publikum die Möglichkeit boten, das politische und spirituelle Universum ihres Lebens sowohl zu feiern als auch einer kritischen Reflexion zu unterziehen

So entstand eine Affektökonomie, die weit in die Zukunft wirkte. Die Romantik und die Avantgarde der Moderne wollten diesen Kern erneuern und wiederbeleben: Eine **Choreographie der Emotionen** (Gerard Mortier spricht von Reibungsflächen), eine intellektuelle Provokation, die zum Gesprächsstoff des Festes werden sollte. Diese emotionalen Grenzerfahrungen waren freilich nicht antiker Alltag, sondern die Ausnahme und das Außerordentliche des Festspiels. Und die dargestellten Handlungsabläufe, die gesamten Plots lieferten den Diskussionsstoff an der Schnittstelle von Religion, Politik und Kultur.

Gute Festspiele dienten damals wie heute der politischen Repräsentation, der Machtbefestigung, aber auch der Irritation der Macht. **Sie errichteten einen symbolischen Kosmos, in dem Herrscher und Beherrschte einander begegneten: Eine sinnliche Kommunität, in der die Fragen der Moral, der Ästhetik und des kollektiven Selbstbewusstseins entschieden wurden.** So sorgte Dionysos quer durch die abendländische Kulturgeschichte für metaphysische Unruhe.

Karol Szymanowski ist Intellektueller, enorm belesen. Er kannte Hölderlins erneuerten Dionysos-Kult (*Brot und Wein*, 1807), aber auch Hegel und Schelling, **deren Programm einer neuen Mythologie**, wobei Dionysos als **Metapher für eine vitalistische Lebensphilosophie** diente. **Nicht die Idee eines transzendenten Gottes wird hier verkündet, sondern die Feier des Lebens selbst.** Der Hirte Szymanowskis verkörpert die Sehnsucht nach dem Ursprung des Lebens, nach dem existentiellen Ort des Wunderbaren. Diese spezifisch dionysische Esoterik will der Hirte (als exoterischer Gott in einer seiner vielfältigen Gestalten) König Roger erklären.

Wir dürfen im Kontext Szymanowski nicht vergessen: Mit Nietzsche wird das „Dionysische“ der Leitbegriff der **modernen Rationalismus- und Kulturkritik**. Thomas Mann verweist ausdrücklich auf Nietzsche und Wagner, wenn er sagt: **Die deutsche Kultur hat dionysische Elementarkraft in sich. Sie ist mehr Musik als Demokratie. Und Musik bedeutet:** Tragik, Rausch, Lust an Auflösung und Tod, Eros, Tristan, Dionysos. Daher warnt Thomas Mann messerscharf **vor der unheimlichen Nähe von Ästhetizismus und Barbarei**. Das Dunkel der Phantasie fasziniert, wo die Schönheit und der Schrecken der Götter für einen Augenblick noch ihre Blitze werfen. Dionysos hält die subversiven Diskurse bis heute in Schwung.

Was bedeutet das rauschhafte Kommen des Hirten, des „fremden Gottes“? Das ist am Beginn des 20. Jahrhunderts äußerst ambivalent. Der deutsche Idealismus, die Romantik und Nietzsche hatten den Anbruch eines dionysischen Zeitalters als erlösendes Ereignis erhofft, das zu neuem Leben führt. Bei Thomas Mann und Szymanowski dagegen signalisiert die Ankunft des Dionysos eher ein Endstadium. Dementsprechend verweist das Dionysische in den Texten von *Tod in Venedig*, *Ephesos* (Szymanowski, Romanfragment) oder *König Roger* nicht auf Lebens- und Zeugungskraft, sondern auf die damals als dekadent und sündhaft begriffene homosexuelle Obsession. Wolfgang Jöhling spricht von Szymanowskis „tiefer Verzweifung ob der Unergründlichkeit des eigenen Ich“, als wäre jeder Sinn zerronnen. Die Schatten der fremden, früh verbannten Erfahrungen huschen – zumal in *König Roger* – durch ein sentimentalistisches Bewusstsein.

Szymanowski dürfte Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) als Exposé einer entsittlichten und entgrenzenden Dekadenzerfahrung bekannt gewesen sein. Die Novelle ist von dionysischen Motiven durchzogen, die Aschenbachs Liebe zu einem polnischen Jüngling namens Tadzio umspielen, auf den er in Venedig trifft. Sein Begehren lässt ihn die andere, unter der selbstauferlegten Strenge seiner Arbeitsmoral vernachlässigte Seite seines Ichs empfinden und daran zerbrechen, weil seine Sehnsucht keine Erfüllung findet.

Durch Dionysos können wir eine wesentliche existentielle Dimension lernen: Jede Zivilisation braucht ein Ventil für den sich steigernden gesellschaftlichen Anpassungsdruck. Ausnahmesituationen, die in den Künsten und Religionen Präsenz erhalten, die Sinne entgrenzen und entregeln, haben einen kathartischen Effekt, der die Gesellschaft vor dem Rückfall in die Barbarei bewahrt. Demnach sind Genuss

und Exzess, Kult und Verschwendung, Eros und Thanatos keineswegs Luxus, sondern für das zivilisierte Zusammenleben unverzichtbar. „Und von deinen rosigen Lippen, schöpf ich im Rausch der Liebe Verderben.“ (Szymanowski, Gedicht: *Bae-decker*)

Szymanowskis subjektive Suche nach der Wahrheit: „Seit sich am Firmament die ersten schwachen Schemen der Götter abzeichneten und sie die Büchse der Pandora voller unenträtselbarer, verfluchter und berauscher Geheimnisse wie Ewigkeit, Seele, Schönheit, Tod und Liebe mitbrachten, entpuppte sich der gesunde Menschenverstand als zahlungsunfähig. Doch um seine Autorität wie eh und je zu wahren, streifte er sich die Maske der öffentlichen Meinung über, oder umgekehrt: Verbirgt sich hinter dieser Maske. Wir aber brauchen etwas anderes, brauchen die heroische Tat, Mut, göttliche Tollheit, um uns in das Wirrwarr dieser geheimnisvollen Wahrheiten zu stürzen, eine Tollheit, die nur selten mit aus den Tiefen heraufgeholt Perlen echten Wissens belohnt wird.“ (59)

Der Roman, *Ephesos* (1918/19), blieb Fragment (das Original ist beim deutschen Angriff auf Warschau 1939 verbrannt). Das Kapitel „Das Gastmahl“ blieb erhalten. Szymanowski hatte den Text für Boris Kochno, der später mit Sergei Diaghilev, dem Leiter des Russischen Ballets in Paris, verbunden war, ins Russische übersetzt. Es handelt sich um eine Art Bildungsroman eines jungen Homosexuellen auf der Suche nach sich selbst. Der Inhalt ist eine Vorstudie und intellektuelle Verarbeitung für den späteren *Król Roger*.

**Ephesos: Epheben** hießen die jungen Männer, die in der Antike auf den Militärdienst vorbereitet wurden. Ihnen kam in der Dionysoskult eine besondere Rolle zu, nämlich den mächtigen und prächtigen **Opferstier** zu begleiten. Ein wesentliches Element dieser Zeremonie war die sogenannte Phallophorie, das Tragen von hölzernen Phalloi, die das Ereignis erotisch extrem steigerte.

Im Kapitel „Gastmahl“ oder „Symposion“ wird ein Dialog in einer römischen Taverne behandelt. Wie in Platons *Peri erotos* führen die Teilnehmer ein Gespräch über Kunst, Schönheit, Liebe und Erotik. Der Wein löst die Zungen, verleiht ihnen Flügel. Alle möglichen Arten das Für und Wider der Homosexualität werden einander gegenübergestellt. Es wird mit Platon argumentiert, dass Männerfreundschaft der „normalen“ Liebe überlegen sei, da letztere vor allem biologisch bedingt sei und der

Fortpflanzung diene, während es sich zwischen Männern in erster Linie um geistige Bande handle, die zu schöpferischen Leistungen führten. Zitat:

„Dabei sind wir vielleicht doch alle nur ein großer Auftakt, die geheime Hoffnung, die Brücke, die sich über die Kluft zu Jenem spannt, der einmal kommen wird. Die Kunst lehrt Freiheit und bringt uns dem Herzstück des Lebens näher. Vielleicht sind nur jene, die um den Schöpfungsakt in der Kunst wissen, fähig, das verhaltene Beben, das schreckliche, erwartungsfrohe Bangen um den Einen zu empfinden, der einmal erscheinen wird, um sich für den gesamten auf Erden erlittenen Schmerz zu opfern, um auf dem Grunde seiner von überirdischer Verzückung brennenden Seele das lächelnde Antlitz aller Geheimnisse zu schauen, er, dessen einzige Geliebte das Leben selbst in seiner unendlichen Tiefe sein wird. Der Weg zu ihm führt nicht über die Entsagung, die feige Flucht weg von der Wahrheit und der Realität; der Weg führt nicht zu ihm, wenn wir freiwillig den Körper in der öden Wüste eigener Nichtigkeit dem anderen verschließen.“ (84) Dionysos als „Iaios“, als Löser und Erlöser wie ein weiteres Epitheton lautet.

Aber die Nacht bei den Göttern ist nicht für ein Happy-end gemacht. Dunkle Flecken gibt es selbst in dieser phantastischen Geschichte: Szymanowski stand „im Banne antifeministischer und antisemitischer Ideen“, wie sie etwa Otto Weininger 1903 in seinem Buch *Geschlecht und Charakter* formuliert hatte. Weininger fragt nach dem „Wesen des Weibes und seinem Sinn im Universum“ und sieht diesen nur als „Mutter und Dirne“. Im Menschen verachtenden Kontext des präfaschistischen und rassistischen Denkens seiner Zeit, etwa des Hammerbundes, eines Lanz von Liebenfels oder Guido von List, setzt sich Weininger umfassend mit dem „Jüdischen“ auseinander. Er „betrachtet seine Gegenwart als die ‚jüdischeste‘, was sich für ihn u.a. darin zeigt, daß der Koitus ‚angebetet‘ werde, und er hält die arische Rasse für die Verkörperung des männlich-schöpferischen Prinzips“. (Jöhling 125)

Szymanowski wollte vielleicht mit *Ephesos* sein belastetes Gewissen reinigen, sein mächtiges, katholisches Über-Ich liquidieren. Der Roman sollte nicht bloß eine Antwort auf den gesellschaftlichen Kontext sein, sondern auch einen inneren Gewissenskonflikt, ein Ringen mit tiefsten Empfindungen darstellen. Im Vorwort von *Ephesos* bemerkte Szymanowski, dass es sich hier um **„die Geschichte eines ‚anormalen‘ Jünglings“ handle, „dem die Natur bei seinem Urtrieb einen Streich spielte“**. Wie später in *König Roger* formt Szymanowski seine zentrale

Überzeugung, dass **durch die sinnliche Liebe die Geheimnisse der geistigen Liebe erfahren werden könnten.**

Hatte, wie in *Epehebos* beschreiben, „diese ideale Verschmelzung“ zwischen Alo Lowicki und Marek Korab tatsächlich stattgefunden? Und inwiefern war die Liebe zwischen Alo und Korab nicht bloß eine Projektion der Liebe Szymanowski zu Boris Kochno? Eine tragische Liebe für Szymanowski, denn Kochno avancierte in Paris zum „königlichen Pagen“: Er wurde 1921 Sergei Diaghilevs „persönlicher Sekretär“ und Librettist für die Ballets Russes, Mitarbeiter von Strawinsky, später Begründer und Leiter der Ballets de Monte Carlo. Er stand im Mittelpunkt von Menschen und Begebenheiten, ließ sich von berühmten Freunden wie Strawinsky, Matisse, Picasso, Cocteau und anderen beschenken.“ (118). Iwaszkiewicz, sein Librettist meint, dass das **wesentliche Element und der Antrieb von Szymanowskis Kunst diese sexuelle „Pression“ war.**

Der Hirte des *König Roger* wurzelt, wie es im Libretto heißt, in „vieles bereitender heiliger Wildnis“. Daher muss man sich „in das Wirrwarr dieser geheimnisvollen Wahrheiten stürzen“ (59), um zu den Rätseln der Welt vorzudringen. Die Illusion bewahrt ihre anarchisch wilde Kraft nur als das Fremde, Exotische, Unentdeckte, das stets mehr verheißt, als der zur Gänze durchschaute Alltag jemals einzulösen im Stande wäre.

Jaroslav Iwaszkiewicz, Librettist, Schriftsteller und Cousin, berichtet, dass er mit Szymanowski am „**sonnenüberfluteten Ufer des Schwarzen Meeres**“ den Plot für *König Roger* entwarf. Die maßgebenden Stichworte für den Verlauf der Handlung in drei Akten waren: **1. byzantinisch, 2. arabisch und 3. antik.** Szymanowski war durch seine Sizilienreisen fasziniert von der Symbiose unterschiedlichster Kulturen und Religionen, die er dort fand. So verbinden sich in *König Roger* arabische Kultur, Christentum und griechische Antike in Musik und Bildwelt zu einer betörenden Einheit. Ein multikulturelles Land mit einer für ihn verwirrenden, flimmernden und zugleich offenen Erotik. Ein Traumort, ein Ort zum Träumen? Sehnsuchtshorizonte brechen auf: „Würde Italien nicht existieren, könnte auch ich nicht sein...“ Eine Welt voller Wärme, Schönheit, Wahrheit und erotischer Ungebundenheit.

Die Faszination des Südens war für Szymanowski mehr als eine bloße Metapher. Einer der Gründe, warum er seiner angestammten Welt regelmäßig entfloh, war

seine Homosexualität. In Sizilien und in Nordafrika erhoffte er sich eine großzügigere Einstellung zu dieser Form der Sexualität. Dort erlebte er im wahrsten Sinne des Wortes sein Coming-out. Er neigte dazu, attraktive, aber verletzende, Männer zu lieben. Sein Glaube war manchmal überwältigend, manchmal verzweifelt, oft von Verwirrung und Schuld überschattet. Und der Katholik Szymanowski wusste: Es ist wenig Raum für die Liebe Gottes, wenn man sich selbst hasst. Wir sollten nicht vergessen, dass zur selben Zeit Marcel Proust und André Gide ähnliche Probleme und Rätsel der Homoerotik zu lösen versuchen.

König Roger steht zwischen zwei Extremen: Das Christentum will, dass er dessen Gott als einzig wahren absolute Geltung verschafft und damit Staat und Religion gleichermaßen (also die Herrschaft der Institutionen!) festigt. Auf der anderen Seite steht ein Gott der Entgrenzung, der jeden Einzelnen der Macht seiner Phantasien und verdrängten Wünsche ausliefert und so eine unkontrollierbare Gemeinschaft von Ekstatikern schafft: Glücklich, ver-rückt (weil aus sich selbst heraus getreten), berauscht, befreit.

Der Hirte (Dionysos) predigt eine Religion der grenzenlosen Sinnlichkeit und der Liebe. Doch der um religiöse Ethik, um vernünftige Gesetzgebung ringende Roger kann sich den Verheißungen des Hirten kaum entziehen: Auch wenn dies den moralischen Halt der Gesellschaft gefährdet. An Roger richtet der Hirte die alles zertrümmernde Frage: **„Wann hast du zum letzten Mal getanzt, wann zum letzten Mal gefühlt, wann zuletzt jemanden berührt?“**

Wenn sich die Fronten radikalieren, ins Extreme steigern, bleibt dem König nur der Sprung in seine individuelle Vision von persönlicher Freiheit: Die Grenzen dieser Freiheit werden deutlich, weil sie sich in nichts anderem mehr als im hymnischen Gesang zu manifestieren vermag. Zwischen rigider staatlicher Ordnung und Barbarei, oder besser: Anarchie eines schrankenlosen Individualismus findet Roger nur einen illusionären Traum. Denn weder der Appell an die Kultur noch an die Staatsreligionen beantworten die unstillbaren und beängstigenden Fragen des Menschen nach dem Woher, Wohin, Warum.

Der Plot von *König Roger*, die ihn tragende dramatische Überzeugung, stützt sich auf eine Szene aus den *Bakchen* des Euripides. (Einschränkend sei hinzugefügt: auf die Interpretation von Tadeusz Zielinski, im Vorwort zur russischen Übersetzung.) Die



Erotik jener Szene, in der Pentheus sich von Dionysos als Frau verkleiden lässt, ist heute offensichtlich, doch in der Zeit Szymanowskis war dies eine gewagte Deutung. Genau diese **Erregung wird König Roger überwältigen, wenn er den geheimnisvollen Hirten sieht, der ihm von seinem durch und durch erotischen Glauben erzählt**. Diese Szene ist das eigentliche Schlüsselereignis des Werkes. Iwaszkiewicz: „Das Kennenlernen der Wahrheiten des Dionysoskultes hatte Roger innerlich gewandelt.“

Die erste Skizze von Iwaszkiewicz entspricht dem ersten und dritten Akt der späteren Oper. „In diesem Entwurf ging es einfach um die Einweihung des Dramahelden in die dionysischen Mysterien und die Präsentation des ewig lebenden Dionysos vor dem Hintergrund der Theaterruine von Syrakus oder Segesta“, so der Librettist. Der Komponist reagierte begeistert, merkte jedoch (sicher auch aus musikalischen Gründen) an, dass auch die byzantinisch-arabische Welt im Drama verarbeitet werden sollte, wie später im zweiten Akt.

Von der Liebe – in Schönheit und Kunst verwandelt – hatte Szymanowski Erlösung erwartet. Doch diese Erlösung erfüllte sich nicht, und vielleicht begriff er da, dass sein Programm von einem Widerspruch geprägt war. So sehr er sich auch von den Urtrieben der Sexualität distanzieren wollte, um damit höheres, subtileres Bewusstsein zu erlangen, blieb er dennoch **der „anormale Jüngling, dem die Natur bei seinem Urtrieb einen Streich spielte“**. Die Erlösung musste er woanders suchen, vielleicht in der negativen Utopie der Abgründigkeit menschlicher Existenz.

Szymanowski konnte den Süden nicht vergessen. So lässt er im dritten Akt König Roger allein zurück in den Ruinen des Theaters von Syrakus: „Und aus der Tiefe der Einsamkeit, / aus dem Abgrund meiner Macht / reiße ich ein reines Herz / und bringe es als Opfer der Sonne dar!“ So blieb auch Szymanowski in der Einsamkeit zurück, kompensatorisch auf seine musikalische Tätigkeit zurückgeworfen. Er transzendierte sein Leben durch die Musik: **„Komponieren ist für mich ein psychologisches, sinnliches, beinahe sexuell befriedigendes Bedürfnis.“**

Als Komponist stand Szymanowski unter dem Einfluss der französischen und russischen Moderne, insbesondere von Strawinski, Debussy und Ravel. In Anlehnung an Alexander Skrjabin bewegt er sich manchmal souverän an den Grenzen der Tonalität. Und heute scheint es so, als sei die Zeit reif für die Musik Szymanowskis, die

immer häufiger in Konzertsälen und Opernhäusern gespielt wird. Oftmals oszilliert sie, sie scheint zu schweben, ist schwer fassbar, von Dissonanzen durchsetzt, wirkt (besonders beim Hirten) fremdartig, schillernd, braust aber auch immer wieder spätromantisch auf.

Die Oper beginnt in fast völliger Stille: der Chor ruft Gott an – und er tut dies mit den Klängen der Ostkirchen, atmosphärisch sehr dicht. Erst nach und nach schwellen der Gesang und das Orchester an, um dann erstmals im Forte majestätisch zu kulminieren, wenn die Gemeinde den Segen für das Königspaar erfleht. Anspruchsvoll sind die Gesangspartien: den Löwenanteil bestreitet Roger, der das ganze, 1 ½-stündige Stück über auf der Bühne präsent ist, dazu zwei höhenstarke Tenöre (Endrisi und der Hirte) und eine lyrische, koloraturesichere Sopranistin (Roxana) in den tragenden Rollen des Stückes. Besonders Roxanne liefert einen Schlüssel für die Oper durch ihren plastischen Persönlichkeitswandel: Einmal vom dionysischen Taumel ergriffen, fallen die Hemmungen, und Geist und Körper werden frei für das emotionale Spektrum der Welt.

Szymanowski war zweifelsohne von einer speziellen existentiellen Erregung geprägt und dies erinnert an einen spanischen Begriff, der ein archaisch-dionysisches Äquivalent für die Erotik des Südens verkörpert. Er ist primär der Corrida und dem Flamenco vorbehalten, gilt jedoch als Quelle jeden Kunstwerks, das „dunkle Untertöne“ besitzt. Duende bezeichnet jenen melancholischen Moment, den das Kunstwerk hervorruft, das **aus schmerzhafter Inspiration** geboren wurde, **aus einem Verlust**, aus einem Opfer, aus einer Enttäuschung. (Das Hauptwerk des großen spanischen Barockdichters Luis de Góngora trägt den Titel *Soledades* (1613/1614): Tabula rasa, Abgründigkeit.)

Die Kunst ist ja oft ein Spiegelbild persönlicher Wunden. Ob bei Mozart, Lorca, Picasso oder Szymanowski. Die Parallelen zwischen Szymanowski und Lorca bestehen in einer Sinnlichkeit, die zugleich von Verletzbarkeit und Selbsthass geprägt war, von Outing und Nicht-outing, von der Schwierigkeit eines homosexuellen Lebens im erzkatholischen Spanien oder Polen.

Das Konzept der Duende kann uns daran erinnern, dass Zerstörung und Schaffenskraft dicht beieinander liegen, **selbst wenn nur der leere Raum zerstört wird, der vor dem Werk da war**. Es ist die Beschreibung einer psychischen Verfassung, die

sich zu bestimmten Zeiten auf schöne und grausame Weise offenbart. Doch wenn man versucht, den Augenblick zu bannen, das Erlebnis festzuhalten, zu kommunizieren und zu plausibilisieren, dann zerläuft einem alles unter den Fingern. Daher erfüllt sich die Verheißung des Hirten nur im Augenblick.