

Im Haus des Stummen : Goya und moderne Welterfahrung

Autor(en): **Dufourt, Hugues / Eidenbenz, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 71

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927966>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Um 1820 entstanden Francisco Goyas geheimnisvolle «Pinturas negras», Fresken, die der mit 46 Jahren taub gewordene Künstler auf die Wände seines Landhauses bei Madrid, der «Quinta del sordo», gemalt hat. Auf diese «schwarzen Bilder» bezieht sich Hugues Dufourts Komposition für Flöte und Orchester «La Maison du sourd» (1996/97).

Francisco Goya steht – wie Goethe, Beethoven oder Stendhal – auf der Schwelle zwischen zwei Jahrhunderten. Zwar ist er tief im 18. Jahrhundert verwurzelt, gehört ihm aber doch nicht mehr an. Von der Tradition bester spanischer Malerei, jener von Greco und Velasquez, übernimmt er vor allem deren Antizipation moderner Sensibilität. Die apokalyptische *Ansicht von Toledo*, wie sie Greco gemalt hat, und die Lumpenphilosophen bleiben ihm in prägender Erinnerung. Am spanischen Hof in denkbar offizieller Atmosphäre wird er gross und kann sich an der grossen europäischen Malerei des 18. Jahrhunderts sättigen. Was ihm daran aber überholt erscheint, entfernt er aus seinem eigenen Schaffen, befreit sich von der zur Neige gehenden alten italienischen Tradition. Goya liest den Aufklärer Voltaire, betrachtet aber die rationalistische Malerei seiner Zeit – die Verschmelzung von Natur und Antike oder von Natur und Ideal – als künstlerische Landplage, die Ratio hält er nie für einen angemessenen Zugang zur Kunst. Überzeugt davon, dass es die Bildung sei, die die Menschheit von den Monstern der Finsternis erlöst, geisselt er Aberglaube und Sektierertum. Dennoch distanziert sich Goya als erster Künstler seiner Epoche vom Idealismus und von der Idee einer edukativen Mission der Kunst, in der er bloss eine neue Form von Exorzismus sieht. Das 18. Jahrhundert hatte die Kunst als sozial und öffentlich nützlich betrachtet. Für Goya ist die Kunst keine von objektiven und konventionellen Kriterien geleitete öffentliche Angelegenheit mehr, sondern wird zum spezifischen Ausdruck, der auf seinen eigenen Regeln basiert. Die Ästhetik der Aufklärer beruht auf Imitation und besteht in der Suche nach idealen Formen, die von der Natur inspiriert, vom Licht der Vernunft erhellt und mit der Zweckbestimmung, universale Wahrheiten zu enthalten, belastet sind. Goya, der sich Verstösse gegen die Kunstregeln jederzeit erlaubt, stellt diese Ästhetik prinzipiell in Frage. Goya hat der Malerei einen neuen Weg gebahnt, einen Weg von

der Realität zum Traum. Malerei ist weder narrativ noch deskriptiv. Die Kraft, die sich in den tumultuösen Massen seiner Bildräume zeigt, transportiert direkt und ohne formal geregelte Vermittlung die Intensität von Emotionen, unbremsten Trieben und Affekten. Das Tun des Künstlers ist bei ihm eine primäre, nicht mehr eine deduktive Erfahrung. Indem die Kunst zu einer Stenographie des Triebhaften wird, entbindet sich Goyas Malerei von allen Zwängen der Nachahmung und erfindet einen Stil des Skizzenhaften. Wenn die Malerei Objektivierung, Verschönerung und Verklärung verweigert, konzentriert sie sich auf ihre spezifischen Mittel und erfindet die Sprache der modernen Farbe. Malraux schreibt: «Bis zu Goya richtete sich jedes Porträt auch an die Vorstellungskraft des Betrachters. Zwanzig seiner Porträts haben damit nichts mehr zu tun, sie sind nur noch Kunst. Dieser Mann, dessen zweites Leben – vielleicht auch sein erstes – der Traum war, hat die Malerei vom Traum erlöst.»

TIEPOLOS LICHT

Goya (der sich seinen Lehrern gegenüber nie allzu dankbar zeigte) hat die Geheimnisse der Kunst zweifellos von Tiepolo gelernt. 1762 war Tiepolo nach Madrid geschickt worden in einer letzten diplomatischen Mission: der Glorifizierung der spanischen Krone. Karl III. hatte ihn an den Hof geholt, wo er den Gardesaal und den Thronsaal im neuen königlichen Palast ausschmücken sollte. Tiepolo hatte damit freie Bahn für seine Machtfantasien und für seinen megalomanen und reaktionären Hang zum Absolutismus. Ihm, der über ein verblüffendes technisches Handwerk und eine unvergleichliche Geschicklichkeit verfügte, gelang es, in seinen Kunstwerken das Wesen des Traumhaften freizulegen. Er zeigte Goya das verzauberte, lichte Universum, das für die pastorale Kultur des europäischen Rokoko so charakteristisch war. Er lehrte ihn die technischen Mittel für die Gestaltung des Traums: Präzision, Ökonomie und die Leichtigkeit des Materials, die Frische der an delikaten Pastellnuancen reichen Palette, die kristalline Klarheit des Kolorits, die subtilen Schattierungen bis hin zum Verlöschen, die Leuchtkraft der Farbskala, die irrealen Reinheit tausendfachen Schimmerns, die Spiegelungen des Lichts in irisierenden Räumen, die Weite der Landschaften mit ihrer inspirierten Kraft.

Autoaggression:
Goyas «Saturn
verschlingt
seine Kinder»,
Detail



John Steer schreibt: «Niemals vor Tiepolo hat die Malerei einen solchen Trompe-l'oeil-Effekt totaler Präsenz von Licht und Raum erreicht; diverse Jahre später erst sollte Goya mit den Fresken im Dom San Antonio de la Florida in Madrid Ähnliches erreichen, wobei er von Tiepolos letzten Arbeiten in der spanischen Hauptstadt beeinflusst war.»¹ Im Schatten des Neoklassizismus, unter der Protektion der Hofmaler Mengs und Francisco Bayeu ist Goya gross geworden. Tiepolo aber wird ihm zur Herausforderung. Dessen Deckenfresken sind Ausblicke in unermessliches Licht, Wunder fingierter Architektur. In der Tradition des virtuosen Illusionismus der Malerfamilie Galli Bibiena und der Trompe-l'oeil-Künste Veroneses feiern seine Blicke zur Decke die Herrlichkeit der Himmel in den Dimensionen eines neuen Universums. Seine triumphalen Allegorien entfalten eine Magie der Farben, die, von Veroneses Welt abgesehen, nicht ihresgleichen kennt. Es sind malvenfarbige Himmel, rosige Wolken, mit bläulichen Grau versilbert, mit muschelartig gezackten Rändern; es sind Kaskaden bernsteinfarbener Töne, lila, elfenbeinfarben, die sonniges Weiss verströmen und sich von azurblauem oder blassgrünem Hintergrund abheben. Tiepolo vollendet die Synthese der ganzen venezianischen dekorativen Tradition, deren verschiedene Komponenten er zu einer neuen und originären Vision zusammenfasst. Das Licht, das wichtigste Element in seinem Werk, erlaubt ihm, sich vom gequälten Kolorismus und vom dramatischen *Clair-Obscur* des früheren Dekorationsbarock zu befreien. Seine Palette hellt sich auf, wird luftig und führt zu einer chromatischen Entmaterialisierung der barocken Form bis diese sich auffächert in einer einzigen Skala bleicher und luzider Töne.

John Steer schreibt weiter: «Tiepolo ist ein Meister unfassbarer Atmosphären. Seine gebückten, müden Gestalten scheinen weniger zu einer Geschichte als zu einem einzelnen herausgehobenen Augenblick zu gehören, dessen übersteigerte Intensität erst die *Raison d'être* ist. Das trifft buchstäblich zu für die gravierten *Capricci*, die als Sujet eigentlich nichts aussagen, aber in ihrer von jeder äusserlichen Motivation unabhängigen extremen Intensität die Quintessenz von Tiepolos Kunst repräsentieren.»² Tiepolo zieht sich zurück ins Interieur melancholischer Elegien mit manchmal bitterem Beigeschmack, die er auf Radierungen, Zeichnungen und kleinen Leinwänden festhält. Die *Vari Capricci*, 1740 graviert und von seinen Söhnen veröffentlicht, und die *Scherzi di*

fantasia, eine Folge von 1739 bis 1757 entstandenen Stichen, zeigen eine beunruhigende Welt dionysischer Archaik, nächtliche Orgien, chthonische Kulte und Ruinen, seltsame Schauspiele und die emblematischen Tiere Eule und Schlange, Boten des Jenseits. Die 35 *Capricci e Fantasia* künden bereits von der dumpfen Gewalt und der dunklen Irrationalität der *Caprichos* Goyas.

LICHT UNTER DER FINSTERNIS

Weite Landschaften mit lichten Horizonten, heitere Kompositionen, graziöse Szenen malte auch Goya zu Beginn auf die Mauern seines Landhauses, das er 1819 vor den Toren Madrids erstanden hatte. Goya beabsichtigte, sich vom Hof und dessen Geschichten zurückzuziehen. Er lebte mit einer jungen, von ihrem Ehemann getrennten Frau, der schönen Leocadia Weiss – sie ist die *Manola*, die den Zyklus der Mauermalereien in der *Quinta del Sordo* eröffnet –, und mit der kleinen Rosario, die vermutlich die Tochter des Malers war. Wie Alphonso E. Pérez Sanchez gezeigt hat, konnte mit Röntgentechnik und Bestrahlungsmethoden unter den vierzehn *Pinturas negras* auf den Mauern der *Quinta del Sordo* die hell strahlende Welt Tiepolos freigelegt werden. Pérez Sanchez schreibt: «In diesen breiten Panoramen, deren lebendige Farben mit ihrem himmlischen Blau und saftigem Grün durch die Pigmentanalyse an den Tag kommen, erscheinen allmählich Personengruppen in den unteren Partien der Komposition; wir können ihre Klarheit und ihre Lebendigkeit erahnen in einem offenen Raum, dessen leuchtender Himmel einen beträchtlichen Teil der Fläche einnimmt.»³ Unter der *Wallfahrt zum hl. Isidro* verbirgt sich «ein breites und offenes Panorama gewellter Gebirge und eine Brücke mit drei Bögen, die sich im Wasser, einem breiten Fluss vermutlich, spiegeln»⁴. Im unteren Teil von *La Leocadia* zeigt sich «ein kleiner Esel mit seinem Reiter, der einen Raum mit weiten Horizonten im Zickzack durchquert, was auf einen kleinen, sich am Horizont verlierenden Weg schliessen lässt.»⁵ Es sind immer grosszügige Landschaften, einige sehr hell, mit klarem Himmel, andere mit Wolken, komponiert aus immensen wüstenartigen Weiten, hügeligen Flächen, felsiger Natur und von einer grossartigen heiteren Erhabenheit.

Ein Umstand, über den man nur mutmassen kann, muss das anfängliche Projekt umgestürzt haben. Die fröhlichen

1. John Steer, *La Peinture vénitienne*, Paris, 1990, S. 192

2. a.a.O. S. 192

3. Alfonso E. Pérez Sanchez, *Comment les peintures de la Quinta del Sordo devinrent des peintures noires*, in: *Goya, les visions magnifiques*, (Jacqueline und Maurice Guillaud, hg.), Paris, New York, 1987, S. 89

4. a.a.O. S. 89

5. a.a.O. S. 89

Farben sind zerstört durch Schichten von dichtem Schwarz, Grau, Braun und erdigem Gelb. Goya stellt jetzt eine in die Barbarei gedrängte Menschheit dar, die Opfer ihrer selbst ist, willenlos und erniedrigt, böse und stumpfsinnig. Die Wahrheit, die nun Goya in seinem Malen äussert, ist nicht mehr der Optimismus der Aufklärer. Es gibt nur noch einige wenige traurige Tatsachen: Den Bruderkrieg, die Bestialität der Instinkte, die Herrschaft des Aberglaubens und der Lüge, die bis zum Nichts verkümmerten Hoffnungen, das verstümmelte Leben, die Absurdität des Seins, der unmittelbar bevorstehende Tod. Hier schlagen sich zwei schon zur Hälfte im Sand versunkene Männer mit Knüppeln tot; da begrüssen zusammengekauerte Hexen, Entsetzen im Gesicht und wie aus Lehm geformt, vor einem kümmerlichen Feuer den «Bock». Rechts im Hintergrund wohnt unbewegt die *Manola* der Szenerie bei. Es ist *Aquelarre*, Hexensabbat. Dann auch *Asmodea*: Der Dämon des liederlichen Vergnügens, im Flug seiner Lüsterheit niedergemäht von Gewehrsalven. *Das Heilige Offizium*: Die Parade der Reaktion, die finstere Prozession freiwilliger Unterwerfung. *Judith und Holofernes*: Die weibliche Rache, die Gewalt ungestillten Begehrens. Etwas weiter lachen zwei Frauen aus voller Kehle über einen Mann. Die Parzen schneiden den Lebensfaden durch. Saturn frisst seine Söhne. Ein Hund schwimmt gegen die Strömung.

Die *Pinturas negras* haben Züge eines Selbstporträts: Die arme Kindheit eines sozial Zurückgestellten, eine mediokre Jugend, bescheidene Anfänge, schmählige Misserfolge, ein armseliges und dauernd um den morgigen Tag besorgtes Leben. Spät eintretende künstlerische Reife, der hartnäckige Aufstieg eines Beamten der Malerei, der sich achtzehn Jahre lang mit Teppichkartons für die königliche Manufaktur zu beschäftigen hatte. Und immer die Angst, die Zugeständnisse an Opportunismus und Fügsamkeit. Langsam nur wuchsen Antikonformismus und Aufsässigkeit, die Befreiung aus einem Milieu von Malern, die darauf versessen waren, ihm die Malerei zu erklären.

Goya anerkannte bloss drei Meister: Velasquez, Rembrandt und die Natur. Nach der Natur malen hiess für Goya, auf alle trostreiche Illusion zu verzichten – auf den Sophismus einer universalen Güte in der Welt, auf den Glauben an ein Leben nach dem Tod, auf den rationalistischen Optimismus, auf die unnachgiebige Willensanstrengung, die *Condition humaine* zu denken. Für Goya kann die Kunst nur das nie endende Walten des Verlangens ausdrücken, dessen Ambivalenz, dessen Kraft der Verneinung, dessen destruktive Energien, dessen Gewalt und primitive Unbefriedigtheit.

AUTOAGGRESSION

Man könnte sich denken, dass die *Pinturas negras* die Äusserungen der Bitterkeit und der Hoffnungslosigkeit eines Mannes sind, der Spanien endgültig im Despotismus der Reaktion versinken sieht. Damit allerdings würde man sich mit einer bequemen Halbwahrheit zufrieden geben und die konstante nebulöse Faszination übersehen, die der Maler für Piranesi oder Magnasco empfand, und ebenso seine obsessive Beschäftigung mit dem Hexensabbat und geheimen Tribunalen. Kerker, amputierte Glieder, Kadaverstücke, das Schmoren eines Körpers in der Feuerglut, die Gewichte von Eisen und Ketten, die Stille der Gefängnisse bezeugen nicht nur eine historische Katastrophe, sondern auch ein tragisches Lebensgefühl. Mit Freud teilt Goya das Bild einer Menschheit, deren Antriebsimpuls der Todestrieb ist, einer Menschheit, die ihre Sehnsucht nach Verbrechen, Inzest, Elternmord, Krieg, Raub und Unterjochung nie unterdrücken kann. Und in Übereinstimmung mit Freud sieht

Goya:
L'Aquellare



Goya das künstlerische Werk unentwirrbar verknüpft mit der Erotik, die dennoch nicht zu unterdrücken ist, was eine Art elementaren Masochismus' bewirkt, eine destruktive Macht, aus der sich die Sexualität zurückgezogen hat und die sich wie eine unüberwindbare Grenze der Befriedigung des Begehrens in den Weg stellt. Die wiederholte Zwangshandlung, die Genuss weder erregt noch verschafft, übt ihren zerstörerischen Einfluss auf den nicht zu bändigenden Sexualtrieb aus.

Das spezifische Thema in Goyas Malerei ist also die totale unerbittliche Negativität des Begehrens. Goya ist der erste Maler des Monströsen, des Schmutzigen, des Gemeinen. Das Tragische und Aufsässige in Goyas Werk liegt hier, im gänzlichen Fehlen von Hoffnung auf eine Bewältigung der triebhaften Kräfte. Das einzige Sujet seiner Malerei ist das psychische Leiden einer Menschheit, die sich entblösst im Begehren, in den dem Trieb eigenen Antagonismen; einer Menschheit, die sich ihrer einst noch zuerkannten Vorrechte beraubt sieht, die sich in Todesangst zurückzieht, doch den Tod immer noch dem Leben vorzieht und die in Regression und in ihrem Ekel hofft, ihrer unglücklichen Existenz entfliehen zu können. Der Wahnsinn der Menschen rührt weniger von ihrer Emanzipationsunfähigkeit als von ihrer Verweigerung der Autonomie.

Goyas Kunst legt die Mechanismen bloss, nach denen, gemäss Freud, die Aggression im Moment ihrer Verknüpfung mit dem Sexualtrieb einen pathologischen Charakter annimmt. Ein solches Vokabular ist natürlich inadäquat und zielt auch auf einen der kontroversesten Punkte in der psychoanalytischen Theorie. Diese Prozesse meinen die Autoaggression gegen die eigene Person in einem universalen Vergnügen von Unterwerfung und Erniedrigung. Goya seinerseits hat zwar keine Gelegenheit zu kannibalistischen Szenen ausgelassen. Die Kunst Goyas, und die Kunst überhaupt, darf aber nicht mit solchen psychischen Kräften gleichgesetzt werden: Das Kunstwerk ist eine Angelegenheit von Form, ein mühevoller Prozess, der nichts mit Fantasmagorie und Halluzination zu tun hat.

SELBSTPORTRÄT DES KÜNSTLERS

Was habe ich selber nun von dieser *Quinta del sordo* übernommen? – Die Elemente des Selbstportraits, zweifellos.

Meine eigene *Maison du sourd* ist ein Erlebnis von Masselosigkeit, ein langes Wüten entfesselten instrumentalen Furors. Das Werk übernimmt den Lebenssaft von *Surgir* und *Saturne*, dessen Skandalcharakter mich für einige Zeit vom Musikleben ausgeschlossen hatte. Trotzdem habe ich meine innerste Überzeugung nicht aufgegeben, dass Musik Wahrhaftigkeit nur mit Grenzerfahrungen gewinnen kann, jedenfalls nicht mit der diskursiven Langeweile und dem geschmacklosen Hedonismus, den man ihr aufzwingen wollte. Wer Musik gewissenhaft praktizieren will, schadet der Familienehre, stellte Thomas Mann einmal fest. Mann war diesbezüglich ein ausgesprochener Pessimist, denn die sogenannte «zeitgenössische» Musik ist tatsächlich gefangen im Netz einer rechthaberischen Welt, wo sie nur als Wissensgut noch zugelassen ist. Musikalisches Schaffen muss sich heute gemäss dem Kanon logischer Rekonstruktionen entfalten, muss sich der Orthopädie der Forschung unterwerfen, muss staatlichen Vorschriften gehorchen, ehe sie der tatkräftigen Fürsorge der Kollegen und der therapeutischen Verbissenheit der Musikwissenschaftler überantwortet wird.

In diesem Werk habe ich mich bewusst aus der soziopolitischen Kunstwelt zurückgezogen und habe aufgehört, mich über die im Namen der Freiheit, der Menschlichkeit oder irgendwelcher abscheulicher Vorwände begangenen Verbrechen zu ärgern. Dennoch habe ich immer an eine andere Art von Vernunft geglaubt, deren Prinzipien es angesichts von blinder Gewalt und wild entschlossener Kriminalität ohne Wanken aufrecht zu erhalten gilt. Auch Goya hat den Rationalismus der Aufklärer nie verleugnet und hat nie daran gedacht, dass die Themen universalistischer Reflexion etwas Zwanghaftes verschleiern könnten.

In meiner eigenen *Maison du Sourd* geht es um die Erforschung der Zusammenhänge zwischen dem Hässlichen und dem Verlangen. Wie ich schon festgestellt habe, weckt die Vertiefung des menschlichen Begehrens eine urtümliche Lust der Zerstörung, die mächtiger selbst als die Libido ist. Die eigentliche Aufgabe der Kunst ist es, darin die versteckten Kräfte zu enthüllen, deren Gestalt, deren unüberwindliche Widerstände. Goya malt die Jagd nach Genuss und die Erfahrung der Frustration, die Last der Vergangenheit, die Begegnung mit dem Unausweichlichen, die Tragik absoluten Scheiterns im monotonen Überdruß einer Tyrannei der Zwangshandlungen. Die bildhafte Dekonstruktion eines Themas, der sich Goya gewidmet hat, versuchte ich äquivalent in der Musik wiederzugeben. Ein solches Unternehmen basiert auf einer Kunstphilosophie, die näher bei Goya als bei Freud steht. Ich denke – im Gegensatz zu Freud und ähnlich wie Goya – dass die Aufgabe der Kunst nicht die Sublimierung der Instinkte ist. Das Prestige einer letzten Illusion von Macht muss man aufgeben – der schädlichsten und hinterhältigsten Illusion von allen: jener, die sich die Herrschaft über die Menschen oder die Erziehung des menschlichen Geschlechts zum Ziel setzt. Die Gewaltthematik bei Goya gilt nur der Mechanik des Begehrens, wie sie die Eigenart der menschlichen Existenz bestimmt; er malt die Beklemmung, die sich durch das Bewusstsein darüber einstellt. Wie Goya denke ich, dass das Kunstwerk nicht die symbolische Befriedigung der unbewussten Begierden ist, dass es auch nichts mit Sublimation zu schaffen hat und dass es nicht in erster Linie eine Ersatzwirklichkeit für unterdrückte Neigungen ist. Malraux hat vollkommen recht, wenn er sagt, Goya habe sich dem Malen des Traums gewidmet. Das Kunstwerk muss am Ende nicht gefallen oder

lehren. Es vermittelt vielmehr jenen Verdruss, der ob dem freigelegten Trieb erwächst, und die Verzweiflung über offensichtlich Unkultivierbares. Die künstlerische Tätigkeit wendet sich genau deshalb aber nie von der menschlichen Gemeinschaft ab, denn ihre erste Aufgabe besteht darin, den wesentlichen Bezug des Menschen zum Menschlichen zu bezeugen. Die Wahrheit der modernen Kunst wohnt in ihrer Befähigung, die mythischen Weltanschauungen aufzulösen. Diese Kritik an der Illusion, an Aberglaube und Fehleinschätzungen ihrer selbst ist das Fundament der Kunst.

Es fällt mir schwer, Kategorien und Kompositionstechniken meiner *Maison du Sourd* zu benennen. Zweifellos bewegt sich das Stück in extremen Gefilden. Sein nicht enden wollender Anfang betont den Moment der Unentschiedenheit und erinnert an den Anfang von Haydns *Schöpfung*. Ich denke auch an die Raserei des Schlusses, für den ich mich auf Strawinsky und Bartók und ihre zusehenden Intensivierungen des Materials bezog. Alles klanglich Pittoreske habe ich weggelassen und habe mich an die Einheit des Tons gehalten, welche die innere Kohärenz des Stücks garantiert. Da ich Musiker bin und nicht Maler, habe ich in der Komposition nicht die verkürzende Treffsicherheit des Skizzenhaften gesucht. Ein Musiker arbeitet auf der Exaktheit eines Schemas und muss sich zu struktureller Klarheit zwingen. Ich verstehe die kompositorische Arbeit als ein Entscheiden, das letztlich ein Spezifizieren ist. Die Komposition ist eine Technik, die sich spezialisiert, eine Formulierung, die präzisiert, und nicht ein direkter Ausdruck des Offenkundigen. Darüber hinaus aber beginnt die wahre Musik erst, wenn sie diese determinierenden Entscheidungen übersteigt und dem ständigen Differenzieren seine beruhigende Absicherung nimmt. Die Idee, dass die Form aus der immanenten Totalität in jedem Augenblick resultiere, scheint mir illusorisch. Man muss Faktoren des Auftritts, des Dramas, der Gestaltwerdung Rechnung tragen, die genau diese innere Bewegung des Differenzierens blockieren, die Synthese dieser Faktoren mit den inneren Bedingungen verhindern und den ganzen Prozess verändern oder zerbrechen können.

Ein Wort noch zum Kompositionsmotiv: Es schien mir, dass die *Pinturas negras* bei Goya die Zweifel eines Mannes enthüllen, der sich in seiner Identität als Maler bedrängt fühlte; als ob er einsehen würde, auf die höchsten Gipfel der Kunst verzichten zu müssen, wie sie die letzten Werke Rembrandts oder Velasquez' darstellen; als ob die Tiefe des luministischen Paradieses ihm für immer unerreichbar sei. Diesen luministischen Traum suchte ich im ersten Teil zu beschwören, der eine bewusst disproportionierte Einleitung zum restlichen Werk darstellt, einen Vorhang aus Licht, hinter dem die Instrumentalfarben so verschmelzen, dass sie nicht mehr zu unterscheiden sind: Suggestion einer unbegrenzten, ziellosen Welt. Ohne dass ich das Stück seither wieder gehört hätte, erinnere ich mich an Stockhausens *Inori* von 1974, das eine ähnliche Tendenz aufweist: Auch dieses Werk ist nur Genese, Dynamik des Werdens, Keimen und Entfalten. Im Gegensatz zu Stockhausen aber, der seinem Stück eine meditative Haltung aufprägt, konzipierte ich diese Einleitung wie eine spät eintretende Windstille, wie eine vorübergehende Aufheiterung am Meer. Der zweite Teil öffnet sich dann der schrillen subjektiven Expression. Er ist konträr zum ersten von einer Melodik der Soloflöte bestimmt, die gequält wirkt und sich, abgeschottet von der Aussenwelt, ganz auf sich selber zurückzieht. Das Orchester kumuliert die Energien und stösst sie gleichzeitig weg, wie eine Involutionsspirale, eine einzige Kontraktion, die sich schliesslich zuschnürt bis zur finalen Raserei.

(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)