

Im Traum erwacht die Existenz : Jean Barraqué - Michel Foucault

Autor(en): **Feneyrou, Laurent / Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 73

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927900>

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.

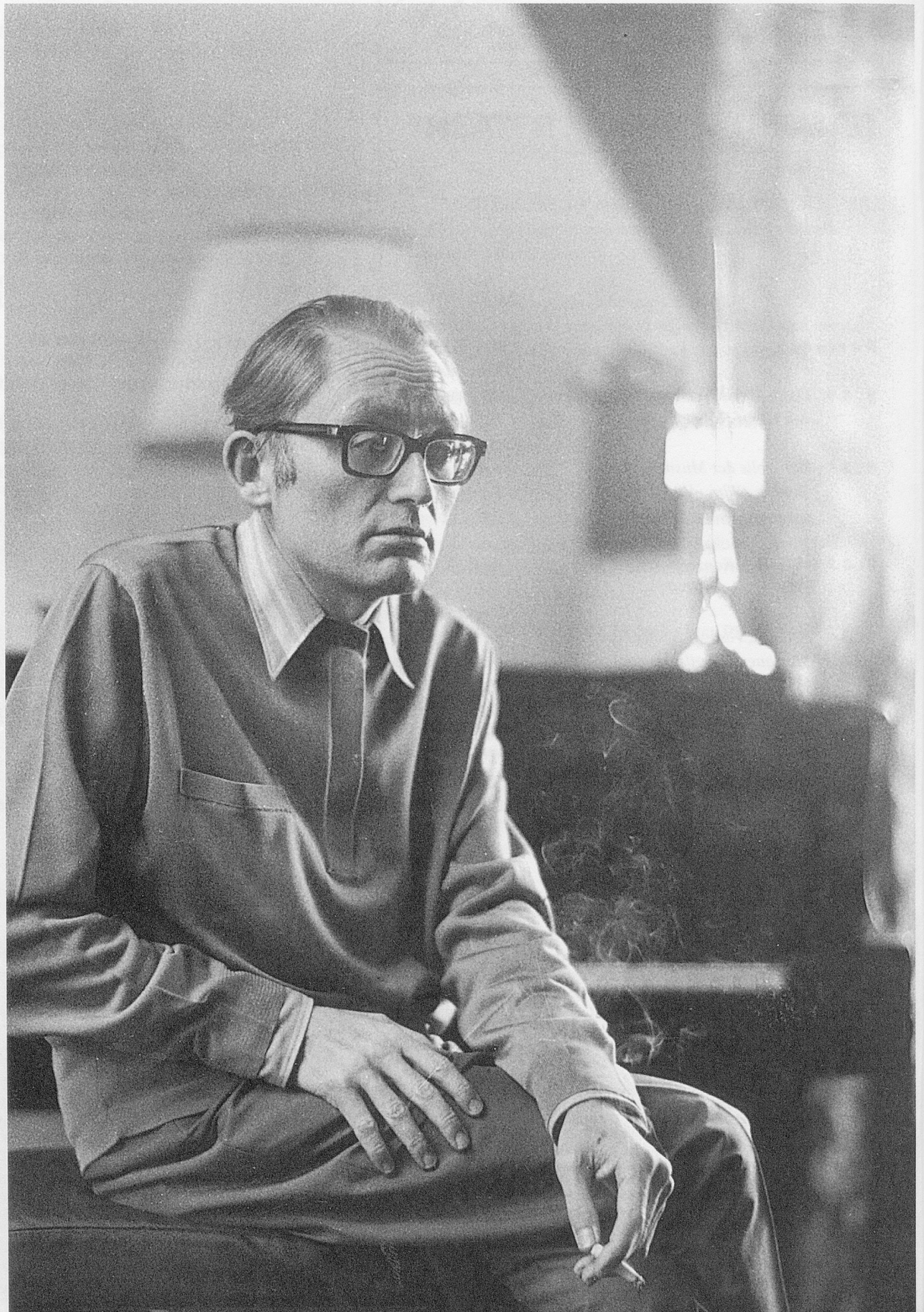
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

IM TRAUM ERWACHT DIE EXISTENZ VON LAURENT FENEYROU

Jean Barraqué – Michel Foucault



Jean Barraqué
Foto Sazo

«Was hat es bedeutet, dass ich durch den Zufall und das Privileg einer unverhofften Freundschaft einiges von dem wahrgenommen habe, was sich in der Musik abspielte – vor nunmehr 30 Jahren? Ich war damals lediglich ein Zaungast, festgehalten durch Zuneigung, eine gewisse Verstörtheit, Neugier und das seltsame Gefühl, einer Entwicklung beizuhelfen, der ich kaum folgen konnte. Das war eine Chance: die Musik war nämlich damals von den Diskursen, die ausserhalb geführt wurden, im Stich gelassen worden», schrieb Michel Foucault.¹ «Doch ist es wahr, dass die Musik in meinem persönlichen Leben eine wichtige Rolle gespielt hat. Den ersten Freund, den ich gehabt habe – ich war damals zwanzigjährig – war Musiker [Gilbert Humbert, Schüler von Messiaen, Zeuge der Jahre 1950 bis 1952, mit dem er vor allem die von Shdanow entwickelten Thesen diskutierte]. Später hatte ich einen Freund, der Komponist war und der inzwischen gestorben ist [Jean Barraqué]. Dank ihm lernte ich die Generation von Boulez kennen. Für mich war dies eine sehr wichtige Erfahrung. In erster Linie, weil mich dies in den Kontakt mit einer Kunstform brachte, die für mich wirklich rätselhaft war. Ich hatte und habe noch immer keinerlei Kompetenz in diesem Bereich. Doch war es mir möglich, die Schönheit zu erfassen in einer Sache, die mir sehr rätselhaft war. Es gibt einige Werke von Bach oder Webern, die mich entzücken, doch für mich ist die eigentliche Schönheit eine musikalische Phrase, eine Musik, die mir unverständlich bleibt und über die ich nichts sagen kann.»²

Bei der in diesem Text über Boulez erwähnten Freundschaft handelt es sich um diejenige mit Jean Barraqué, «einem der genialsten und verkanntesten Komponisten der gegenwärtigen Generation»³, der uns ein vorzeitig gereiftes, der Unvollendetheit und dem Tod anheimgegebenes Werk überliefert hat, das dem Schweigen eine Kunst strenger, kristalliner Schönheit abringt. Sich der gemeinsamen Geschichte dieser beiden Persönlichkeiten zu nähern bedeutet, Einblick in eine bewegte Biographie zu erhalten, zumal aber auch, die zu Beginn der fünfziger Jahre gleichzeitig entstandenen Werke in einen Zusammenhang zu stellen; dabei gilt es sich der Gefahr zu enthalten, den einen zur Metapher des philosophischen Denkens des anderen zu machen, und den anderen zum Initiator der Musik im Diskurs des ersteren.

EXKURS I

Michel Foucault entkam dem Einfluss der Phänomenologie und des Marxismus dank der Musik, deren Rolle, so sagte er, ebenso wichtig war wie die Lektüre Nietzsches. «Wenn ich mich recht erinnere, verdanke ich meinen ersten <Kulturchock> den französischen Vertretern der seriellen und der Zwölftonmusik wie Boulez und Barraqué, mit denen ich freundschaftlich verbunden war. Durch sie entstand für mich der erste <Riss> in dem dialektischen Universum, in dem ich bis dahin gelebt hatte.»⁴ Denn für Wagner (wie auch für Schopenhauer oder Nietzsche) stellte sich das Problem des

Subjektes in nichtcartesianischen Begriffen, er zielte auf die Auflösung der europäischen Subjektivität. In Foucaults Schriften über die Musik und ihre theoretischen Bedingungen (Sprache, Struktur, Material), doch auch in der leidenschaftlichen Korrespondenz mit Barraqué ist es das Schweigen, das «der Musik Schutz gewährte und ihre Unverfrorenheit wahrte»⁵; das Schweigen ist ein Zeichen des Aufbruchs, der Morgenröte. So nahe und vertraut uns die Musik auch ist, so sehr sie dem Wesen unserer Kultur entspricht, so ist sie doch flüchtig, sie entschwindet, und der Ausdruck für dieses Entschwinden und ihre nie wirklich erreichbare Ferne ist das Schweigen, die Stille... (Bei Barraqué allerdings – zumal im zweiten Abschnitt der *Sonate* – kann die schneidende Stille auch zerstörerisches Zeichen der Diskontinuität, des Todestriebes sein. Im «Meer des Schweigens» von *Chant après chant* sind diese Leerstellen verfängliche Höhlen, irrationale Haltepunkte, Modi des musikalischen Nichts, worin sich jeder Klang einem unentrinnbaren Niedergang gegenüber sieht. Hier – und mehr noch in den unzähligen und bedrohlichen Wucherungen des Materials – werden wir sensibilisiert für die subtilen, winzigen Regungen der Welt. Und die *Hymne à l'œuvre* der unvollendeten *Portiques au feu* singt: «Einzig das Schweigen – widersprüchlich scheint es – kann die Achtung gegenüber [dem grossen Werk] bewusst machen. Doch was ist die Qualität, das Profil dieses Schweigens? Ist es ein Schweigen aus Förmlichkeit? oder ein Verstummen der Worte? oder ist es etwa selber die Antwort, die das Werk gibt?»)

EINFLÜSSE DER PHÄNOMENOLOGIE

1952 lernte Michel Foucault – damals Stipendiat in der Stiftung Thiers, Lehrer für Psychologie an der École Normale und Psychologe im Dienst von Jean Delay am Spital von Sainte-Anne – Jean Barraqué kennen. Eine intensive Beziehung zwischen dem Philosophen und dem Komponisten begann im Mai,⁶ im März 1956 setzte ihr Barraqué ein Ende. «Anbetungswürdig, hässlich wie die Nacht, auf irre Weise spirituell, und seine Bildung als böser Junge grenzt ans Enzyklopädische. Völlig fassungslos fühle ich mich von ihm eingeladen, eine Welt zu erkunden, die ich bisher noch nicht kannte und in der ich mein Leiden spazierenführen werde», so schrieb Foucault über seinen Freund, der in ihm eine Wandlung herbeiführte, die Daniel Defert als «das Ende der Qual» bezeichnete. Mit Barraqué teilte Foucault das Studium der seriellen Musik, von Beethoven, Nietzsche, sowie den Rausch als eine Erfahrung, die er mit derjenigen des Traumes und der Irrationalität assoziierte.

1954 publizierte Foucault *Maladie mentale et Personnalité*, später unter dem Titel *Maladie mentale et Psychologie [Psychologie und Geisteskrankheit]* (1962) überarbeitet. Dieses Buch gehörte zur Bibliothek Barraqués, doch findet sich darin nur eine einzige Randbemerkung des Musikers, die sich (im ersten Kapitel) auf die Definition der vorzeitigen Demenz durch den Psychiater Emil Kraepelin (1856–1926) sowie auf dieje-

1. Michel Foucault, «Pierre Boulez oder die aufgerissene Wand», in: *Musik-Konzepte 89/90*, München 1995, S. 3-6, Zitat S. 6.

2. «Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins», in: Foucault, *Dits et écrits*, IV, S. 534-535. Gemäss Jacqueline Verdoux war die Musik Johann Sebastian Bachs diejenige, der sich Foucault am nächsten fühlte.

3. Foucault, «Wer sind Sie, Professor Foucault?», in: Foucault, *Dits et écrits*, Schriften, Bd. 1 1954-1969, S. 770-793, Zitat S. 785.

4. Ebd., S. 785. «Ich weiss nur, dass die – zumeist durch einen anderen vermittelte – Ahnung dessen, was sich bei Boulez abspielte, es mir ermöglichte, mich fremd zu fühlen in der Denkwelt, in der ich gebildet worden war, der ich noch immer angehöre und die für mich wie für viele andere immer noch ihre Evidenz besass.» Foucault, «Pierre Boulez oder die aufgerissene Wand», S. 3.

5. Ebd., S. 3.

6. Daniel Defert, «Zeittafel», in: Foucault, *Dits et écrits*, Schriften, Bd. 1 1954-1969, S. 15-105, Zitat S. 22.

nige der Schizophrenie – gemäss Eugen Bleuler (1857–1939) – als Spaltung des Denkflusses bezieht.⁷ Nach dem heutigen Stand der Forschung ist nicht mit Sicherheit festzustellen, ob Barraqué von anderen zu dieser Zeit entstandenen, doch erst nach dem Bruch veröffentlichten Studien Foucaults Kenntnis hatte: «Die Psychologie von 1850 bis 1950» und die Übersetzung von Viktor von Weizsäcker *Der Gestaltkreis*. Der Einfluss der französischen Phänomenologie ist jedenfalls nachlesbar in «Des goûts et des couleurs...», worin Barraqué eine phänomenologische Musikgeschichte fordert, sowie in der Studie «Rythme et développement», in der er die Reihe global als eine abstrakte, rationale *Beziehung* zwischen Elementen definiert, als eine Verallgemeinerung des einzelnen Parameters: «Wenn ich den Akzent auf die Unauflösbarkeit der vier das Klangphänomen bestimmenden Elemente lege, verneine ich die selbständige Existenz eines einzelnen seiner Bestandteile. Die Organisation eines dieser Elemente (also Tonhöhe, Rhythmus, Klangfarbe, Dynamik) stellt nur ein abstraktes Wirkungsvermögen dar, die ihren eigentlichen Sinn erst durch die Existenz der drei anderen erhält.»⁸ Die so geschaffenen Beziehungen, die Dialektik, die Rhetorik als ganze machen den musikalischen Ausdruck aus. Die analytischen Werkzeuge und Begriffe Barraqués zeugen davon, beispielsweise seine Unterscheidung zwischen «note-ton» als Teil der Harmonik und definiert als Grad sowie «note-son» als ein Klang ausserhalb jeglicher Beziehung, dessen Funktion zumal bei der Klangfarbe von Bedeutung ist – oder auch die aus dem Zusammenhang herausgerissene Schreckensnote wie das *a* im «Marche funèbre» der *Eroica*. Und im Werk Debussys zeigte er die Unmöglichkeit auf, durch lineare und kontinuierliche Entwicklungen die Existenz «an sich» eines einzelnen musikalischen Parameters aufrecht zu erhalten. Auch seine Analyse von Beethovens *Fünfter Sinfonie* ist von phänomenologischem Denken geprägt, sie zeigt sich interessiert gegenüber den organischen und formalen Funktionen, sowohl in der Zeit wie im Raum, sie spricht über das Werk mit diversen Analysemethoden und erkennt darin das «nicht Analysierbare einer kompositorischen Technik, die auf einem musikalischen Mechanismus traumartiger Natur» beruht.⁹ Barraqué schreibt: «Man kann ein Phänomen unter verschiedenen Blickwinkeln betrachten; das beste Wissen ist dasjenige, das am meisten Perspektiven vereinen kann.»¹⁰

IM TRAUM ENTSCHLÜSSELTE EXISTENZ

Zwar las Barraqué im Verlauf der sechziger Jahre *Die Ordnung der Dinge* und *Archäologie des Wissens*; doch das wichtigste Buch dieser Freundschaft bleibt die Einleitung zu Ludwig Binswangers Essay «Traum und Existenz», das in der französischen Übersetzung von Jacqueline Verdeaux 1954 in einer von der Phänomenologie geprägten Publikationsreihe erschien. Die wenigen Anmerkungen Barraqués betreffen (im zweiten Teil der Einleitung) die kritische Untersuchung von Freuds *Traumdeutung*, die den Traum als den «Sinn des Unbewussten» beschreibt, doch den Menschen nicht in seiner Gesamtheit zu erfassen vermag. Dieser ist nicht ein seiner Lebenswelt entfremdetes Subjekt, sondern er existiert *a priori*, unabtrennbar von dieser Welt, und er entdeckt die Struktur des Auf-der-Welt-Seins, des *In-der-Welt-Seins*, die fundamentale Bedingung des *Daseins*. In «Die Psychologie von 1850 bis 1950» unterstreicht Foucault, dass den Menschen als Existenz in der Welt zu erfassen und einen jeden durch den dieser Existenz eigenen Stil zu charakterisieren für Binswanger bedeutet, an den Grund seiner Möglichkeiten vorzudringen und seine Ambiguitäten bewusst zu machen¹¹. Und Binswanger hebt das Existential der Geworfenheit hervor, wie es sich manifestiert und wie es sich in der traumhaften Strukturierung

der Existenz analysieren lässt, anders gesagt: in der Welthaltigkeit des Traumes, der nicht auf die psychologischen Determinanten reduziert werden kann, denen er üblicherweise zugeordnet wird. Wenn innerhalb der phänomenologischen Struktur des In-der-Welt-Seins das Subjekt – der menschliche Geist, der Mythos einer vereinsamten Innerlichkeit – sich nicht mehr einem Objekt – der äusseren Manifestation der Welt – widersetzt, bedeutet der Traum Öffnung, Dasein in der Welt. Der Traum und seine Logik – zugleich verstanden im Horizont einer phänomenologischen Anthropologie im Sinne von Heideggers *Sein und Zeit* sowie einer existentialen Ontologie, einer ontologischen Analytik der Imagination (ein wichtiges Thema der Daseinsanalyse) – löst die Strukturen des Bewusstseins und die Kohärenz des Urteilsvermögens auf. Bei Barraqué sind Spuren von Binswangers Denken zu finden: «Träumen ist folglich nicht eine besonders starke und lebhaft Weise bildlichen Vorstellens. Bildlich vorstellend heisst im Gegenteil sich selbst meinen im Moment des Traumes, sich träumend träumen.»¹² Ist also die Welt jener «Dom des Traumes» von *Chant après chant*, durch den der Demiurg geht? «Wie im Traum – worin das Entsetzen, die Zwänge und die Bilder des Lebens in nicht-sprachlicher Weise wieder aufgenommen werden –, so gibt es auch hier dieselbe Art der unwillkürlichen und der gewollten, der unbewussten und der gesuchten Mimesis»¹³, schreibt Barraqué über ...*au delà du hasard* und weist damit auf jene andere Passage aus Foucaults Einleitung: «Aufgrund ihrer Verkenning dieser von der Traumerfahrung wie auch von jedem Ausdrucksgeschehen notwendig eingeschlossenen Sprachstruktur ist die Freudsche Psychoanalyse des Traums niemals eine verstehende Auffassung des Sinns. Für sie erscheint der Sinn nicht in der Erkenntnis einer Sprachstruktur, sondern muss sich an einem für sich selbst genommenen Sprechen ablösen, ableiten und erraten lassen.»¹⁴ Durch diese Sprache, die «träumt und schafft» (so Binswanger), verwandelt der Traum die Existenz, ist aber gleichzeitig eine ihrer Formen, vom Erlebnis nicht zu trennen und gleichgültig gegenüber einer Analogie, die die Traumallegorie dechiffrieren möchte. So bleibt die Metapher, ein Bild mit Weltbezug, die durch den Traum noch nachhaltiger und kraftvoller wird und in der eine Transzendenz im Sinne einer Zerstörung von Immanenz durch die Begrenztheit dieser Welt erscheint¹⁵.

Gemäss *Traum und Existenz*, dem grundlegenden Buch für Barraqués Denkwelt, manifestiert sich das Subjekt des Traumes als die Totalität der Existenz, die im Traum entschlüsselt wird. «Erblindet durch den Traum und sehend gemacht durch den Traum kenne ich den Tod, kenne ich die Grenze, die dir aufgegeben ist, die Grenze des Traumes, die du verneinst. Weisst du es selbst? Willst du es so?», singt in drei Anläufen der zehnte Abschnitt in ...*au-delà du hasard*; er beginnt auf einem kaum hörbaren Unisono mit zurückgehaltenem Atem, ein Murmeln, bevor er zu glühen beginnt und auseinanderbricht. Seit der Antike weiss der Mensch: Im Traum begegnet er seinem Sein. Foucault kommt in seinem letzten Buch auf Artemidors *Traumdeutung* zurück. *Oneiros* bedeutet dort *to on eirei*, «was das Sein sagt», was die Seele beschäftigt und sie bewegt, *oreinei*, was die Seele verändert, formt und bildet¹⁶. Jeder Traum, der die Existenz totalisiert, birgt demnach Vorgegangenes und Zukünftiges im «zeitlosen Netz, das sich den Grenzen des festgefügt Daseins entfaltet», so heisst es in ...*au-delà du hasard*. Wenn unsere Freiheit unabtrennbar der Notwendigkeit überantwortet ist, innerhalb derer «alles sich erfüllt» (*Le Temps restitué*), offenbart uns der Traum die Möglichkeit freier Bewegung gegenüber der Welt, unsere Erlösung von den Bindungen an die Naturgesetze, noch bevor das wachende Bewusstsein die Bezirke der Traummomente wieder rationalisiert. Es handelt

7. Michel Foucault, *Maladie mentale et Personnalité*, Paris 1954, S. 6.

8. Jean Barraqué, *Écrits*, Paris 2001, S. 88.

9. Ebd., S. 69.

10. Man sollte übrigens die Analyse des Rhythmus in «Rythme et développement» unter dem Blickwinkel der Ausweitung skandierender Sprache in der *Archäologie des Wissens* studieren – was den Umfang dieses Artikels allerdings bei weitem sprengen würde.

11. Vgl. Foucault, «Die Psychologie von 1850 bis 1950», in: Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1 1954–1969, S. 175–195, hier S. 194.

12. Foucault, «Einführung [in: Ludwig Binswanger, Traum und Existenz]», in: Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1 1954–1969, S. 107–174, Zitat S. 165.

13. Barraqué: *Écrits*, S. 189–190.

14. Foucault, «Einführung», S. 114.

15. «Die Metapher ist die Metaphysik des Bildes wie die Metaphysik die Destruktion der Physik ist», schreibt Foucault in «Einführung», S. 170.

16. Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt am Main 1990, Vgl. S. 22.

sich demnach um ein Ende der Welt, das sich im Erwachen immer wieder ereignet. Der Traum, dieses «vom Mondschein geschaffene Fenster» (*Chant après chant*), kündigt dem Menschen seine Einsamkeit an und durchkreuzt seinen von nun an wachsamen Schlaf, indem er ihn im Licht des Todes erweckt, was der letzte Sinn des Traumes ist, gleichzeitig Erfüllung und Negation unserer schicksalhaften Freiheit: «Am tiefsten Punkt seines Traumes begegnet der Mensch seinem Tod.»¹⁷ Um zu sterben, legt sich der Mensch schlafen. «Das Werk verscharrt / im Traum des Todes», schreibt Barraqué über *Chant après chant*. Wenn, wie Foucault ausführt, die Imagination nach einer Totalisierung der Existenzkräfte strebt, so erreicht sie im Entscheidenden, im Endgültigen, im Abschliessenden, also im Selbstmord ihre äusserste Grenze. Da der Traum die Herkunft und die Bedingung der Imagination ist, der Keim der Existenz, worin sich die ursprüngliche Verfassung der Welt erfüllt¹⁸, bezeichnet die Verlockung des Suizids, des absoluten Daseins, den äussersten Mythos. Einzig eine Anthropologie dieser letzten Imagination kann eine Psychologie und eine Ethik des Suizides begründen, nämlich «den ursprünglichen Moment wiederzufinden, in dem ich Welt werde, in dem noch nichts etwas ist in der Welt, in dem der Raum noch allein Ausrichtung der Existenz und die Zeit Bewegung ihrer Geschichte ist»¹⁹. Nichts gibt es zu lachen im Traum – *Chant après chant* lehrt es uns. Und der Traum im Kunstwerk ist Kosmogonie, doch auch Kosmologie: «Die Musik ist die Schöpfung.»²⁰ Möglicherweise im Licht dieser Thesen hat Barraqué in seinen Aphorismen über Beethoven, «der Mensch des Aufbruchs ohne Reise», dessen Heiligenstädter Testament gelesen: «Beethoven repräsentiert das Individuum, dessen «lyrische» Schöpfungen als Ausweg nur den Suizid kennen, den Wahnsinn, die willentliche Einsamkeit. Ob er seinen Suizid leben wollte oder nicht, ist unwesentlich. Ob er ihn verpasst hat oder nicht: er hat ihn in seiner Seele gelebt.»²¹ Der Einfluss von Foucaults oder auch Binswangers Anthropologie der Imagination begegnet auch in Barraqués Vorstellung der klanglichen – seit *Séquence* zumal der instrumentalen – Realität wie auch in dem berühmten Credo seiner letzten Jahre: «Die Musik ist das Drama, die Emphase, ist der Tod. Sie ist der letzte Einsatz, das Zittern bis zum Suizid. Wenn die Musik nicht so ist, wenn sie nicht bis zu den äussersten Grenzen vordringt, so ist sie nichts.»²²

Im Traum ist die Welt des Seins und diejenige der Imagination eins. Der Traum erhellt jenen Teil von uns, der am wenigsten auf Geschichte zurückführbar ist, er bezeichnet in der Zerstreuung eine einzigartige Welt, *idios kosmos* gemäss Heraklit, die Binswanger in *Traum und Existenz* wie folgt kommentiert: «Die Wachenden haben ein und dieselbe Welt gemeinsam, doch jeder Schlafende zieht sich in seine eigene Welt zurück» (Fragment 89). Der Wache lebt mit den anderen in der Einheit des *koinos kosmos*, dort, wo sich der Träumende, der Schlafende fremd fühlt, in der Kontinuität der Erfahrung einer gemeinsamen Welt, in jenem diskursiven Denken, das der Sphäre einer gemeinsamen Gesprächskultur eigen ist. Sein Traum ist *idios*, eigen, besonders, für sich – Repräsentation im strengen Sinn, Zeuge einer grundlegenden Individualität. Nach Binswanger steht dem Geist, der Objektivität, der Wahrheit hier das Bild, das Gefühl, das subjektive Denken, die *doxa* gegenüber, dem Individuum, dem Isolierten, dem *ekastos* der Griechen die durch Sprache vermittelte Gemeinschaft. «Gewiss kann dieser isolierte Traum nicht interpretiert werden, doch paradoxerweise wird der einsame Kommentar wegen und trotz seiner ungeheuren individuellen Kraft kommunizierbar und universell. Die anderen können also Perspektiven imaginieren, die den einmaligen Traum des nicht mehr anwesenden Schaffenden nicht zu berücksichtigen brauchen», schreibt Jean Barraqué in

seiner «Hommage à Claude Debussy»²³, und zwar vermittelt der dialektischen Bewegung zwischen *idios* und *koinos* und deren Überwindung in der *mania*. Doch kann die Realität des Träumens und des Wachens die gleiche sein, wenn der Traum für die Existenz ist, was die Strukturen der Traumwelt für die Wachheit. Diese Welt im Schlaf bringt apriorische Strukturen zu Tage, denen man auch ausserhalb des Schlafens begegnen wird, zumal in den Ruhepausen der Vernunft. So entsteht die Träumerei, eine Existenzform, worin jede Unterscheidung zwischen Schlafen und Wachen verschwindet und die sich eng an der Traumwelt orientiert. Das Dasein, bei dem das Sein in seinen eigenen Seinsmöglichkeiten auf dem Spiel steht, wird in den Worten Heideggers «vor sein Sein» geführt; deutlich wird damit der ontologische Grund jedes Traumes wie auch seine Verbindung zur Angst.

IMAGINATION DER NACHT UND DES TODES

«Die komplementären Mythen des Wassers und des Feuers befördern das philosophische Thema einer substantiellen Einheit von Seele und Welt im Moment des Traums.»²⁴ Im Werk Barraqués prallen Feuer und Wasser heftig aufeinander. Im «Schillern des Traums» (*Chant après chant*) ist das Sein in Glut getaucht, zum geheimen Feuer der Welt entbrannt, und es entdeckt so das Innerste der Phänomene und die Existenz einer Wahrheit, die es überschreitet, die ihm aber doch zugeneigt ist. Die Feuermetapher ist diejenige der Zyklen Beethovens, Debussys oder Weberns. Die vier Sätze der *Fünften Sinfonie* versprechen den Neubeginn, denken die kreisförmige Einheit neu, diese Einheit ohne Ende, die in eigenen Begriffen in *La Mort de Virgile* ausgeformt und besungen wird und worin das zerstörte Element, erneuert in seinen Funktionen, wiedergeboren wird. Wenn das Werk unvollendet ist, wenn es in seiner Unvollendetheit und zugleich in seiner damit implizierten Zerstreuung konzipiert wurde, so sind die Bilder der Flamme und der Asche nicht ohne Bedeutung. Und der Befehl von *La Mort de Virgile* sollte in *Lysanias* gesungen werden: «Verbrennt die Aeneis!» Doch im Traum taucht die vom Körper befreite Seele auch in den Kosmos ein, wird durchlässig und verbindet sich mit seinen Bewegungen wie die Wasser im Ozean eins werden. Angeregt, aufgeregt wachsen die Meereswellen, bevor sie kulminieren und an den Riffen brechen. Der Traum ist zugleich ein Aufblitzen, die äusserste Klarheit der Intuition und ein undurchdringlicher Nebel, die nächtliche Angst des Verirrten: «Die Träume gehören zum Reich der Nacht und der Erde, sie selbst sind Dämonen, die in ihrem Bereich ihr Unwesen treiben (Demos bei Homer) und die ihr eigenes Geschlecht bilden (Phylon bei Hesiod). Ihre Mutter ist die Nacht (Hesiod), Mutter auch des Todes und des Schlafs; daher rührt die Verwandtschaft zwischen den Dämonen des Traumes und den Seelen der Toten, die als Flehende oder Anklagende während des Schlafes erscheinen.»²⁵

ZEITLOSIGKEIT BEI BEETHOVEN

Gewiss ist der Traum eines der Themen in Barraqués Werken, in *...au-delà du hasard* oder in *Chant après chant*, doch nimmt er zumal in den Analysen von Debussys *La Mer* und vor allem von Beethovens *Fünfter Sinfonie* den Sinn einer abstrakten Klangvorstellung an. Er wird zum Hinweis auf Transzendenz, unterscheidet sich demnach von der Immanenz, und überschreitet subtil in nicht vorhandenen Entwicklungen, in Abschnitten des Vergessens und nicht formulierten Ereignissen die Grenzen der Empirie. Zum fünften Durchführungsteil von *Jeux de vagues* (Takte 118-123), dem zweiten Satz von *La Mer*, schreibt Barraqué: «Man findet darin ebenso

17. Foucault, «Einleitung», S. 143; Foucault schreibt zudem in dieser Einleitung: «Der Traum ist die im verlassenen Raum sich aushöhlende, im Chaos sich brechende, im Lärm auseinanderfliegende, sich als kaum mehr atmendes Tier in den Netzen des Todes verfangende Existenz» (S. 151).

18. «Die Kosmogonie des Traums ist der Ursprung der Existenz selbst», schreibt Foucault in «Einleitung», S. 139.

19. Ebd., S. 155.

20. Barraqué, *Écrits*, S. 182.

21. Ebd., S. 582.

22. Ebd., S. 181.

23. Ebd., S. 253. «Ja, diese Spannung der Träume, der Wünsche oder der bereits erlebten Alpträume (doch auch die brutale Äusserung schöpferischer Schönheit) erlaubt einem jeden, bei der eigenen fragenden Suche seine eigenen Vorstellungen zu erfinden», präzisiert Barraqué (ebd., S. 251), und er schliesst seine Hommage damit, dass Debussy uns helfe, «unsere Musik zu träumen» (Ebd., S. 253).

24. Foucault, «Einführung», S. 133.

25. Binswanger, *Traum und Existenz*.

eine vorbereitende Schreibweise (im Stil von «Kammermusik») wie eine solche der Exposition; es gibt einen Ausgleich zwischen den beiden, bisweilen auch Verwirrung und Kompromiss: eine Traumwelt, worin die Durchführung von nicht formulierten Ereignissen zeugt.»²⁶ Die harmonische Stabilität, das Thema der zweiten Vorbereitungspassage, deren letzte Note sich unbestimmt dehnt, die Erinnerung der Streicher an den Beginn des Satzes, die Figuren des Englischhorns, die das Ende der kommenden Trompetenphrase vorwegnehmen (T. 126), die Echos schliesslich zwischen den Flöten, Oboen und dem Englischhorn, die «Verwirrung» dieses Augenblicks, abstrakt genug, um die verschiedensten Formulierungen zu umfassen, eröffnen eine phänomenologische Anthropologie der Imagination und dadurch des Traumes.

Desgleichen wird im dritten Satz, *Allegro*, von Beethovens *Fünfter Sinfonie* das Scherzo variiert wieder aufgenommen, wie in einem verzerrten Spiegel, so das Bild Barraqués. «Dieses Scherzo in traumartiger Weise wieder aufzunehmen, scheint mir methodologisch von vollkommenem formalen Zusammenhalt. Nur die Musik kann ein solches Phänomen realisieren, das grösser ist als die traditionellen Formen und stärker als das romantische Mysterium.»²⁷ Das *pianissimo* nivelliert die Reprise, eliminiert die dynamischen Akzente. Die erste Tonika ist verlängert, die Diskontinuität der Töne erzeugen einen Bruch, was der über eine Pause, nicht einen Ton sich erstreckende Orgelpunkt noch unterstützt. Die neu eingeführten Pizzicati und das Wegfallen der Kontrabässe machen die Stelle schwerelos. Dieser Traum ist Verwandlung, Erschlaffung der Realität des Anfangs. Im zweiten Satz, *Andante con moto* (T. 123ff.), wird die Musik nach dem Orgelpunkt über *es*, Dominante der Grundtonart *as*, zum Anhalten gebracht, «wie ein von jeglicher musikalischer Substanz entleertes Traumphänomen»²⁸. Barraqué betont damit die räumliche Suspension, die Leere und das Zögern der Zeit in diesem dritten Abschnitt des Satzes. «Es gibt dort einen traumartigen «Ausgleich» des Stils, des Rhythmus, des Ausdrucks, der Wörter des Zitats (aus *Der Tod des Vergil* im allgemeinen sowie im besonderen aus den Texten von *Le Temps restitué* und *Affranchi du hasard*) mit Bildern, verschwommenen Visionen ausserhalb von *Der Tod des Vergil*», schreibt Barraqué über ...*au-delà du hasard*.²⁹ Hier, wie auch schon in der Analyse von *La Mer* bedeutet der Traum Ausgleich. Ist der Satz einmal in seiner doppeldeutigen, paradoxen und diskontinuierlichen Natur erfasst, so lässt er sich als Ambivalenz zwischen der originellen Form einer stigmatisierten Subjektivität und deren Absetzung, deren Verfinsterung, gar deren Vernichtung in anderen Seinsweisen deuten: als Aporie eines Denkens, das radikal sich selbst befragt. Dieser Ausgleich ist auch derjenige der zeitenthobenen Einschübe der Anfangszelle von Beethovens *Fünfter Sinfonie*, die zeitlich immer wieder zurückspringen und die, damit einen metaphysischen Wunsch erfüllend, zur Verwirklichung der Zeitlosigkeit führen – was in den Strängen eines Kontinuums unmöglich wäre –, zur Vereinigung von Unsterblichkeit und Todeserfahrung. Und es ist, so Blanchot, der Ausgleich, den der Satz in Hermann Brochs *Der Tod des Vergil* anstrebt: «Das Ideal von Bloch wäre es, in einem Augenblick und einem einzigen Satz alle entgegengesetzten Bewegungen ausdrücken und sie in ihrer Gegensätzlichkeit aufrecht erhalten zu können, sie zugleich aber zu einer Einheit zu führen.»³⁰

ENDE DES SERIELLEN SUBJEKTS

Als Erkenntnisinstrument, das über die Beherrschung des diskursiven Wissens hinausreicht, führt der Traum auch zu einer Krise des Einen, einer Krise, die sich in den Werken Barraqués durch die diskontinuierlichen Entwicklungen der

wankenden und durch die Pausen der *Sonate* fragmentierten Ideen fortsetzt. Diese Forderung nach Diskontinuität – ein Signum der Epoche – verlangt im Gegenzug wiederum die Rückkehr der Melodie, zumal im *Concerto*, als eine Rückkehr zum Ursprung des *melos* «in der melodischen Unsichtbarkeit, worin alle Poesie wurzelt» (*Chant après chant*). Die Technik der Proliferationsreihen weist auf die Befreiung von dieser Beschränkung hin, wobei sich der Komponist verwehrt jeglichem Begriff einer seriellen Tonalität verwehrt. Man nehme einen Modus 1 und einen Modus 2:

Modus 0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Modus 1	12	1	4	3	8	2	5	6	10	9	7	11

Der den Modus 2 bestimmende Prozess reproduziert den Vorgang zwischen den beiden ersten Modi, die Proliferation basiert auf einer Anordnung der Tonhöhen: 1 → 12, 2 → 1, 3 → 4 ...

Modus 2	11	12	3	4	6	1	8	2	9	10	5	7
---------	----	----	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---

Und so weiter:

Modus 3	7	11	4	3	2	12	6	1	10	9	8	5
Modus 4	5	7	3	4	1	11	2	12	9	10	6	8
Modus 5	8	5	4	3	12	7	1	11	10	9	2	6
Modus 6	6	8	3	4	11	5	12	7	9	10	1	2
Modus 7	2	6	4	3	7	8	11	5	10	9	12	1
Modus 8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Mit den Proliferationsreihen – Reihen innerhalb der Reihen – hat Barraqué die Essenz der seriellen Idee zerstört. Ob die Reihe als solche existiert, als ein Produkt der sie schaffenden Ordnungen oder als sie selbst, bleibt offen. Und stellt denn die Notwendigkeit, alle Zyklen durchlaufen zu müssen, um zum ersten Modus zurückzukehren, ein philosophisches Prinzip dar? Ist der Modus 0 *c a s g d e s e d b e s h f f i s* (die Reihe von ...*au-delà du hasard*) und der Modus 1 *a c d e s g e s a s e d f h b f i s*, so bedeuten diese Anfangsmodi eine doppelte Ambivalenz, sowohl zeitlich wie räumlich: Der Modus 1 ist die Krebsumkehrung des Modus 0. Die seriellen Zyklen befinden sich im Bannkreis dieser Anfangsmodi, die sie gemäss einer Struktur und Folge von Bedeutungen, in die erst die Analyse Licht bringen kann, konzentrisch verdeutlichen. Die Motive erscheinen kaum mehr in ihrer festen Gestalt, sondern kehren wieder unter Formen der Ähnlichkeit und verweisen so auf die Generalisierung der seriellen Strukturen, die durch die traumähnlichen Variationen entstanden sind. Hinter den Reihen verbirgt sich demnach nicht nur eine Hermeneutik des klanglichen Werdens, sondern auch eine strenge musikalische Struktur. Desgleichen bezeichnen die Bilder des Traumes «hinter den Wolken vorangegangener Träume» (...*au-delà du hasard*) nicht ein Ganzes an Bedeutungen, sondern eine ontologische Struktur an der Basis von Bedeutungs-intentionalitäten. Die Struktur ist nicht mehr Erfüllung, sondern eine aus verschiedenen musikalischen Seinsweisen bestehende Tatsache, die in eine diskontinuierliche Entwicklung – Bedingung für das offene Werk – gefasst werden. Diese Struktur dezentriert das Subjekt, und die Proliferations-technik strebt gerade das Ende des seriellen Subjektes an.

Zu *Chant après chant* schreibt Barraqué: «Die Partitur, die ich erträumte, war nüchtern, streng, heftig, prächtig.»³¹ Oder zum *Concerto*: «Ein seltsames Werk – vielleicht das einzige, von dem ich geträumt habe – ausserhalb von mir, an der

26. Barraqué, *Écrits*, S. 322.

27. Ebd., S. 533.

28. Ebd., S. 477.

29. Ebd., S. 189.

30. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris 1959, S. 166.

31. Barraqué, *Écrits*, S. 28.

Grenze zum Amusement, zum Lachen, zum Spiel in Drama und Trauer.»³² Oder schliesslich über Beethoven: «Ja, träumen, denken, eine Sache ausserhalb der Natur, der Zeit, ausserhalb der Ewigkeit schaffen, ein Werk, von dem er akzeptiert, dass es nur durch ihn hindurch entstehen kann, ein Werk, das ihm *vorgeschrieben* worden ist.»³³ Nach den Begriffen von Heideggers *Sein und Zeit* ist das In-der-Welt-Sein eine Strukturalität, und der Binswanger-Kommentar skizziert vermittels des Traumes das Ende des Subjekts, das von nun an in eine ontologische Struktur eingemauert ist, von der es bestimmt wird.³⁴ Nun werfen die Zitate Barraqués zwei Fragen auf. Was träumt der Träumer? Zweifelloos seine Schöpfung, ausserhalb der Natur und der Zeit: «Ein Werk träumen wie die Nacht, das Meer», sagt Barraqué.³⁵ Und wer ist der Träumer? Der Komponist, darin Binswanger nahe, betrachtet den Skandal des Ichs, des Individuums, des *ekastos* «nicht wie einer, der den Traum macht, sondern wie einer, dem sich der Traum präsentiert, ohne zu wissen weshalb»³⁶. Dieses Ich, das «nicht mehr existieren kann»³⁷, ist das Subjekt von Barraqués Drama. Über diese Entlassung der Einheit hinaus macht Barraqué – mit den Worten aus Foucaults *Archäologie des Wissens* – die Traumexistenz zu einem Vergessen des Selbst. Im Traum des Werkes verschwindet das Subjekt des Schöpfers. Sein Rückzug ist die Bedingung seiner flüchtigen Schöpfung.

EXKURS 2

Foucault war bestimmend für die Konzeption von Barraqués Werk. Zwar gibt es keine direkten Hinweise für einen Einfluss auf die Vollendung der *Sonate*. Doch 1950 hatte Barraqué die *Trois Mélodies* komponiert, die unveröffentlicht blieben: «Je dors et mon coeur veille» (Hoheslied V, 2), «L'étranger» (Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*, I) und «L'époux infernal» (Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer, Délires I*). Diese Lieder bilden den Ursprung von *Séquence* (1950–55) auf Gedichte Friedrich Nietzsches (*Trois fragments, Musique du midi, De la pitié! De la pitié!* und *Plainte d'Ariane* in der Übersetzung von Henri Albert). Es war Foucault, der Barraqué diese Gedichte Nietzsches zu lesen gab,³⁸ auf die er 1953 «aus der Perspektive einer Geschichte der Vernunft» gestossen war und dessen Werk der 1880er Jahre ihn damals faszinierte. Gewählt zum Direktor des Maison de France in Uppsala bedauerte es Foucault, an der Uraufführung von *Séquence* am 10. März 1956 im Rahmen des *Domaine musical* nicht teilnehmen zu können. Im Brief, in dem Barraqué seine Freundschaft aufkündigt, besteht dieser auf der Notwendigkeit, das Werk zu hören, «der einzigen Realität, die dem Austausch eine Struktur geben könnte».

BROCHS UNIVERSUM

Doch die wichtigste Lektüre für das Werk Barraqués war zweifellos diejenige von *Der Tod des Vergil*, ein «Traumkommentar zum Tod Vergils»³⁹. Es war 1955 auf Anregung Foucaults, dass Barraqué dieses Buch sowie die berühmte Studie von Maurice Blanchot⁴⁰ entdeckte; Barraqué hat sie sehr ausführlich annotiert. Dass die auch später erschienenen Werke Brochs in der Bibliothek Barraqués vorhanden waren (*Die Verzauberung* [1956–57], *Die Schuldlosen* [1961], die Briefe [1961], *Die Unbekannte Grösse* [1968] und zumal *Literarische Schöpfung und Wissen* [1966], darin vor allem die Kapitel «Die mythische Erbschaft der Dichtung» und «Mythos und Altersstil») beweisen, sofern dies noch notwendig sein sollte, den bedeutenden Einfluss des Romans und des Brochschen Universums auf sein Werk.

Am Samstag, dem 24. März 1956, gerade zur Zeit des Bruchs mit Foucault, redigiert Barraqué auf zwei gegenüberliegenden Seiten eines Heftes einen Generalplan für seinen eigenen *Mort de Virgil*; dieser riesenhaften Komposition dachte er den Rest seines Lebens zu widmen, und tatsächlich arbeitete er bis zu seinem Tod im Jahr 1973 daran und bereicherte sie noch 1970 mit *Arraché de...*, einem Kommentar in Form einer Lektüre von *Temps restitué* (einem unvollendeten Werk für Klarinette und Chor [SATB], «Sprechstimme mit ungenauen, aber nach den Stimmlagen differenzierten Tonhöhen»).

Le Feu – La Descente

- I Orchestre p. 71-91
- II Transition — interlude p. 92
- III Chœur a) p. 93
 - b) transition instrumentale ou solo p. 94
 - c) chœur p. 95 « car celui qui a franchi... »
 - d) intermède instrumental avec solo ? ou quatre — musique de chambre
 - e) dernière partie du chœur « car ce n'est que dans l'erreur... » p. 98
- IV Orchestre p. 100-112
- V Chœur p. 112 « car à la frontière... »
 - Transition instrumentale (coda)
- VI Chœur p. 115 « c'est ainsi... » p. 118
 - Orchestre — chœur
- VII Transition p. 118 (prélude)
 - Chœur « car le privilège... »
- VIII Orchestre — musique de chambre — solo — instrumental (long) p. 123-183
- IX Chœur p. 180 « émerveillé... »
- X Instrumental p. 182-187
- XI a) chœur « destin... » p. 187
 - b) courte transition
 - c) chœur « inéluctable »
 - d) instrumental
 - e) neuf vers (court)
- XII Orchestre — instrumental coupé de « ô retour, ô Plotia... »
- XIII p. 206 orchestre (dernier mouvement) commentaire de ⁴¹

Aus dem zweiten Buch von Brochs Roman, «Das Feuer – Der Abstieg», gingen demnach ...*au-delà du hasard* (1958-59), *Chant après chant* (1965-66) und *Le Temps restitué* (1956-68) hervor, also XI, X und III. Doch der Komponist dachte auch an *Discours* (VI), an *Lysanias* (VIII), an *Hymnes à Plotia* (XII) sowie an *Portiques du feu* (I). Das Drama ohne Handlung *L'homme couché*, worin sich zweifellos der Einfluss von Wagners *Parsifal* abzeichnet, ist offensichtlich vom Roman abhängig. Der einzige wirkliche Mythos, die fundamentale Bestimmung ist der angenommene Tod, ist die Sprache, die «Verstümmelung innerhalb jeder Erlösung». Neben der dionysischen Beschleunigung, neben Apollon, dem Demiurgen des Freudentaumels, und neben dem «lyrischen Kommentar seiner selbst» mit den träumerischen, deformierten, sublimierten Visionen fasste Barraqué für seine «tragédie lyrique» die folgenden Themen ins Auge: die Liebe, die Rache, die Aufrühr, die Würde, den Inzest, die Freundschaft, das Kind, die Homosexualität, den Sadismus, die Unterwerfung, die Gabe, das angenommene Opfer, den Besitz, die Beherrschung, die Unerbittlichkeit, die Einsamkeit, das Genie, den Wächter, den Schlaf, die Melodie, die Zuflucht, das tödliche Gas, den Mystizismus, die Heiligkeit, die Geburt, die Freude, die Schönheit, die Metamorphose, die Verwandlung, das Unglück, die verantwortungslosen oder verpassten Taten, die Nostalgie, die Hypochondrie, den Determinismus, den inspirierte und positive Wahnsinn, doch auch die «Krankheit zum Tode».

Seit Januar 1949, noch vor seiner Begegnung mit Foucault, die geprägt war von Gesprächen über Nietzsche, offenbar auch über Husserl, Bataille, Kafka und Dostojewski, vor allem

32. Ebd., S. 28.

33. Ebd., S. 395f.

34. Zu Ludwig Binswanger vgl. Alice Holzhey-Kunz, «Le rêve, une forme d'existence», in: *Des interprétations du rêve. Psychanalyse, Herméneutique, Daseinsanalyse*, Paris 2001.

35. Barraqué, *Écrits*, S. 172.

36. Binswanger, *Traum und Existenz*.

37. Barraqué, *Écrits*, S. 20f.

38. Foucault legt in einem Gespräch mit Paolo Caruso davon Zeugnis ab: «Er [Barraqué] hat eine Kantate geschrieben, die 1955 [sic] uraufgeführt wurde; der Text dieser Kantate stammt von Nietzsche, und ich habe ihn auf diesen Text aufmerksam gemacht» (Foucault, «Wer sind Sie, Professor Foucault?», S. 785).

39. Barraqué, *Écrits*, S. 172.

40. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris 1959, S. 160-172.

41. Diese Skizze zu *La Mort de Virgile* ist reproduziert in *Entretiens* 5 (1987), S. 136, und transkribiert in Heribert Henrich, *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Kassel 1997, S. 118 (im Original französisch).

aber über Heidegger und Sören Kierkegaard, hat Barraqué *Die Krankheit zum Tode* gelesen; er hat den ersten Teil ausführlich annotiert, und das Buch muss eine Eröffnung für den Komponisten gewesen sein, der gegenüber dieser Leidenschaft der Innerlichkeit, gegenüber dieser subjektiven Wahrheit, dieser fiktiven Welt zwischen Traurigkeit und Entsetzen, die sich in verschiedenen Pseudonymen entlud, nicht gleichgültig bleiben konnte. Foucault seinerseits war «ein grosser Leser Kierkegaards, und auch wenn er diesen Autor praktisch nie erwähnt, so besass er für ihn aber doch eine ebenso geheime wie bestimmende Wichtigkeit»⁴². Seit 1951 studierte er sein Werk, zu dem Jean Wahl an der Sorbonne Vorlesungen hielt.⁴³ Die «Krankheit zum Tode» in *L'Homme couché* ist die Verzweiflung Kierkegaards.

VERZWEIFLUNG UND DER WEG ZUM SELBST

«Indessen wurden grosse Geister von Mozart umgetrieben; und unter ihnen ist der vielleicht grösste des beginnenden 19. Jahrhunderts Sören Kierkegaard. Doch bei Kierkegaard gibt es keinerlei Anschein eines «objektiven» Urteils wie bei jenen Exegeten, die vorgeben, der Welt Mozarts eine Existenz gegeben zu haben. In dem langen philosophischen Gedicht, das er der «musikalischen Erotik» des *Don Giovanni* gewidmet hat, spielt das Werk Mozarts die Rolle eines Spiegels, durch den der Autor von *Die Krankheit zum Tode* sich diesen «Kommentars seiner selbst», der sein gesamtes Werk durchzieht, erarbeiten kann.»⁴⁴ In diesem Aufsatz über Mozart zitiert Barraqué Kierkegaards Don Giovanni-Kommentar, ein Kapitel von *Entweder – Oder*. Die Verzweiflung ist im Werk Kierkegaards die Bedingung dafür, dass vom ästhetischen, erotischen Stadium in das ethische gelangt werden kann, wobei die Furcht und das Erzittern die Basis dieser Teleologie legen. Verzweiflung ist nicht Balsam noch Arznei, sie meint den Schmerz, nicht sterben zu können sie zerstört und kann doch nicht ganz zerstören, sie verwüstet den Willen zweifach.⁴⁵ Als ein letzter Versuch, das Leben in ästhetischen Begriffen zu denken, sucht das schwermütige Bewusstsein das Selbst in seinem ewigen Wert und stellt das Individuum, das Einzigartige, Einmalige in eine persönliche, intime Beziehung zum Absoluten – im Sinne von *absolutum*, gelöst sein, einer Lossprechung von den Besonderheiten des Endlichen, «losgelöst, freigelassen und befreit von allem, was ausserhalb seiner gedacht werden kann» (Schelling). Dieses Absolute, diese unendliche Freiheit kennt keine Grenzen mehr und lässt, so Kierkegaard, ein wenig Ewigkeit in die Dialektik der Verzweiflung eindringen.

Das Ich als eine Synthese des Endlichen und des Unendlichen spaltet sich, reisst sich von sich selbst los und flieht, um ein anderes Ich zu werden, oder aber es sucht sich selbst, will um jeden Preis sich selbst sein. Der Verzweifelte will verzweifelt sich selbst sein, «er will sich nicht los sein», der Mensch, «dessen Gefühl phantastisch geworden ist, wird auf eine Weise unendlich gemacht, aber nicht so, dass er immer mehr er selbst wird, er verliert immer mehr sich selbst.»⁴⁶ Barraqué interessierte sich für diesen Ausgleich, bei dem das Ich nicht von sich selbst loskommen kann, bei dem es aber sein Exil, seine Abwesenheit lebt. «Das Selbst ist fremd. Das Selbst ist unmöglich», sagte er. In der Kluft zwischen subjektivem und objektivem Ich entdeckt das Individuum seine Verstimmtheit gegenüber sich selbst. Der in seiner Existenz gefangene Schöpfer, der allein ist mit seiner Leidenschaftlichkeit und dem eine unmögliche Totalität vorschwebt, schreit angesichts dieser Unermesslichkeit voller Entsetzen auf. «Wenn so das Gefühl phantastisch wird, dann wird das Selbst nur immer mehr verflüchtigt, es wird zum Schluss eine Art

abstrakter Fühlsamkeit, die unmenschlich keinem Menschen angehört, sondern unmenschlich sozusagen fühlsam teilhat an dem Schicksal des einen oder anderen Abstraktums, z. B. der Menschheit in abstracto», hatte Barraqué in *Die Krankheit zum Tode* unterstrichen.⁴⁷ Wie Jean Wahl bemerkte, gelangt Kierkegaard, indem er nicht vom Zweifel, sondern von der Verzweiflung ausgeht, nicht zum Denken, sondern zur Existenz.

Wenn ein ästhetischer Begriff des Lebens von Verzweiflung bestimmt ist, wenn an sich selbst verzweifeln zu einer anderen Stufe führt, so entsteht im Werk Barraqués ein ethischer Imperativ, eine Berufung des Kunstwerkes zu dem, was Binswanger die «Selbstrealisation der Kunst» nannte, jenen Ausgleich zwischen der Entfernung vom Selbst und der Rückkehr zum Selbst. Dies bedeutet, sich Stück um Stück selbst zu verwirklichen, das Selbst in seiner fundamentalen Struktur als eine Form des Daseins zu verstehen, und dies durch die künstlerische Schöpfung. Die ästhetische Sphäre ist kein Ausserhalb, keine Illustration, sondern sie gehört zu einem phänomenologischen Rahmen, worin die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt Fülle erhält. «Selbstrealisation» bedeutet, dass «der Mensch alles beseitigt, was sich zwischen ihn und seine Welt stellt, was ihm die Welt verstellt»⁴⁸. Die Rückkehr zum Selbst ist nur auf wenig begangenen Wegen möglich, es ist der transzendente Weg, der über das Selbst, über die Welt hinausreicht und die Bedeutungsrichtung der Erhöhung und des Abstiegs hat, letztlich des Niedergangs und damit des gesamten zweiten Buches von *Der Tod des Vergil*. Angesichts der Gefahren seines Werkes versagt sich der Künstler den Leichtsinns und macht aus seiner Anmassung ein Drama, verurteilt sich dazu, seine Schöpfung zu durchleiden. Die Kunst verwandelt sich zum Unbescheidenen, zum Hochtrabenden⁴⁹ und durch die Dramatisierung des Selbst im Tragischen und Erhabenen zur Religion, sie begibt sich damit auf die Spuren der deutschen Romantik Schlegels, Novalis' und Schellings. «Der Komponist ist ein Künstler, das heisst ein Mensch, der dazu verpflichtet ist, der Grösste zu sein; man muss ihm die Geschichte und deren Gebrauch überlassen, er wird selbst zur Geschichte, die er überwindet, fortsetzt und der er eine Nachkommenschaft verschafft», schrieb Barraqué.⁵⁰ Die Verhärtung des Selbst im Absoluten, wo sich der Künstler nicht mehr sich selbst unterwirft, fordert von der ästhetischen Existenz einen Aufstieg, die Erhöhung: «Das Gedicht im Sinne Nietzsches, das macht, dass ein Mensch niemals sich selbst ist, sondern über ihn selbst hinaus spricht, bedeutet diese Verwandlung des Selbst, vielleicht die Ekstase.» Im Gegensatz zum historischen Sein, das seiner eigenen Existenz treu bleibt – die «Selbstigung des Selbst» –, ist nach Binswanger die ästhetische Zeitlichkeit, diejenige des künstlerischen Ichs oder des Kunstwerkes, nicht- oder überhistorisch und diskontinuierlich. Genau dies symbolisieren die zeitlosen Einschübe der Anfangszelle im ersten Satz der *Fünften Sinfonie*: «Zwei Zustände von Zeit werden konfrontiert. Die Zeit wird von einem Rhythmus gestaltet, den nichts aufhalten kann. Alles Werden des ersten Satzes findet in der Zeit statt. Doch gewisse Einschübe – wir gebrauchen diesen Begriff bewusst – stellen Angst dar. Sie zermalmen den Begriff der Zeit, Zeitlosigkeit und Zeitlichkeit stehen sich gegenüber.»⁵¹ Der Komponist muss die Auswirkungen seiner Entscheidungen abschätzen können; gefordert wird damit eine Moral des Komponierens, in diesem Falle die serielle Disziplin. «Eine moralische Handlung zielt auf ihre Erfüllung; doch durch diese strebt sie zur Bildung eines moralischen Verhaltens, das das Individuum nicht nur zu regel- und wertkonformen Handlungen führt, sondern auch zu einer bestimmten Seinsweise, die für das moralische Subjekt charakteristisch ist», schreibt Foucault.⁵² Barraqué suchte in

42. Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris 2001, S. 25.

43. Vgl. Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Paris 1974.

44. Barraqué, *Écrits*, S. 135.

45. «Die Qual der Verzweiflung ist gerade, nicht sterben zu können», hatte Barraqué in Kierkegaards *Krankheit zum Tode* unterstrichen (in der deutschen Ausgabe, Reinbeck 1962, S. 18).

46. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, S. 20 und S. 30.

47. Ebd., S. 30.

48. Binswanger, *Traum und Existenz*.

49. Barraqué pflegte Jean Genet zu zitieren: «Lachen Sie nicht. Ach! Lachen sie vor allem nicht über mein hochtrabendes Sprechen...»

50. Barraqué, *Écrits*, S. 181.

51. Ebd., S. 416.

52. Foucault, *Geschichte der Sexualität*, S. 42.

Michel Foucault
und Jean
Barraqué mit
Begleiterinnen
(Foto AJB)



seiner *ars combinatoria* nach einer Hermeneutik des Selbst, nach einer Ethik und einer Ästhetik der Existenz, nach einem ontologischen Verhalten gegenüber der Geschichte und der musikalischen Praxis, das das Klangereignis, sein formales Werden und die Notwendigkeit der sie artikulierenden moralischen Subjektivierung synthetisiert: «Ich glaube, dass die Musik verhindert – und nun verwende ich einen sehr rohen Ausdruck: ein Lump zu sein.»⁵³ Barraqués Serialismus löst sich in eine Moral auf, in die Befolgung von den Regeln der Reihe, doch auch in eine Askese, *askesis* (Prüfung, Exerzitien des Selbst), die ständig den zurückgelegten Weg hin zur Unabhängigkeit ermisst. Die unnachgiebige und vorsätzliche Unterwerfung unter die Reihe strebt zu einer Verwandlung des Selbst und seines Lebens zu ästhetischem Wert. Es handelt sich demnach weniger um die sklavische Befolgung des seriellen Gesetzes als vielmehr um die Weisen individueller Unterwerfung. Im Wissen um das Selbst, in der Sorge um das Selbst, *cura sui* – nahe verwandt der Angst –, ist das wichtigste Ziel, in sich selbst zu suchen, zu sich zurückzukommen – «von sich zu sich», so lautet die rätselhafte Formulierung in *Portiques du feu*.

KUNST GEGEN DEN TOD

Da jeder Tod immer jener eines Ichs ist, nur mich meint und durch keinerlei Beziehung zu etwas anderem ausserhalb des Ichs relativiert und erleichtert wird, entsteht die Angst, diese «Bestimmung des träumenden Geistes»⁵⁴. Und wie soll man die Angst, diese ständige Bedrohung eines Zusammenbrechens, worin das Selbst die Welt als Welt und sich selbst als In-der-Welt-Sein entdeckt, beherrschen, disziplinieren, gar zurückdrängen?⁵⁵ «Die Angst ist nichts anderes als die augenblickliche Erfahrung des In-der-Welt-Seins.»⁵⁶ Nach Heidegger ängstigt sich das verängstigte Dasein, das mit der faktischen Nacktheit seines In-der-Welt-Seins konfrontiert wird. Diese Angst (*Portiques du feu*), diese Grundbefindlichkeit, die ihrerseits die Furcht (...*au-delà du hasard*) und den Schrecken (*Chant après chant*) ermöglicht, ist ein Existenzial der Seinsverfassung des Daseins; damit steht sie konträr sowohl zur Angst des Melancholikers, der keine Tröstung empfangen kann und der ganz in sich gefangen ist, wie auch zu seinem *eidos* der Schuldigkeit. Die Angst vereinzelt. Diese Litanei über sich selbst, dieser «lyrische Kommentar des Selbst», dieser Dialog mit sich und durch das Werk hindurch, diese Struktur der Sorge begründet das «Sein zum Ende» Heideggers. Der Tod erwartet das Dasein als seine eigenste,

absolute Möglichkeit, er ist das Siegel der Endlichkeit. Gegenüber dieser existenzialen, und nicht epistemologischen Gewissheit «bin ich mich selbst in meinem Sterben-Werden»⁵⁷. Die Zerstörung des Klangs in der Stille, des Archetyps in der offenen Form, der Bewegung in der Entwicklung durch Elimination (im ersten Satz der *Fünften Sinfonie*) ist Ausdruck davon – der Ausdruck einer Kunst, die insgesamt auf den Tod verweist, auf den grossen Reiniger metaphysischen Wissens.⁵⁸ Und in dieser Heideggerschen Perspektive des Daseins als *sum moribundus* lesen wir bei Barraqué: «Für alle, die wirklich geschaffen haben, für alle ist das letzte Objekt die grosse Angst des Menschen, der Tod. Jeder Verwahrer des Schöpferischen muss dies akzeptieren, ebenso wie er seinen eigenen Tod akzeptiert. Sogar auf der technischen Ebene muss sich seine Kunst gegen den Tod entwickeln, muss sie sich in der ständigen Unvollendetheit vollenden.»⁵⁹ Diese Unvollendetheit ist gemäss Broch die lyrische Entschleierung des Logos. Broch vervielfachte die narrativen und diskursiven Ausdrucksmöglichkeiten, und Barraqué war zumal für den Lyrismus des zweiten Buches von *Der Tod des Vergil* sensibel, «Das Feuer – Der Abstieg»; die Linie des Niedergangs bedeutet darin unsere Existenz in der Welt, denn die Bewegung der Tragik besteht immer aus Aufstieg und Fall, und letzterer ist um so tiefer, je höher der moralische Willen war. Dieser Lyrismus bewegt sich ständig zwischen Licht und Dunkelheit, und er ist unabtrennbar vom Traum. *Der Tod des Vergil* ruft auf zur lyrischen Schöpfung zwischen Sonne und Nacht, zum wahrhaftigen Gesang, der aus den Tiefen des Ichs hervorgeht, dort, wo der Mensch sich sterben hört. «Im Lyrismus gibt es eine Art von Todesbetrachtung.»⁶⁰ Mit Broch entfernte sich Barraqué von den Denkweisen von *Séquence*, von einer Befindlichkeit und einer allzu starken Gewichtung des Lyrischen; er begibt sich vielmehr in den Bereich der Tragik, dorthin wo der Bruch mit dem Absoluten die vertikale Transzendenz des Schicksals erst deutlich macht, wo das Sein als Schicksal bis zu körperlicher Konvulsion und Krampf gespannt ist und beinahe zum Todesbewusstsein selber wird. Durch die mythische Struktur, worin eine Synthese des Rationalen und Irrationalen entsteht, erwirbt er eine neue Intelligenz, und das Werk nährt sich an diesem letzten Wissen um ein Leben und eine Geschichte, die vom Ende her bestimmt sind: «Es ging ihm und seinem Gedicht darum, das Nichts zu erreichen, damit die Realität des Todes erscheine und das nichtige Sinnbild zertrümmert werde.»⁶¹

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

53. Barraqué, *Écrits*, S. 183.

54. Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, Reinbek 1960, S. 40.

55. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986, S. 182: «Die Angst gib als Seinsmöglichkeit des Daseins in eins mit dem in ihr erschlossenen Dasein selbst den phänomenalen Boden für die explizite Fassung der ursprünglichen Seins Ganzheit des Daseins. Dessen Sein enthüllt sich als Sorge.»

56. Vgl. Jean Greisch, *Ontologie et temporalité*, Paris 1994, S. 234.

57. Ebd., S. 281.

58. Hermann Broch, *Briefe*.

59. Barraqué, *Écrits*, S. 400.

60. Ebd., S. 181.

61. Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*.