



## Jean Barraqué

Jean Barraqué, geboren am 17. Jänner 1928 in der Pariser Vorstadt Puteaux, verbrachte sein Leben fast ausschliesslich in Paris. Von den Eltern, die eine Metzgerei betrieben, gingen künstlerische Impulse kaum aus. Prägend indes wirkte die Religiosität der Mutter; sie schlug sich im Wunsch des Kindes nieder, das Priesteramt zu ergreifen, dürfte aber auch die spätere Wendung zum Atheismus provoziert haben. Die Zugehörigkeit zur Maîtrise de Notre-Dame 1940-43 brachte zwar tägliche Musikübungen mit sich, doch war die definitive Hinwendung zur Musik eine Folge der Begegnung des 12jährigen mit Schuberts Unvollendeter.

Um 1947 nahm Barraqué privaten Unterricht in Kontrapunkt und Harmonielehre bei Jean Langlais, der ihm die Tradition der Schola Cantorum vermittelte. Zugleich weitete Barraqué seinen Horizont autodidaktisch; nachhaltigen Eindruck machte das Buch Schoenberg e son école von René Leibowitz, das er bei Ertscheim 1947 las. 1948-51 war er Hörer in Messiaens Analysekurs am Conservatoire, wo er besonders zu Karel Goeyvaerts und Michael Fano in näheren

Kontakt trat. Vom ersten für gültig befundenen Werk an, der Sonate für Klavier (1950/52), zeigte sich Barraqué der seriellen Idee verbunden, zu deren ästhetischer Reflexion er auch mit grundlegenden Aufsätzen beitrug.

1951-54 erprobte er am Studio des französischen Rundfunks unter Pierre Schaeffer die Möglichkeiten der Musique concrète. Damals stand er in regem künstlerischen Austausch mit Boulez, der sich 1956 und 1960 für erste Aufführungen seiner Werke im Domaine Musical einsetzte; in den 60er Jahren wich jedoch das freundschaftliche Verhältnis zunehmender Entfremdung.

Durch die Beziehung zu Michel Foucault 1952-56 intensivierte sich Barraqués Beschäftigung mit Nietzsche und der existenzphilosophisch orientierten Literaturtheorie Maurice Blanchots. 1955 wies Foucault ihn auf den kurz zuvor in französischer Übersetzung erschienenen Roman Der Tod des Vergil von Hermann Broch hin, der zum Bezugspunkt für sein gesamtes Schaffen wurde.

1952-57 war Barraqué Mitarbeiter der Zeitschrift Le Guide du Concert. Ein von ihr publizierter Analysekurs bildete den Ausgangspunkt für die grossen, freilich meist unvollendet gebliebenen analytischen Arbeiten über Beethoven und Debussy, mit denen sich Barraqué 1961-70 als Mitarbeiter des Centre National de la Recherche Scientifique befasste, und deren Spuren sich auch in seiner populären Debussy-Monographie (1962, dt. 1964) finden.

Zu spektakulärer Berühmtheit, besonders im angelsächsischen Raum, gelangte Barraqué 1961, als André Hodeir den befreundeten Komponisten in seinem Buch La Musique depuis Debussy als einzigen legitimen Erben Beethovens in der neueren Musikgeschichte pries. Im Verlauf der 60er Jahre geriet Barraqué zunehmend in künstlerische und menschliche Isolation. Seine metaphysische Musikauffassung und die Gegnerschaft zu allen den Werkbegriff aushöhlenden Tendenzen schlossen ihn immer mehr vom aktuellen Musikleben aus. Neurotische Krisen und Alkoholismus hemmten die Arbeit und liessen viele Freunde Distanz beziehen.

Barraqué starb in Paris am 17. August 1973 in Paris an den Folgen einer Gehirnblutung.

Das Serialismusverständnis, das der Musik Barraqués zugrundeliegt, ist nicht auf Durchrationalisierung und Objektivierung der musikalischen Konstruktion gerichtet, sondern auf ein Moment der Transgression: Die durch Prädeterminierung bewirkten Automatismen sollen jeden Sprachcharakter der Musik zerstören, um – durchaus im Sinne der Surrealismustheorie André Bretons – zum Sprechen zu bringen, was jenseits der Sprache ist, um so ungeahnte Erkenntnisschichten zu erschliessen.

Wie in der *écriture automatique* die Worte, der Alltagsinhalt entkleidet, auf der Grundlage phonetischer Affinitäten zueinander in Beziehung treten, so sollen die Elemente der Musik, von ihren äusserlichen Ausdrucksintentionen befreit, in einzig aus ihren Eigenschaften begründeter Konstellationen selbst Ausdruck sein. Dies sprachkritische, jede traditionelle Syntax und Semantik, gleichwohl nicht die Kategorie des Ausdrucks negierende Moment ist sicher nicht zuletzt vor dem Hintergrund der geschichtlichen Katastrophe zu sehen, die die serielle Komponistengeneration in ihrer Jugend geprägt hatte; legitim schien ihr einzig noch der radikale Anschlag auf die mit der politischen Vergangenheit kompromittierten Ausdrucksweisen der musikalischen Vergangenheit, an die das Nachkriegsmusikleben doch bruchlos anzuschliessen sich anschickte.

Barraqué war neben Boulez der bedeutendste französische Vertreter der seriellen Bewegung, in der er gleichwohl eine Sonderstellung einnahm. Rigoros hielt er bis zuletzt am Serialismus fest, was ihn ab Ende der Fünfziger Jahre in Gegensatz zu den generellen Tendenzen der Avantgarde, besonders in ihren aleatorischen Bestrebungen, brachte. Ein solches Beharren war ihm möglich, weil er von Anfang an gewissen Zwänge der seriellen Lehre in Erkenntnis ihrer Aporien gelockert hatte. Die damit gewonnenen Freiheiten gewährten Barraqués Musik eine fieberhafte Expressivität von packender Dramatik, (...) wie sie Musikern seiner Generation häufig fehlte. (Pierre Souvchinsky 1974).

Das Œuvre Barraqués ist schmal. In seiner Gesamtdauer demjenigen Anton von Weberns vergleichbar, umfasst es nur sechs Kompositionen – nicht eingerechnet Juvenilia und Fragmente sowie die dem Werk im emphatischen Sinne kaum zugehörige Etüde für Tonband (1952/53). Bei ausgedehnten und einander vielfach überschneidenden Entstehungszeiten weisen die einzelnen Werke keine gravierenden stilistischen Differenzen auf.

Die Einheit des Lebenswerkes war bewusst verfolgtes Ziel, das mit dem 1956 gefassten Entschluss, die ganze Schaffenstätigkeit einem auf Brochs Roman Der Tod des Vergil bezogenen Zyklus zu widmen, seine explizite Kodifizierung erfuhr. Barraqués Werke sind sämtlich konstruktiv miteinander verbunden, also nicht nur die unmittelbar an La Mort de Virgile partizipierenden vokal-instrumentalen Kompositionen Le Temps Restitué (1956/68), ... au delà du hasard (1959) und Chant après Chant (1965/66), sondern ebenso das opus ultimum Concerto (1962/68) und, durch nachträgliche Rückbezüge, die dem Zyklus vorangehenden Werke, Sonate für Klavier (1959/52) und die Nietzsche-Kantate Séquence (1950/55).

Das Einzelwerk wurde von Barraqué nur als Ausschnitt aus dem übergeordneten Zusammenhang des Gesamtwerks gedacht und ist daher prinzipiell durch Einseitigkeit, grosse Dimension, offene Grenzen und Zirkularität gekennzeichnet. Das Gesamtwerk aber gilt ihm als unaufhörlich unvollendet (inachevément sans cesse), insofern als es dem Zugriff des schaffenden Subjektes grundsätzlich entzogen bleibe, da es erst durch dessen Tod in die Existenz trete, und so zugleich

der Geschichte überantwortet sei, die es immer weiterschreibe. Einzel- wie Gesamtwerk unterwarf Barraqué einer Formvorstellung, die auf unbegrenzte interne Erneuerung eines festgelegten Elementenvorrates zielt. Diesem Zwecke dient eine Art der Variation, die durch ihren improvisatorischen Charakter der nachträglichen Betrachtung eine Unterscheidung zwischen neu eingeführten und variiert wiederaufgenommenen Elementen unmöglich machen und die Musik so in ständiger Spannung zwischen konstruktivem Zusammenhang und Einmaligkeit des Augenblicks halten soll. Mit einer solchen offenen Form, die eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten nicht dem ausführenden Musiker, sondern dem Intellekt des Hörers eröffnet, glaubte Barraqué, dem für immer unanalysierbaren oder stets in der Vielfalt möglicher Analysen aufs neue glorifizierten Werk nahezukommen.

Hatte Barraqué bis 1956 ausnahmslos mit den Reihenvorräten der klassischen Zwölftontechnik gearbeitet, deren aus den identischen Tonhöhenrelationen aller Reihen resultierendes thematisches Potential er nur durch ein Komponieren gegen die Reihe (Dissoziation von rhythmischer und diastematischer Gliederung und verstärkte Reihensimultaneität) hatte nivellieren können, so kommt erstmals in ...au delà du hasard (dt. ...jenseits des Zufalls) von 1959 die für alle folgenden Werke verbindliche Technik der séries proliférantes zur Anwendung. Dieses Permutationsverfahren stellt Vorräte von strukturell unterschiedlichen Reihen zur Verfügung, wie sie den Intentionen des Komponisten weit besser entsprachen. Da es prinzipiell zwei differente Reihen als gegeben voraussetzt, eignete es sich zudem zur reihentechnischen Verknüpfung verschiedener Werke.

Dass ein entsprechendes Vorhaben sogar den Anstoss zur Entwicklung des Verfahrens gab, lässt die Entstehungsgeschichte von ...au delà du hasard zumindest vermuten. Der Instrumentalsatz des Werkes ist nämlich zu erheblichen Teilen aus einer Bühnenmusik (Musique de scène) hervorgegangen, die Barraqué 1958/59 für eine von Jacques Polieri geplante Inszenierung sechs kurzer, dem absurden Theater nahestehender Stücke von Jean Thibaudau komponiert hatte; erst er nach Scheitern des Projektes diese Bühnenmusik in La Mort de Virgile weiterzuverweiden begann, synthetisierte er dazu mithilfe der séries proliférantes deren Reihematerial mit dem von Le Temps Restitué. Durch proliferierende Reihen hat Barraqué dann all seine Werke miteinander verbunden und selbst noch die früher entstandene Sonate für Klavier dem Vergil-Zyklus angeschlossen.

1969, im Jahr nach Vollendung seines letzten Werkes, gab Barraqué ein unter dem Titel Propos impromptu im Druck erschienenen Gespräch, das einem künstlerischen Credo gleichkommt. Es heisst darin: Für mich ist die Musik alles, sie ist das ganze Leben. Die Musik ist das Drama, die Leidenschaft, sie ist der Tod. Sie geht auf's Ganze, ist die Erregung bis zum Suizid. Wenn die Musik das nicht ist, wenn sie nicht die letzten Grenzen überschreitet, ist sie nichts. Das Programm einer existentiell bedingten und auf existentielle Wirkung angelegten Kunst, das hier formuliert ist, hatte Barraqué zum Zeitpunkt des Gesprächs ins Werk zu setzen bereits vollbracht. Mit welcher Radikalität und Konsequenz es geschehen war, bezeichnet seinen Rang.

Heribert Henrich, in: *Komponisten der Gegenwart*, edition text+kritik 1992