

Steven Rodgers

This Body That Beats

Roland Barthes and Robert Schumann's *Kreisleriana*

I

In Schumanns *Kreisleriana* höre ich keine Note, kein Thema, keine Kontur, keine Grammatik, keine Bedeutung – nichts, was mir erlaubte, ein verständliches Gefüge zu erkennen. Nein: ich höre Schläge. Ich höre, was im Körper pocht, was ihn trifft, oder besser: ich höre diesen Körper, der schlägt.

Es sind keine Fäuste, die ans Tor des Schicksals hämmern. Es ist ein Schlagen von innen: gegen die Schläfe, in der Lust, im Bauch, unter der Haut – dort, wo das ganze sinnliche Zittern sitzt, das wir das „Herz“ nennen. Schlagen ist die Geste des Herzens – dieses paradoxen Ortes im Körper: zugleich Zentrum und Entgrenzung, flüssig und zuckend, triebhaft und moralisch.

Das romantische „Herz“, das wir heute nur noch als süßlich entkernte Metapher hören, war einst ein machtvoller Ort: äußerste Innenwelt, wo Verlangen und Zärtlichkeit, Liebesdrang und Lustruf in einer einzigen, gewaltsamen Bewegung verschmelzen. Etwas hebt den Körper, lässt ihn anschwellen, dehnt ihn, treibt ihn an den Rand der Explosion – und sogleich, rätselhaft, drückt es ihn nieder, schwächt ihn. Dieser Vorgang liegt unter der Melodie. Die Melodie ist rein, sie singt die Euphorie eines geeinten Leibes. Doch sie ist gefangen in einem klanglichen Raum, der sie durchkreuzt, ihr widerspricht: erstickte Impulse, Atemzüge, Modulationen, pochende Rhythmen, ein atmendes Anschwellen der musikalischen Substanz – das ist der Klang eines abgelösten Körpers: eines Kindes, eines Liebenden, eines verlorenen Ichs.

Der Schumannsche Körper verharret nicht. Er meditiert nicht. Er vollzieht manchmal eine Geste der Einkehr, doch er nimmt nicht deren Haltung an – nicht ihr Verweilen, nicht ihr Versinken. Er ist triebhaft, er stößt sich fort, wendet sich anderem zu, denkt an anderes. Er ist benommen – berauscht, zerstreut und zugleich brennend.

Der Schlag bei Schumann ist Panik – doch er ist zugleich geformt, gezügelt durch Rhythmus und Ton. Und weil diese Panik sich scheinbar im Gehege eines klugen Codes hält, wird sie oft überhört – wie die meisten Schumann-Deutungen zeigen. Oder vielmehr: Wir wissen nicht, ob die meisten diese Schläge zensieren, sie nicht hören wollen – oder ob einer allein sie halluziniert, nichts anderes hört.

So tritt das Paragramm in Erscheinung: ein zweiter Text wird hörbar – an der Grenze –, so wie Saussure seine Anagramme hörte. Nur ich höre

sie. Diese Unsicherheit des Lesens, des Hörens – das ist der wahre Status des schumann'schen Textes: widersprüchlich gesammelt zwischen Ekstase (der Evidenz der Halluzination) und Entzug (dass derselbe Text leer, fad gespielt werden kann). Methodisch gesagt: kein Modell im Text – nicht weil er frei ist, sondern weil er anders ist.

Interpretation heißt, die Anagramme im Werk zu lesen: das Netz der Akzente unterhalb der musikalischen Rhetorik aus Ton, Rhythmus und Melodie sichtbar zu machen. Der Akzent – das ist die Wahrheit der Musik. An ihm misst sich jede Auslegung. In Schumann, für meinen Geschmack, werden die Schläge viel zu schüchtern gespielt. Der Körper, der sich ihrer bemächtigt, ist fast immer ein mediokrer – gestählt, glattpoliert durch Konservatorium, Karriere oder, einfacher noch: durch die Gleichgültigkeit des Interpreten.

Er spielt den Akzent wie ein bloßes Zeichen. Und zeigt dabei nur sich selbst: den platten Leib, unfähig zu schlagen. Es geht nicht um Kraft, sondern um Wut. Der Körper muss hämmern – nicht der Pianist. (Horowitz, Nat – sie haben das geahnt.)

Auf der Ebene des Schlages – des anagrammatischen Untertextes – spielt jeder Hörer aus, was er hört.

An dieser Stelle des Textes verschwinden alle Unterschiede: Komponist, Interpret, Zuhörer – sie sind eins. Die ekstatische Wiederkehr des Schlages – das wäre der Ursprung des Refrains.

Der Schlag kann viele Formen annehmen – nicht immer als gewaltsamer Akzent. Doch was er auch ist, weil er zur Lust gehört, kann er nicht romantisch begriffen werden (auch und gerade nicht, wenn er vom Romantiker stammt). Die Form des Schlages ist nicht Seelenausdruck, sondern Mikrobewegung des Körpers – die feine Coenästhesie, das histologische Gewebe des empfindenden Leibs.

Was nennen wir Schlag? Alles, was irgendwo im Körper ein Zucken, ein Flackern auslöst – selbst wenn es sich in romantische Beruhigung kleidet. Der Körper streckt sich, dehnt sich, treibt sich bis an die Grenze seiner Form (sich dehnen heißt: eine Dimension bis an ihr Ende führen).

Was tut der Körper, wenn er spricht – musikalisch? Schumann antwortet:
**Mein Körper schlägt,
sammelt sich,
zerreißt,
sticht – oder streckt sich plötzlich aus, webt.**

Und manchmal spricht er auch, deklamiert – spricht, aber sagt nichts. Denn sobald es Musik ist, ist Sprache nicht mehr Sprache, sondern Körper.**Mein Körper versetzt sich in Sprachzustand – quasi parlando.**

II

Schumanns Musik offenbart sich nur dem, der sie spielt. Mich hat immer dieses Paradox fasziniert: dass mich ein Stück beim Spielen begeisterte

- und enttäuschte, wenn ich es hörte, etwa auf Platte. Dann erschien es mir blass, unvollständig, wie entleert.

Denn Schumanns Musik reicht über das Ohr hinaus - sie geht in den Körper, in die Muskeln durch das rhythmische Schlagen, in die Eingeweide durch die Wollust ihres Melos. Als wäre jedes Stück nur für eine einzige Person geschrieben - für die, die es spielt. Der wahre Schumann-Pianist - das bin ich.

Schumann zu lieben heißt, eine Philosophie der Nostalgie zu wählen - oder mit Nietzsche: der Unzeitgemäßheit - oder, mit seinem ureigenen Wort: der Nacht.

Ihn zu lieben, gegen den Strom der Zeit, ist ein Akt der Verantwortung - denn er stellt den Liebenden außerhalb der Konvention, jenseits gesellschaftlicher Formeln.

Für Schumann ist die Welt nicht Trug, ist Wirklichkeit nicht leer. Seine Musik verweist stets auf das Konkrete. Doch diese Wirklichkeit ist bedroht: von Auflösung, Zersplitterung, von unablässiger, nicht gewaltsamer, sondern flüchtiger Mutation.

Nichts dauert, jede Bewegung unterbricht die andere - das ist das Reale des Intermezzo. Ein schwindelerregender Gedanke, wenn man ihn auf die ganze Musik anwendet. Dann wird die musikalische Matrix zu einer endlosen Folge von Zwischenräumen - ermüdend, ungreifbar.

In vielen Stücken Schumanns klingt der tonale Raum wie ein einzelner Ton, der weiter vibriert, bis er uns in den Wahnsinn treibt. Die Tonika entfaltet sich nicht kosmisch - sie ist eine Masse, ein Block, der bleibt, bis zur Obsession.

Dritte Achse von Schumanns Musik und Wahnsinn: der Rhythmus. Rhythmus bei Schumann ist Gewalt - aber eine reine, keine taktische. Hör auf die Bässe: der Rhythmus ist Textur von Schlägen, zart vielleicht, doch seltsam - was erklärt, warum man Schumann nie als Rhythmiker sieht: er ist im Gefängnis der Melodie.

Hier liegt Schumanns Einzigartigkeit: jener Punkt, wo Schicksal(Wahnsinn), Denken und Musik verschmelzen. Sein Universum kennt keinen Kampf.

Sein „Wahnsinn“ rührt daher, dass ihm der Konflikt fehlt. Keine beethovensche Dialektik, keine schubertschen Risse. Weil er keine Gegensätze kennt, vervielfacht er seine Stimmungen - und zerstört das Leiden, indem er es pur macht. Er erschöpft den Rhythmus, indem er die Synkope generalisiert.

Reiner Schmerz ohne Subjekt - die Essenz des Leidens.

Vielleicht leiden nur Wahnsinnige ganz.

Schumann kannte diesen Schmerz - in der Nacht vom 17. Oktober 1833, als ihn eine furchtbare Angst überkam:

die Angst, den Verstand zu verlieren.