

Florian Schmidt

Musikalische Exerzitionen.

Klavier- und Schreibübungen bei Clara Schumann und Roland Barthes

Mit stillem Kummer in der Brust
Schleich ich mich jetzt zu dir.
Verleih mir unschuldsvolle Lust,
Du zärtliches Clavier!
In deine Saiten sing ich's oft,
Verfolgt die Bosheit mich.
Die Träne fließt – und unverhofft
Genieß ich Ruh' durch dich.¹

So beginnt das 1776 entstandene Gedicht *Ans Clavier* von Philippine Engelhard (geb. Gatterer).² Mit dem ›zärtlichen Clavier‹ ist hier nicht das Cembalo oder das Hammerklavier, sondern das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum beliebtere Clavichord gemeint, das sich durch einen sanften, der empfindsamen Ethik und Ästhetik entgegenkommenden Klang auszeichnet.³ Dieses wird zum Vertrauten personifiziert, dem das lyrische Ich tugendhafte, also von der bürgerlichen Moral erwünschte Empfindungen kommuniziert – zum Beispiel »warmes Dank-

- 1 Anonym [Philippine Gatterer]: *Ans Clavier*, in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, hg. von Johann Nikolaus Forkel, Bd. 2, Gotha 1778, S. 394f. Der Text wurde ein Jahr später nochmals, diesmal mit Angabe der Autorin, im *Göttinger Musenalmanach* veröffentlicht (Philippine Gatterer: *An das Klavier*, in: *Poetische Blumenlese auf das Jahr 1779*, S. 91f.).
- 2 Vgl. zu Leben und Werk Philippine Engelhards: »Laß die Dichtkunst mich begleiten bis zum letzten Lebensgang«. *Ausgewählte Gedichte. Ein bürgerliches Frauenleben zwischen Spätaufklärung und Biedermeier*, hg. und eingel. und mit einer Biographie versehen von Ruth Stummann-Bowert, Würzburg 2008.
- 3 Vgl. zur Konjunktur des Clavichords im 18. Jahrhundert Wolfgang Scherer: *Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1989, S. 43–106; Hanns Neupert: *Das Klavichord. Geschichte und technische Betrachtung des »eigentlichen Claviers«*, Kassel 1948.

gefühl« gegenüber Gott (4. Strophe) oder »keusche Liebe« (5. Strophe).⁴ Das Saitenspiel des Klaviers wird dabei zum sympathetischen Resonanzkörper der empfindsamen Seelenschwingungen: »Du lispelst meine Klagen nach / Voll Sympathie«, heißt es in der dritten Strophe. Hintergrund dieses »sympathetischen Arrangements«⁵ zwischen Mensch und Musikinstrument ist die Anthropologie der Zeit, der zufolge Sinneswahrnehmungen über das »innere Saitenspiel« der Nerven an die Seele vermittelt werden.⁶ Die Resonanzbeziehung zwischen Mensch und Musikinstrument ergibt sich also aus einem Ähnlichkeitsverhältnis: Beide sind (zart) »besaitet«.

Sympathetische »Clavierszenen« wie die vorliegende stellen eine im populären empfindsamen Roman und der Lyrik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts topische Konstellation dar, die die empfindsamen Gefühlskommunikation transformiert: Das empfindsamen Selbst hat sich aus der sozialen und interaktiven Gefühlsformierung gleichsam fortgestohlen, pflegt seinen Gefühlshaushalt also außerhalb der sozialen Kontrolle.⁷ An die Stelle des menschlichen Gegenübers tritt das Klavier. Dieses resoniert mit der Seelenbewegung und dem musikalisch-sprachlichen Gefühlsausdruck der Sprechinstanz, weil deren »sanfte Brust« (7. Strophe) die Normen der empfindsamen Gefühlskultur verinnerlicht hat, insofern nämlich das »Herz der Tugend schlägt« und der »Busen Unschuld hegt« (5. Strophe). Die externen Instanzen, die für die normative Formierung des Fühlens eintreten, erscheinen in der Klavierszene so zugleich an- und abwesend: Das sprechende Ich ist allein, zugleich fungiert das resonierende Saitenspiel des Klaviers als ethischer Seismograph für die Moralität der vorgetragenen Empfindungen.

Die »Clavichordlyrik« wird in aller Regel von der textuellen in die musikalische Praxis überführt. Es handelt sich nicht nur thematisch, sondern auch von der formalen Anlage her um »musikalische Lyrik«, die mit Vertonung rechnet oder diese sogar verlangt.⁸ So liegt allein Philippine Gatterers *Ans*

4 Vgl. zum Gefühlsregime der Empfindsamkeit Nikolaus Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.

5 Vgl. Scherer (Anm. 3), S. 85.

6 Vgl. zu den anthropologischen Diskursen, die solchen musikalischen Sympathieverhältnissen vorausgehen, Arne Stollberg: *Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie*, Berlin und Heidelberg 2021.

7 Vgl. Ruth E. Müller: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 107–110.

8 Vgl. die Bestandsaufnahme in: Max Friedlaender: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Bd. 1/1: *Musik*, Stuttgart und Berlin 1902, S. 379–381

An das Klavier. 1776. 25

Nicht zu geschwind,
Mit still-tem Zummer in der Brust schleich' ich mich hin zu dir. Bring Ger-teso nie in mich und laß, du
Lieb-li-ches Ma- vier.

Abb. 1 Georg Heinrich Warneckes Vertonung von Philippine Gatterers Gedicht *An das Klavier*. Aus: Georg Heinrich Warnecke, *Lieder mit Melodien fürs Clavier*, Göttingen 1783, S. 25.

Clavier in mindestens vier Vertonungen vor, von denen hier nur ein Beispiel kommentiert sei (Abb. 1)

Metrisch ist die Chevy-Chase-Strophe mit ihren abwechselnd vier und drei Hebungen in regelmäßige Perioden von vier bzw. acht Takten übersetzt worden. Der Klaviersatz ist einfach gestaltet, die Gesangsstimme wird vom Klavier verdoppelt und erscheint nicht in einem eigenständigen System. Der Satz ist so eingerichtet, dass sich eine Person mühelos selbst begleiten kann. Literatur und Musik sind hier darauf ausgelegt, in die kulturelle Lebenspraxis und ihre Übungen implementiert zu werden, also gleichsam ihren ›Sitz im Leben‹ zu finden.⁹ Nimmt man dies ernst, so entsteht in der Verschränkung von literarischen und musikalischen Praktiken ein regelrechter Zyklus von tugendhaftem Fühlen: Dieses bestimmt zunächst die textuelle lyrische Praxis, wird dann in die musikalische Praxis übersetzt und kann so die gewünschten ethischen Empfindungen intermedial intensivieren und affirmieren. Schon in der frühen ästhetischen Moderne zeigt sich das Klavier bzw. Clavichord so als besonderer Ort, an dem sich die Ethik des fühl-

u. John W. Smeed: ›Süssertönendes Klavier‹: Tributes to the Early Piano in Poetry and Song, in: *Music & Letters* 66, 3, 1985, S. 228–240, dort die Aufstellung S. 228–230; Renate Schusky: ›Du Echo meiner Klagen, mein treues Saitenspiel ...‹. ›Falsche Tränen‹ in der Musik, in: *Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Heidelberg* 1983, S. 157–180; Annette Richards: *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge 2001, S. 145–182, bes. S. 155–171; vgl. zum Konzept der musikalischen Lyrik Heinrich W. Schwab: *Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert*, in: *Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 349–407.

⁹ Vgl. zu sozialen Funktionen des Lieds Schwab (Anm. 8), S. 366–370.

lenden Subjekts in einer Art praxeologischem Regelkreis von Literatur und Musik, von Schreiben und Spielen ausbildet.

Zwei Fallstudien sollen im Folgenden die ethische Dimension des Konnexes von Schreiben und Klavierspielen ins 19. und 20. Jahrhundert verfolgen, nämlich zu Clara Schumann und Roland Barthes. Bei aller Heterogenität der historischen Kontexte und der Verfahren im Einzelnen ist die musikalische Praxis in beiden Fällen konstitutiv für die Subjektformation als ›musikalisches Selbst‹, das aber nicht nur ›erspielt‹, sondern auch und vor allem erschrieben wird: Clara Schumann, geborene Wieck, ist die ikonische Pianistin und Komponistin des 19. Jahrhunderts, zugleich aber diaristische Vielschreiberin, die von früher Jugend bis an ihr Lebensende ein Tagebuch geführt hat. Dieses ist als Dokument einer schreibenden Selbstpraxis zu sehen, die von der komplementären Selbstpraxis des Musizierens und Übens Zeugnis und Rechenschaft ablegt. Die Klavier- und Schreibübungen des Roland Barthes sind knapp anderthalb Jahrhunderte später im Ausklang der bürgerlichen Musikkultur verortet und selbstredend anders gelagert, allein schon, weil Barthes im Gegensatz zu Schumann professioneller Schreiber, aber musikalischer Amateur ist. Beides ist in Barthes' Musik-Essayistik der 1970er-Jahre präsent. Diese entwerfen eine ›praxeologische‹ Musikästhetik, die eine für den ästhetischen Entwurf konstitutive autobiographische Dimension aufweist.

Auf systematischer Ebene geht es um Musizieren und Schreiben als ethisch-ästhetische Praktiken der Moderne, in deren Verschränkung Subjekte erzeugt werden. Noch genauer sollen Schreiben und Musizieren als *exerzitiale* Praktiken betrachtet werden, begrifflich hier im Gefolge von Paul Rabbow, der ›Exerzitium‹ zunächst einmal neutral als ›Übung‹ übersetzt. Rabbow unterscheidet sittliche Exerzitien von geistigen (z. B. der Einübung eines Lernstoffs), gymnastischen und religiösen Übungen wie den ignatianischen *exercitia spiritualia*. Sittliche Exerzitien sind nach Rabbow Übungen, die einen transformativen Effekt auf das übende Subjekt haben.¹⁰ Dies wiederum ist im Sinne von Foucaults ethischen Schriften. In Foucaults »Technologien des Selbst«¹¹ oder »Selbstpraktiken«¹² ist immer die wiederholende Einübung (*exercice*) enthalten: »Keine Technik oder beruf-

10 Vgl. Paul Rabbow: Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike, München 1954, S. 18.

11 Vgl. Michel Foucault: Technologien des Selbst, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Band IV: 1980–1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. von Jacques Lagrange, Frankfurt a.M. 2005, S. 966–999.

12 Michel Foucault: Der Gebrauch der Lüste (Sexualität und Wahrheit, Bd. 2), übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 21990, S. 21.

liche Fertigkeit lässt sich ohne Übung erwerben. Auch die Lebenskunst, *technê tou biou*, kann man nicht ohne *askêsis* erlernen, unter der man eine Übung seiner selbst durch sich selbst verstehen muss.«¹³ Durch diese Übung formiert sich das Subjekt, und zwar, wie Christoph Menke formuliert, als »wesentlich praktisches« und nicht oder nicht zuerst als Subjekt von theoretischer Erkenntnis.¹⁴

Zu den asketischen Übungen zählt Foucault bekanntlich auch das Schreiben, genauer gesagt die *écriture de soi*, die er in seinem gleichnamigen Aufsatz mit Blick auf die griechisch-römische Antike als »ethopoetisches« Schreiben beschreibt. Zu diesem gehören Foucault zufolge auch Formen des autobiographischen Schreibens wie das Tagebuch.¹⁵ Selbstredend funktionieren Clara Schumanns diaristisches Schreiben und Roland Barthes' autobiographisch grundierte Essayistik je anders als die antike *ethopoiesis* – strukturell gemeinsam ist diesen Ausprägungen der *écriture de soi* aber ihre jeweilige subjektformierende Funktion. Stehen auch in Foucaults Untersuchungen zur Antike die textuellen Schreibpraktiken in Verbindung mit außerliterarischen, vor allem diätetischen Praktiken, so bildet bei Schumann und Barthes das Musizieren den Bezugspunkt des Schreibens, eine Praxis also, die zweifellos eine körperlich-materielle Dimension aufweist.¹⁶ Gerade mit Blick auf den Körper zeigt sich Musikpraxis als eminent »exerzitiale«, also auf Übung aufruhende und aus Übung bestehende Praxis. Die Konstitution des musikalischen Subjekts erfolgt also nicht zuletzt über die einzuübenden Körpertechniken. Diese haben, so die These, nicht nur instrumentelle Funktion, sondern selbst eine ethische Relevanz im Sinne der Rabbow'schen sitt-

13 Michel Foucault: Über sich selbst schreiben, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Band IV: 1980–1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit. von Jacques Lagrange, Frankfurt a.M. 2005, S. 503–521, hier S. 505.

14 Christoph Menke: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299, hier S. 285.

15 Vgl. Foucault (Anm. 13), S. 504. Vgl. aus der literaturwissenschaftlichen Rezeption der Foucault'schen *écriture de soi* Jörg Dünne: Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne, Tübingen 2003.

16 Vgl. dazu aus der neueren Forschung Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing (Hg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, Bielefeld 2014; Lars Oberhaus und Christoph Stange (Hg.): Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik, Bielefeld 2017; Christine Hoppe und Sarah Avischag Müller (Hg.): Music in the Body – the Body in Music. Körper an der Schnittstelle von musikalischer Praxis und Diskurs, Hildesheim, Zürich und New York 2021.

lichen Exerzitien oder der Foucault'schen Selbsttechniken. Es geht, so formuliert Richard Sennett in seiner Studie zum Handwerk, beim musikalischen Üben um »Tugenden der Hand«. ¹⁷ Musizieren und Schreiben bilden so einen subjektformierenden Übungskomplex.

Diesen gilt es ausgehend von Foucaults ambivalenter Sicht auf Übungen zu perspektivieren. Christoph Menke zufolge werden in Foucaults Werk ›Zweierlei Übung‹ analysiert: Von totalisierenden Machttechnologien gesteuerte Praktiken bringen ein »disziplinäres« Subjekt hervor, das auf die Einhaltung und Erfüllung vorgegebener Normen aus- und abgerichtet ist. Die in relativer Autonomie vollzogenen Technologien des Selbst erzeugen dagegen ein »ästhetisch-existenzielles« Subjekt, das zwar gleichfalls auf einen normativen Rahmen bezogen ist, sich zu diesem aber anders verhält und in seinem praktischen Vollzug ethische Freiheitsräume eröffnet. ¹⁸ Technologien der Macht und Technologien des Selbst, disziplinäre und ästhetisch-existenzielle Subjektivierung, sind allerdings, so Foucault selbst, »nur selten voneinander zu trennen«. Es geht ihm gerade um die »Verbindung zwischen den Technologien«. ¹⁹ Genau in dieser ›Verbindung‹, dieser wechselseitigen Bezogenheit der Übungsformen, spielen sich musikalische Exerzi-

17 Richard Sennett: *Handwerk*, Berlin 2008, S. 209. Vgl. zum musikalischen Üben als ›Handwerk‹ Wolfgang Lessing: *Versuch über Technik*, in: *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 13–60, S. 49–57.

18 Vgl. Menke (Anm. 14), S. 285. Vgl. exemplarisch zum ›disziplinären‹ Subjekt Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1976, S. 173–293; zu den ›ästhetisch-existenziellen‹ Übungen vgl. stellvertretend Foucault: *Technologien des Selbst* (Anm. 11). Als historischer Referenzpunkt der ästhetischen Existenz dienen Foucault die Lebenskunstlehren und Selbsttechniken der griechisch-römischen Antike, während er seine Überlegungen zur Disziplinarmacht anhand der Praktiken des Christentums entwickelt und davon ausgehend die Machtstrukturen der Moderne analysiert. Als eine wichtige Scharnierstelle zwischen den Selbsttechniken der Antike und den überwachten und geleiteten Übungen der christlichen Kultur kann *Les aveux de la chair* (1984, ed. posthum 2018) gelten, wo sich Carolin Rocks zufolge aber auch ein kritisch-freiheitliches Potenzial der christlichen Praktiken zeigt (vgl. Carolin Rocks: *Ästhetisches ethos. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 66, 1, 2021, S. 69–95, hier S. 89). – Den vorliegenden Ausführungen ist es allerdings weniger um die historischen Problematiken von Foucaults Genealogien zu tun als um den systematischen Konnex der Übungsformen im Kontext musikalischer Praktiken.

19 Foucault: *Technologien des Selbst* (Anm. 11), S. 968 und S. 969. Menke (Anm. 14) spricht entsprechend von einer »Kippfigur« (S. 285). Vgl. auch Rocks (Anm. 18), S. 87.

tien ab, deren Analyse daher auch dazu beiträgt, den von Foucault nur vage bestimmten Konnex von Disziplin und ästhetischer Existenz zu konkretisieren. Dieser ist in den Texten Clara Schumanns und Roland Barthes' einerseits präsent, scheint sich aber andererseits gleichsam hinter dem Rücken der schreibenden und spielenden Subjekte zu vollziehen und deren Bewusstsein so tendenziell zu entziehen.

1. Clara Schumann: Subjektivierung zwischen Diaristik und Pianistik

»Ich wurde geboren den 13. Sept[em]b[er] 1819 zu Leipzig in der hohen Lilie auf dem N.[euen] Neumarkt (wohin meine Aeltern Ostern 1818 gezogen waren) und erhielt den Namen Clara Josephine.«²⁰ So lautet der erste Eintrag im Tagebuch der Clara Wieck. Die autobiographische Konstellation scheint vertraut: Das textuelle Ich referiert auf ein empirisches Ich gleichen Namens. Sie verunklart sich jedoch sogleich mit Blick auf die Autorschaft, denn diese Zeilen wurden gerade nicht von Clara Wieck, sondern von ihrem Vater Friedrich verfasst, der ab dem Beginn der pianistischen Ausbildung 1827 im Namen der Tochter ihre Arbeitsleistungen und charakterlichen Entwicklungen verzeichnet. Später führt sie das Tagebuch selbst, aber unter seiner Aufsicht. Erst als der Konflikt um die von Friedrich Wieck abgelehnte Verbindung mit Robert Schumann eskaliert und Clara im Alter von 20 Jahren auf eigene Faust eine Konzertreise nach Paris unternimmt, entfällt die väterliche Überwachung.²¹ Schon die Genese des Textes zeigt also, dass diese Art von Diaristik mitnichten einen im Vergleich zur retrospektiven Autobiographie höheren Grad an Authentizität verspricht.²²

20 Clara Schumann: Jugendtagebücher 1827–1840. Nach den Handschriften im Robert-Schumann-Haus Zwickau, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich, Hildesheim, Zürich und New York 2019, S. 35.

21 Vgl. zu den unterschiedlichen Konstellationen in den Schumann'schen Tagebüchern Janina Klassen: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit, Köln, Weimar und Wien 2009, S. 52–58; vgl. aus musikhistoriographischer Perspektive Beatrix Borchard: Lesarten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?, in: Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarb. von Sarah Schauburger, Laaber 2010, S. 43–56. Borchard weist auf die Perspektivität der Schumann-Biographik hin, die nicht zuletzt aufgrund der besonderen Kommunikationsform der Tagebücher und den Leerstellen, die diese erzeugt, beruht.

22 Vgl. Nicole Seifert: Tagebuchschreiben als Praxis, in: Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, hg. von Renate Hof und Susanne Rohr, Tübingen 2008, S. 39–60.

Roland Barthes hat Tagebuchschreiber:innen entsprechend als zur ›Simulation‹ verurteilt beschrieben.²³ Simuliert werden sicher auch im Falle der Clara Wieck/Schumann dem Schreiben vorgängige Text- und Subjektivmuster. Das diaristische Subjekt ist zunächst einmal ein textuelles und formiert sich im Spannungsfeld sozialer und diskursiver Bedingungen. Es entsteht in einem nur vermeintlich intimen Schreiben, das mit dem Blick der anderen rechnet: des Vaters, später des mitlesenden Ehemanns, potenziell der Nachwelt.²⁴ Zugleich wird auch das Tagebuch diskursiv reguliert, in diesem Fall etwa durch die romantische Musikästhetik und die mit ihr verbundenen Kunst- und Künstlerschaftskonzepte sowie durch Geschlechterdiskurse. Das erschriebene Ich ist daneben aber auch in seinem unmittelbaren Bezug auf den Lebensvollzug, in seiner Weltreferenz wahrzunehmen. Der Übungskomplex des Schreibens und Musizierens ist nicht nur ein Textphänomen, sondern auch lebensweltliche Praxis und Subjektivierungsform eines empirischen Ich.²⁵

Die bürgerliche Diaristik des frühen 19. Jahrhunderts und damit auch die Wieck/Schumann'sche Tagebuchpraxis ist, wie Gerrit Fröhlich formuliert, eine ›medienbasierte Selbsttechnologie‹.²⁶ Die ersten, unter strenger Führung und Kontrolle des mitschreibenden Vaters stehenden Jahrgänge zeugen dabei vor allem vom disziplinären Aspekt der musikalischen Exerzitionen. So wird auch von der Einübung der musikalischen Körpertechniken berichtet, bei der zu Beginn der von Johann Bernhard Logier entwickelte ›Chiroplast‹, der sogenannte ›Handbildner‹ zum Einsatz kommt. Es handelte sich dabei um ein Gestell, das das Handgelenk sowie die einzelnen Finger

23 »Ecrivain mon Journal, je suis, par statut, condamné à la simulation.« Roland Barthes: *Délibération*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 668–682, hier S. 679.

24 Von der Hand Clara Schumanns ist auf dem Titelblatt vermerkt, dass ihre Tochter Marie die Tagebücher nach ihrem Tod erhalten soll. Vgl. Klassen (Anm. 21), S. 55. Mädchentagebücher des 19. Jahrhunderts wurden außerdem regelmäßig dem zukünftigen Ehemann und dessen Familie vorgelegt, um die charakterliche ›Reinheit‹ nachzuweisen. Vgl. Borchard (Anm. 21), S. 45.

25 Vgl. zur Spaltung des diaristischen Ich in geschriebenes und empirisches Ich Schamma Schahadat: *Diary*, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bd. 1, Berlin und Boston 2019, S. 547–556.

26 Vgl. Gerrit Fröhlich: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000. Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung*, Bielefeld 2018. Modellbildend für die bürgerliche Diaristik ist die protestantische Tagebuchpraxis, vgl. dazu Sibylle Schönborn: *Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode*, Tübingen 1999, S. 32–52.

in der gewünschten Position über der Tastatur fixierte und die Hand durch repetitive Übung zum Klavierspiel abrichtete.²⁷ Diese Apparatur steht exemplarisch für den klavierpädagogischen Mainstream der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der vor allem auf Mechanisierung der Spieltechnik setzte und dabei den Körper einem disziplinarischen System unterwarf. Diese Art musikalischer Exerzitien war darauf aus, mit Foucaults Formulierungen zur Disziplinierung gesprochen, den Körper »im Detail zu bearbeiten; auf ihn einen fein abgestimmten Zwang auszuüben; die Zugriffe auf der Ebene der Mechanik ins Kleinste gehen zu lassen; Bewegungen, Gesten, Haltungen, Schnelligkeit«. Auch die Musikpädagogik zielte im 19. Jahrhundert auf eine »infinitesimale Gewalt über den tätigen Körper«. ²⁸ Das Tagebuch beschränkt sich aber nicht auf eine Bestandsaufnahme des äußerlichen Exerzitiums, kommentiert und dokumentiert wird auch die charakterliche Entwicklung.²⁹ Die Diaristik komplementiert so die Pianistik und formiert sich mit dieser zu einem vom väterlichen Pädagogen geleiteten disziplinarischen Dispositiv, das totalisierend auf die Psyche ausgreift. Verstöße gegen die Normen des Ausbildungsprozesses werden sanktioniert. So meldet ein von Friedrich Wieck verfasster Eintrag vom 29. Oktober 1828:

Mein Vater, der längst schon vergebens auf eine Sinnesänderung von meiner Seite gehofft hatte, bemerkte heute nochmals, daß ich immer noch so faul, nachlässig, unordentlich, eigensinnig, unfolgsam pp sey, daß ich dieß namentlich auch im Klavierspiel und im Studiren desselben sey [...].³⁰

27 Vgl. zu Clara Wiecks pianistischer Ausbildung Claudia De Vries: Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität, Mainz, London und Madrid 1996, S. 119–144; vgl. zur Logier'schen Methode und zum Chioplasten Scherer (Anm. 3), S. 118–133.

28 Foucault: Überwachen und Strafen (Anm. 18), S. 175. Vgl. zur musikalischen Mechanisierung und Disziplinierung im 19. Jahrhundert weiterführend Lessing (Anm. 17), S. 18–32; Martin Gellrich: Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Musik und Körper, hg. von Werner Pütz, Essen 1997, S. 107–138 sowie Grete Wehmeyer: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie, Kassel 1983.

29 Vgl. Beatrix Borchard: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Weinheim und Basel 1985, S. 135–139.

30 Schumann (Anm. 20), S. 48.

Clara darf zur Strafe nun ausschließlich »Tonleitern, Cramer Etuden [...] u Czerny Trillerübungen«,³¹ aber keine Vortragsstücke mehr spielen und erhält keinen Unterricht mehr, bis sie Besserung gelobt.

Die eingeübten Klavier- und Schreibpraktiken setzen sich fort, auch nachdem sich Clara Wieck ab 1838 der Kontrolle des Vaters entzieht. Die Tagebücher lesen sich nun als spannungsreicher Text, der zugleich von einer erfolgreichen Internalisierung der Disziplin *und* von Emanzipation erzählt. Dies betrifft auch die Konflikte, die im neuen Lebensabschnitt als Ehefrau auf die Schreiberin zukommen: »Jetzt trachte ich »nun« auch darnach, so viel als möglich mit der Künstlerin die Hausfrau zu vereinigen. Das ist eine schwere Aufgabe! meine Kunst lasse ich nicht liegen, ich müßte mir ewige Vorwürfe machen.«³² Das künstlerische Selbstverständnis und die Fortführung der Karriere erscheinen nun als Aspekte eines ethischen Selbstverhältnisses, das aber mit den bürgerlichen Geschlechternormen kollidiert, so die »schwere Aufgabe«, vor der Clara Wieck steht. In vielen Einträgen nimmt sie in dieser Spannung durchaus eine starke Subjektposition ein. Diese zeigt sich etwa in der Rede von der zu verteidigenden »Künstlerlehre« oder auch in romantisierenden Beschreibungen kunstreligiöser Musikerfahrung, wenn ein Beethovensches Adagio »tief in die Seele eindringt« und sie spielt, »als schwebt' ich auf Wolken«. ³³ Zugleich wirkt das gleichermaßen verinnerlichte gesellschaftliche Verbot, sich als Frau zum öffentlich agierenden künstlerischen Subjekt zu machen: »[I]ch besitze nicht die Persönlichkeit die dazu gehört, will sie aber auch nicht besitzen, sondern späterhin nur »der Kunst« meinem Robert und in Ihm der Kunst leben – ich glaube das ist doch der schönste Beruf.«³⁴

Dieses Spannungsfeld besteht weiter, als das diaristische Schreiben der Clara Wieck nach der Hochzeit das Format wechselt und sie die nächsten Jahre als Clara Schumann am gemeinsam geführten Ehetagebuch mit-schreibt.³⁵ Die Kommunikationssituation ändert sich insofern, als nun der Ehemann als Mitleser und Adressat einkalkuliert wird. Der Grundkonflikt zeigt sich früh: »Es ist schlimm, daß mich Robert in seinem Zimmer hört wenn ich spiele, daher ich auch die Morgenstunden, die schönsten zu einem

31 Schumann (Anm. 20), S. 48.

32 Schumann (Anm. 20), S. 335.

33 Schumann (Anm. 20), S. 352.

34 Schumann (Anm. 20), S. 349. Vgl. zu diesem Widerspruch Borchard (Anm. 29), S. 140–153.

35 Vgl. zum Ehetagebuch, auch zum Beispiel der Schumanns, Jennifer Clare: *Gemeinsam erschriebenes Leben. Autobiographie und Schreibprozess in Ehetagebüchern*, in: *Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård*, hg. von Renate Stauf und Christian Wiebe, Heidelberg 2020, S. 321–344.

ersten Studium, nicht benutzen kann.«³⁶ Die Einträge zeigen auch, wie in der Musikpraxis die körperliche und die mentale Dimension des Exerzitiums ineinandergreifen: »Mit meinem Spiel geht's *schlecht!* ich habe keine Kraft, Schmerzen in den Fingern, und da sieht es denn auch im Innern nicht sehr freundlich aus.«³⁷ In dieser Situation wird das Schreiben zum Teil der Selbstsorge, insofern sie gegenüber dem mitlesenden Ehemann Raum und Zeit für die musikalische Übung einfordert und verteidigt:

Ich habe diese Woche angefangen regelmäßig zu spielen, täglich wenigstens 2 Stunden. Ich spiele meist Fugen und Sonaten von *Beethoven*, will mich aber nächstens auch wieder einmal ernstlich an Roberts Compositionen machen. Leider bleiben mir doch zu wenig Stunden zu musikalischer Beschäftigung, und das wird nun von der Hand auch nicht besser werden – froh bin ich, daß ich wenigstens täglich wieder spiele! ich lege mich ruhiger zu Bett, wenn ich diese Pflicht an mir selbst erfüllt habe.³⁸

Die Musikpraxis gewinnt für die Schreiberin also eine ethische Dimension, für deren Beschreibung sie auf die naturrechtliche bzw. moralphilosophische Terminologie des 18. Jahrhunderts zurückgreift, wenn das Üben als ›Pflicht an sich selbst‹ verstanden wird. Dies lässt sich auch in die späteren, leider nur noch über die Biographie von Berthold Litzmann (1903–08) greifbaren Tagebücher verfolgen. »Die Musik ist«, schreibt sie 1853, »ein gutes Stück von meinem Leben, fehlt sie mir, so ist es, als wäre alle körperliche und geistige Elastizität von mir gewichen.«³⁹ Im Schreiben entwirft sich das diaristische Ich für sich und die Mitlesenden als Pianistin und Künstlerin und fordert dabei ein, das textuell geformte Ich in die empirische Praxis des musikalischen Übens und Konzertierens zu überführen. Die Tagebücher erschreiben so eine Subjektivität, die sich erst außerhalb des Schreibens, nämlich musikpraktisch realisiert.

Die Klavier- und Schreibübungen der Clara Wieck/Schumann erzeugen also eine komplexe Form von praktischer Subjektivität, komplex deshalb,

36 Robert Schumann und Clara Schumann: Ehetagebücher 1840–1844, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn 2007, S. 19.

37 Schumann und Schumann (Anm. 36), S. 103.

38 Schumann und Schumann (Anm. 36), S. 92.

39 Berthold Litzmann: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Zweiter Band: Ehejahre 1840–1856, Leipzig 1905, S. 273. Nach der Verarbeitung durch Litzmann vernichtete Marie Schumann alle Tagebücher aus der Zeit nach 1844.

weil aus ein und derselben Übungsform unterschiedliche Formen des Selbst resultieren. So erscheint die junge Clara Wieck vor allem als ›disziplinäres‹ Subjekt, während sie sich später offenbar eine ›ästhetisch-existenzielle‹ Subjektivität erschreibt und erspielt. Dies entspricht Menkes Beobachtung, dass der Unterschied zwischen den disziplinären und den ästhetisch-existenziellen Übungen nicht in ihren »Inhalten und Zwecken«, sondern vor allem in der »Form« und der »Haltung, mit der man sie ausführt«, besteht.⁴⁰ Für Menke stellen die ästhetisch-existenziellen Übungen allerdings einen Einspruch gegen und einen Bruch mit Disziplinierung und Normalisierung dar, weil er sie emphatisch als »ästhetische Freiheit zur Selbstüberschreitung« definiert, die sich von vorgegebenen Normen wie selbstgegebenen Zielen entkoppelt; im Ergebnis führt dies zu einer »Gegnerschaft« zwischen den Subjektivierungsformen.⁴¹ Dies beschreibt aber die musikalischen Exerzitien der Clara Wieck/Schumann nicht adäquat, zeugt doch das Tagebuch eher von einem Bedingungs- und Wechselverhältnis der beiden Übungshaltungen, eben der ›Verbindung‹ der Technologien, von denen Foucault, wie oben zitiert, selbst spricht. Clara Schumanns Beharren auf ihrer künstlerischen Tätigkeit, ihr Kampf um ihren buchstäblichen *room of one's own* stellt zweifellos eine Form der Selbstsorge dar, die sie nicht zuletzt mit der Geschlechterordnung ihrer Zeit in Konflikt bringt. Zugleich entspricht die Fortsetzung ihrer Karriere aber genau dem vom disziplinierenden Vater entworfenen und wie die Übungspraktiken verinnerlichteten Lebensplan. Ohne disziplinäre Formierung ist also zumindest in diesem Fall der musikalischen Exerzitien eine Ethik oder ›Ästhetik der Existenz‹ nicht zu haben. Eine Reflexion dieses Konnexes findet sich in Schumanns Tagebuchaufzeichnungen allerdings nicht – die ›Janusköpfigkeit‹ der Übungen scheint dem übenden Subjekt zu entgehen.

2. Roland Barthes: *Jouissance* statt *dressage*

Mit Roland Barthes' musikalischen Texten aus dem späten 20. Jahrhundert wechselt das Genre von der Diaristik zur Essayistik, die aber ebenfalls autobiographische Züge aufweist, insofern sie von der Musikpraxis des schreibenden Ich ausgeht.⁴² Dies zeigt schon ein kurzer, 1980 entstandener Text

⁴⁰ Menke (Anm. 14), S. 296 u. 299.

⁴¹ Menke (Anm. 14), S. 299 u. 295.

⁴² Vgl. aus der Forschung Claude Coste und Sylvie Douche: Introduction: *Musica Practica*, in: Barthes et la musique, hg. von Claude Coste und Sylvie Douche, Rennes 2018, S. 9–22.

mit dem Titel *Piano-souvenir*. Barthes beschreibt hier drei *mémoires involontaires*, die alle auf pianistische Exerzitien bezogen sind. Im ersten, auditiven Fall geht es um den »Charme der Tonleitern« am »bearbeiteten« Klavier: »Jedes Mal, wenn ich von fern ein Klavier höre, das man bearbeitet, bricht meine ganze Kindheit, unser Haus in B. bis hin zum Licht des Südwestens in meine Sinnlichkeit ein.«⁴³ Die zweite Erfahrung ist eine visuelle. Barthes berichtet von den ererbten Klavierpartituren, die von den Spuren der »geduldigen pianistischen Arbeit« (»patient travail pianistique«)⁴⁴ gezeichnet sind. Eine Ausgabe von Robert Schumanns *Album für die Jugend* mit den Fingersätzen der Großmutter aus dem späten 19. Jahrhundert zeugt von der »continuité scrupuleuse d'une culture musicale«, von der Kontinuität der bürgerlichen Musikkultur und ihren Exerzitien.⁴⁵ Und zuletzt ist es das sinnliche Betasten, das Barthes die Lust an der »activité corporelle« des Klavierspielens erinnern lässt. Der Absatz schließt bezeichnenderweise: »Üben ist nicht langweilig« (»les exercices ne sont pas ennuyeux«).⁴⁶

Zunächst ist also festzuhalten, dass Barthes hier und immer dann, wenn er auf die Musik zu sprechen kommt, sehr persönlich wird. Er setzt das autobiographische ›Ich‹ bewusst und lässt es nicht durch Distanzierungsstrategien wie das Schreiben in der dritten Person verschwinden. An den musikbezogenen Texten lässt sich so eine Tendenz beobachten, die in der Forschung als ›Rückkehr des Subjekts‹ in Barthes' Schreiben bezeichnet wird.⁴⁷ Ein Grund dafür liegt für Barthes in der Sache. In *Der romantische Gesang* (1976) heißt es: »Jeder Diskurs über die Musik kann, scheint mir, nur in der Evidenz beginnen.«⁴⁸ Er nähert sich der Musik also nicht abs-

43 »[C]haque fois que j'entends de loin un piano qu'on travaille, c'est toute mon enfance, notre maison de B. et jusqu'à la lumière du Sud-Ouest qui font irruption dans ma sensibilité«. Roland Barthes: *Piano-souvenir*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 898–899, hier S. 898; Übersetzung FS.

44 Barthes (Anm. 43), S. 898.

45 Barthes (Anm. 43), S. 899.

46 Barthes (Anm. 43), S. 899.

47 Einschlägig ist hier der Vortrag *Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen* (1978) Dort heißt es: »Das Innerste will aus mir sprechen und angesichts der Allgemeinheit, der Wissenschaft, seinen Schrei erschallen lassen.« Roland Barthes: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2012, S. 307–320, hier S. 314; vgl. aus der Autobiographie-Forschung zu Barthes Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt a.M. 1998, S. 203–216 sowie Daniela Langer: *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München 2005.

48 Roland Barthes: *Der romantische Gesang*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der*

trakt oder theoretisch an, sondern im Modus einer ›Evidenz‹, die aus der praktischen und sinnlichen Musikerfahrung des Schreibenden selbst gewonnen wird.⁴⁹ Selbstredend entsteht so keine systematische Musikästhetik, geschweige denn ein musikanalytisches Instrumentarium, wohl aber eine ›praxeologische‹ Musikästhetik, die von der Musikpraxis insbesondere in ihrer körperlichen Dimension ausgeht. Zu fragen ist im Folgenden, wie die Evidenz des musikpraktischen Ich und die Formierung des essayistisch-autobiographischen Ich der Musiktexte zusammenhängen, inwiefern sich die Barthes'schen Klavier- und Schreibübungen als ethische Praktiken beschreiben lassen und wie sie sich zum Spannungsfeld zwischen Disziplin und Ästhetik der Existenz verhalten.

Mehrfach stellt Barthes die kulturkritische Gegenwartsdiagnose, das Musikhören habe sich von der Musikpraxis abgekoppelt. So auch in dem Essay *Schumann lieben* (1979): »Jetzt aber hat sich das Anhören von Musik von ihrer Ausübung abgespalten: Virtuosen gibt es sehr viele, Zuhörer massenweise; aber Ausübende, Amateure sehr wenige.«⁵⁰ Damit gehe aber ein wichtiger Teil der musikästhetischen Erfahrung verloren. Insbesondere die Musik Robert Schumanns erschließe sich, so heißt es,

nur für den, der sie, selbst schlecht, spielt. Ich war immer wieder verblüfft über dieses Paradox: daß mich ein bestimmtes Stück von Schumann begeisterte, wenn ich es (halbwegs) spielen konnte, und ein wenig enttäuschte, wenn ich es auf Schallplatte hörte. Das war, glaube ich, keine Anmaßung meinerseits. Dringt doch die Musik Schumanns weiter vor als bis ans Ohr: Sie dringt durch die Schläge ihres Rhythmus' in den Leib, in die Eingeweide: Man könnte meinen, das Stück wäre jedesmal nur für eine Person geschrieben worden, die, die es spielt: der wahre Schumannsche Pianist bin ich.⁵¹

stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 286–292, hier S. 286.

49 Entsprechend ist ›Musik‹ in Barthes' Entwürfen deckungsgleich mit dessen bürgerlichem Musikgeschmack, genauer gesagt bezieht er sich fast ausschließlich auf im musikgeschichtlichen Sinn romantische Musik von etwa 1820 bis 1920. Vgl. Coste und Douche (Anm. 42), S. 13–14.

50 Roland Barthes: Schumann lieben, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 293–298, hier S. 294.

51 Barthes (Anm. 50), S. 294.

Musik interessiert Barthes also nicht in formaler oder analytischer, geschweige denn hermeneutischer Hinsicht. Sie ist für ihn gerade nicht, um Leibniz zu zitieren, *exercitium animi*,⁵² sondern ein *exercitium corporis*. Ihm geht es um »musikalische Aktivität«, und diese ist »manuell, muskulär, modellierend«,⁵³ so die Formulierungen schon in *Musica Practica* (1970). Entsprechend wird der Körper zum Ausgangspunkt der musikpraktischen Subjektformierung. In einem weiteren der Schumann'schen Klaviermusik gewidmeten Text, *Rasch* (1975), wird dies mit einer Ästhetik des ›Schlagens‹ umschrieben: »Ich höre das im Körper Schlagende, das den Körper Schlagende oder besser: diesen schlagenden Körper«, ein Schlagen »im Inneren des Körpers [...], gegen die Schläfe, im Geschlecht, im Bauch, gegen die innere Haut«. ⁵⁴ Diese Erfahrung gehört, so Barthes weiter, dem vor-symbolischen »Bereich der Lust (*jouissance*) an«. ⁵⁵ Semiotisch beschreibt Barthes die Musik entsprechend als ein »Signifikanzfeld«, das kein Signifikat kennt, wohl aber einen Referenten, nämlich den Körper des musikpraktischen Subjekts. ⁵⁶ Nimmt man die autobiographische Dimension der Barthes'schen Musikessayistik ernst, so wird in dieser also Subjektivität in Referenz auf die körperliche Musikpraxis des schreibenden Ich selbst beschrieben. Diese ›Rückkehr des Subjekts‹ ist dann selbstredend keine Rückkehr zur cartesischen Subjektivität. ⁵⁷ Das Subjekt konstituiert sich vielmehr

52 »Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.« (»Musik ist die versteckte Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewußt ist, daß sie rechnet.«) Gottfried Wilhelm Leibniz an Christian Goldbach, 17.4.1712, zit. nach: Goddefridi Gvil. Leibnitii epistolae ad diversos [...], hg. von Christian Kortholt, Leipzig 1734, S. 239–242, hier S. 241.

53 Roland Barthes: *Musica Practica*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 264–268, hier S. 264.

54 Roland Barthes: *Rasch*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 299–311, hier S. 299.

55 Barthes (Anm. 54), S. 303; in der frz. Version Roland Barthes: *Rasch*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 827–838, hier S. 831.

56 Vgl. Barthes (Anm. 54), S. 307. Barthes richtet sich damit auch gegen eine hermeneutische Tradition des Schreibens über Musik, die permanent Signifikate sucht und produziert, zugleich aber die Referenzlosigkeit der ›absoluten Musik‹ (Dahlhaus) behauptet; vgl. Barbara Engh: *Loving It: Music and Criticism in Roland Barthes*, in: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hg. von Ruth A. Solie, Berkeley CA 1993, S. 66–79, hier S. 73.

57 Vgl. mit Blick auf *Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen*, Langer (Anm. 47), S. 308f.

über affektive und praktische, exerzitiale Selbstverhältnisse, die sich in der referierenden Verschränkung von Musikpraxis und Schreiben entfalten.

Es ist dann nur konsequent, dass Barthes das Musizieren metaphorisch als ein ›Schreiben‹ darstellt:⁵⁸ »[A]n der Tastatur oder am Notenpult kommandiert, führt und koordiniert der Körper; er selbst muß transkribieren, was er liest: er erzeugt Töne und Sinn. Er ist Schreiber, nicht Empfänger oder Sensor.«⁵⁹ Die Rolle des Körpers ist also in Musikreproduktion (und -rezeption) eine aktive; gerade in der körperlichen Dimension erscheint die Musik als ›schreibbare‹ und nicht als ›lesbare‹ Kunst, um Barthes' eigene, zunächst allerdings literaturbezogene Terminologie zu verwenden. Mit Blick auf die Subjektformierung ergibt sich daraus eine strukturelle Homologie von Klavier- und Schreibübungen. Sowohl das metaphorische Schreiben der musikalischen Übung als auch das essayistisch-autobiographische Schreiben lassen sich dabei auf Barthes' Überlegungen zum ›intransitiven Schreiben‹ beziehen. Bei diesem ist das Subjekt dem Text nicht vorgängig, sondern formiert sich allererst im Prozess des Schreibens.⁶⁰ Barthes greift für sein Argument auf die altgriechische Grammatik zurück, genauer gesagt auf die zwischen Aktiv und Passiv stehende Form des ›Mediums‹, die eine Rückwirkung des Handelns auf die handelnde Person ausdrückt. Dies gilt auch für das intransitive Schreiben, da »sich beim medialen *Schreiben* (*écriture*) der Moderne das Subjekt unmittelbar zeitgleich zum Schreiben konstituiert, sich durch das Schreiben vollzieht (›effectuer‹) und in Mitleidenschaft zieht (›affecter‹)«. ⁶¹

Die Gleichursprünglichkeit von Subjekt und ›medialer‹ (Schreib-)Praxis ist der Foucaultschen Konzeption einer praktischen Subjektformierung durchaus verwandt, gerade auch mit Blick auf die *écriture de soi*. Mit Fou-

58 Vgl. Matthew Cheung Salisbury: Barthes's ›Musica Practica‹ and Its Antecedents, in: *Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies* 33, 3, 2021, S. 250–263.

59 Barthes (Anm. 53), S. 264. Entsprechend wird auch die ästhetische Wahrnehmung der Schumann'schen ›Schläge‹ nicht rezeptiv, sondern als Praxis verstanden. Zuhören ist für Barthes ein ›Ausführen‹ (*exécuter*). »Auf der Ebene der Schläge [...] *führt* jeder Zuhörer *aus*, was er hört. Es gibt folglich einen Ort des musikalischen Textes, an dem jede Unterscheidung zwischen dem Komponisten, dem Interpreten und dem Zuhörer aufgehoben wird.« Barthes (Anm. 54), S. 303; frz. Barthes (Anm. 55), S. 830.

60 Vgl. zum Zusammenhang von *écriture* und Subjektconstitution Langer (Anm. 47), S. 246–257.

61 Roland Barthes: Schreiben, ein intransitives Verb, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2012, S. 18–28, hier S. 26; frz. *Écrire, verbe intransitif*, in: ders.: *Cœuvres complètes*, Bd. 3: 1968–1971, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 617–626, hier S. 624f.

cault lässt sich Barthes' intransitives ›mediales‹ Schreiben so als eine Selbsttechnik, ein subjektivierendes Exerzitium und mithin als eine ethische Praxis beschreiben – und dies gilt dann sowohl für das metaphorische ›Schreiben‹ des Körpers in der Musik als auch für das essayistisch-autobiographische Schreiben.⁶² Immer handelt es sich dabei um eine materiale und lustvolle Praxis, die auf den Körper zurückweist:⁶³

Die Schrift, das ist die Hand, also der Körper, seine Triebe, seine Kontrollen, seine Rhythmen, seine Gewichte, sein Gleiten, seine Komplikationen, seine Ausflüchte, kurz, nicht die Seele [...], sondern das mit seinem Begehren und seinem Unbewußten befrachtete Subjekt.⁶⁴

Der ›Körper‹ wird zur Chiffre für die Form von Subjektivität, die Barthes in Abgrenzung zur psychologischen und autonomen Subjektkonzeption (›Seele‹) umschreibt. Aus einer cartesischen Perspektive erscheint das Subjekt so in körperliche Affekt- und Begehrenswerte (und den Text) aufgelöst.⁶⁵ Der Rekurs auf den Körper lässt sich aber gerade mit Blick auf die Musik auch anders fassen, da die semiotische Referenz immer auf einen konkreten praktizierenden Körper verweist. Aus der hier verfolgten exerzitialen Perspektive werden die Barthes'schen Konzeptionen so weniger als Auflösung denn als alternative Formierung des Subjekts in Schreib- und Spielpraktiken lesbar, die sich über den Körper vollzieht.

In Barthes' Musiktexten wird dies insbesondere an seinen Einlassungen zur Figur des Amateurs deutlich.⁶⁶ Diesem geht es, so die Beschreibung in der Autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes*, nicht um Meisterschaft oder Wettbewerb, sondern um »Wollust« (›jouissance‹) und eine liebende Haltung zum eigenen Tun, die sich selbst perpetuiert (›*amator*: der

62 Eine weitere Parallele besteht zur aktuellen Kulturtechnikforschung, der es um die *agency* der Dinge, Medien und Materialien in Handlungsketten zu tun ist. Cornelia Vismann zieht ebenfalls das griechische Medium heran, um die Rückwirkung der dingbasierten Handlungen auf das Subjekt zu beschreiben. Vgl. Cornelia Vismann: Kulturtechniken und Souveränität, in: dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, hg. von Markus Krajewski und Fabian Steinhauer, Frankfurt a.M. 2012, S. 445–459.

63 Vgl. ausführlich zum Körper in Musik und Schrift Ottmar Ette: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a.M. 1998, S. 327–377, S. 411–414.

64 Roland Barthes: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980, Frankfurt a.M. 2002, S. 214.

65 Vgl. Langer (Anm. 47), S. 246–257.

66 Vgl. Coste und Douche (Anm. 42), S. 18; Engh (Anm. 56), S. 75.

liebt und weiter liebt«).⁶⁷ Diese Haltung bescheinigt Barthes auch professionellen Musikern wie dem Pianisten Dinu Lipatti und seinem ehemaligen Gesangslehrer Charles Panzéra, die ihm als ›vollendete Amateure‹⁶⁸ gelten. Vor allem aber geht es um die autobiographische Selbstbeschreibung. Hier macht Barthes aus einer Not eine Tugend, nämlich aus seiner Abneigung gegen das Einüben und Einhalten von Fingersätzen: »Der Grund dafür ist offensichtlich, dass ich einen unmittelbaren Tongenuss (›jouissance sonore immédiate‹) möchte und die Langeweile der Schulung (›l'ennui du dressage‹) ablehne, denn der Drill (›dressage‹) verhindert die Lust (›jouissance‹).«⁶⁹

Ob Klavierübungen *jouissance* oder *dressage* sind, ist für Barthes, ganz im Sinne von Menkes Foucault-Lektüre, vor allem eine Frage der Haltung, mit der sie ausgeführt werden. So wird die liebende Haltung des Amateurs im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit »gewissermaßen gegen die Epoche gehegt«. ⁷⁰ Sie hat deshalb auch eine ethische bzw. politische Dimension: »Sie führt das Subjekt, das sie empfindet und ausspricht, zwangsläufig dazu, sich in seiner Epoche gemäß den Weisungen seines Begehrens und nicht denen seiner Sozialität einzurichten.«⁷¹ Es geht in Barthes' musik-ästhetischen Entwürfen also nicht zuletzt um das Verhältnis von Subjekt und Gesellschaft. Dieses steht auch in der Vorlesung *Wie zusammen leben* (1979) zur Debatte, und es ist nur konsequent, dass Barthes hier notiert: »Musik = antinomisch zur Macht.«⁷² Die Klavierübungen erscheinen so wie die Schreibübungen, in die sie bei Barthes münden, im Menke'schen, emphatischen Sinne als ästhetisch-existenzielle Praktiken, die sich der Disziplinierung und Normalisierung widersetzen.

Auffällig ist dabei allerdings die Isotopie der binären Oppositionen, mit denen Barthes operiert: *jouissance* und *dressage*, Begehren und Sozialität,

67 Roland Barthes: Über mich selbst, aus dem Frz. von Jürgen Hoch, Berlin 2010, S. 59; frz. Roland Barthes: Roland Barthes par Roland Barthes, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 575–771, hier S. 632. – Die Figur des Amateurs wird bezeichnenderweise auch im Kontext des Schreibens virulent. Die ›Rückkehr des Subjekts‹ mündet in die Form »eines Schreibens, das heißt einer Praxis: ich gehe zu einer anderen Art des Wissens über (dem des ›Amateurs‹, des ›Liebhabers‹)«. Barthes (Anm. 47), S. 320.

68 Vgl. Barthes (Anm. 53), S. 265.

69 Barthes (Anm. 67), S. 81; frz. Barthes (Anm. 67), S. 649.

70 Barthes (Anm. 50), S. 298.

71 Barthes (Anm. 50), S. 298.

72 Roland Barthes: *Wie zusammen leben*. Simulation einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977, aus dem Frz. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2007, S. 81.

Musik und Macht. Diese erscheinen im musikalischen Kontext merkwürdig unreflektiert, obwohl Barthes sonst durchaus um sein Spiel mit »Dialektiken« weiß und sie nach eigener Aussage auf die »Entdeckung eines dritten Terms« zulaufen lässt, anders formuliert auf ein »Neutrum« als »Gegenteil einer Antinomie«.73 Eine solche Selbstdekonstruktion stellt die Barthes'sche Musikästhetik aber gerade nicht in Aussicht. Die Erotisierung der musikalischen Exerzitien durch ihre radikale Materialisierung und Somatisierung geht vielmehr mit einer vehementen Idealisierung der (romantischen) Musik einher. Außerdem finden die musikalischen Exerzitien im Rückzug aus den sozialen (Macht-)Beziehungen des Subjekts statt, und die bürgerliche Musikkultur und ihre Artefakte scheint Barthes als neutrale Instrumente der Selbstpraxis zu sehen.74 Die ideologischen und disziplinären Implikationen dieser Musikkultur und ihrer Exerzitien, die sich oben am Beispiel der Clara Wieck/Schumann deutlich zeigten, blendet er aus, um sich ganz auf die liebende Haltung des Amateurs und die *jouissance* des aus der Disziplin entlassenen Körpers zu fokussieren. Eine ›Ästhetik der Existenz‹ wird durch diese Form der musikalischen Exerzitien gewiss bespielt. Die Verbindung von Technologien der Macht und Technologien des Selbst, um die es Foucault – im Übrigen historisch fast zeitgleich zu Barthes' musikästhetischen Einlassungen – zu tun war, wird bei Barthes durch die Antinomie von Musik und Macht aber geradezu bestritten. Es entsteht eine Art praxeologisch fundierte Autonomieästhetik, die sich kulturkritisch von der Gegenwart absetzt, dafür aber eine ganze Reihe von ›blinden Flecken‹ in Kauf nimmt, indem sie gleichzeitig kritisch und unkritisch verfährt. Im autobiographisch-idiosynkratischen Schutzraum – und nur dort, in einem allen sozialen (Macht-)Beziehungen, dem institutionellen Rahmen der Musik und auch ihrem inhärenten Gelingensanspruch enthobenen Raum – gedeihen musikalische Exerzitien ohne normative Rahmung, ist *jouissance* ohne *dressage* möglich. Barthes entwirft eine von der Disziplin entkoppelte ästhetisch-existenzielle Utopie – allerdings um den Preis eines Verlusts, nämlich dem der kritischen Analyse ästhetischer Praktiken.

73 Barthes (Anm. 67), S. 79 u. 155. Vgl. Langer (Anm. 47), S. 225–231. Vgl. zur Ethik des Neutrums Sarah Maaß: Höflichkeit – Dummheit – Eigenschaftslosigkeit. Die Ethik des Neutrums bei Robert Musil und Robert Walser, Paderborn 2020.

74 Entsprechend ist in der Forschung auch ein »taboo on music in his early, semiological work« beobachtet worden. Die Musik bleibt bei Barthes' ideologiekritischer Mythologie außen vor und wird so, polemisch formuliert, zum »refuge for the alienated mythologist, who is feeling bad«. Engh (Anm. 56), S. 73 u. 69. Lucy O'Meara zufolge wird die romantische Musik zu einem »locus of an *escape* from sociality and culture«. Lucy O'Meara: Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes's Lectures at the Collège de France, in: Paragraph 31, 1, 2008, S. 9–22, hier S. 20.

Literatur

- Anonym [Gatterer, Philippine]: Ans Clavier, in: Musikalisch-kritische Bibliothek, hg. von Johann Nikolaus Forkel, Bd. 2, Gotha 1778, S. 394–395.
- Barthes, Roland: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2012, S. 307–320.
- Schreiben, ein intransitives Verb, in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2012, S. 18–28.
- Über mich selbst, aus dem Frz. von Jürgen Hoch, Berlin 2010.
- Wie zusammen leben. Simulation einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977, aus dem Frz. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2007.
- Délibération, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 668–682.
- Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980, Frankfurt a.M. 2002.
- Écrire, verbe intransitif, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 3: 1968–1971, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 617–626.
- Piano-souvenir, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 898–899.
- Rasch, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 827–838.
- Roland Barthes par Roland Barthes, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 575–771.
- Der romantische Gesang, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 286–292.
- Musica Practica, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 264–268.
- Rasch, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 299–311.
- Schumann lieben, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 293–298.
- Borchard, Beatrix: Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?, in: Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarb. von Sarah Schaubberger, Laaber 2010, S. 43–56.
- Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Weinheim und Basel 1985.
- Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt a.M. 1998.
- Clare, Jennifer: Gemeinsam erschriebenes Leben. Autobiographie und Schreibprozess in Ehetagebüchern, in: Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård, hg. von Renate Stauf und Christian Wiebe, Heidelberg 2020, S. 321–344.
- Coste, Claude und Sylvie Douche: Introduction: Musica Practica, in: Barthes et la musique, hg. von Claude Coste und Sylvie Douche, Rennes 2018, S. 9–22.

- De Vries, Claudia: Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität, Mainz, London und Madrid 1996.
- Dünne, Jörg: Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne, Tübingen 2003.
- Engelhard, Philippine: »Laß die Dichtkunst mich begleiten bis zum letzten Lebensgang«. Ausgewählte Gedichte. Ein bürgerliches Frauenleben zwischen Spätaufklärung und Biedermeier, hg. und eingel. und mit einer Biographie versehen von Ruth Stummann-Bowert, Würzburg 2008.
- Engl, Barbara: Loving It: Music and Criticism in Roland Barthes, in: Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship, hg. von Ruth A. Solie, Berkeley, CA 1993, S. 66–79.
- Ette, Ottmar: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a.M. 1998.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. von Jacques Lagrange, Band IV: 1980–1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 966–999.
- Über sich selbst schreiben, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. von Jacques Lagrange, Band IV: 1980–1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 503–521.
 - Der Gebrauch der Lüste (Sexualität und Wahrheit, Bd. 2), übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 21990.
 - Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1976.
- Friedlaender, Max: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien, Bd. 1/1: Musik, Stuttgart und Berlin 1902.
- Fröhlich, Gerrit: Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000. Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung, Bielefeld 2018.
- Gatterer, Philippine: An das Klavier, in: Poetische Blumenlese auf das Jahr 1779, S. 91–92.
- Gellrich, Martin: Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Musik und Körper, hg. von Werner Pütz, Essen 1997, S. 107–138.
- Hiekel, Jörn Peter und Wolfgang Lessing (Hg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, Bielefeld 2014.
- Hoppe, Christine und Sarah Avischag Müller (Hg.): Music in the Body – the Body in Music. Körper an der Schnittstelle von musikalischer Praxis und Diskurs, Hildesheim, Zürich und New York 2021.
- Klassen, Janina: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit, Köln, Weimar und Wien 2009.
- Langer, Daniela: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes, München 2005.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm an Christian Goldbach, 17.4.1712, zit. nach: Godefridi Gvil. Leibnitii epistolae ad diversos [...], hg. von Christian Kortholt, Leipzig 1734, S. 239–242.
- Lessing, Wolfgang: Versuch über Technik, in: Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 13–60.
- Litzmann, Berthold: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Zweiter Band: Ehejahre 1840–1856, Leipzig 1905.

- Maaß, Sarah: Höflichkeit – Dummheit – Eigenschaftslosigkeit. Die Ethik des Neutrums bei Robert Musil und Robert Walser, Paderborn 2020.
- Menke, Christoph: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299.
- Müller, Ruth E.: Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert, Stuttgart 1989.
- Neupert, Hanns: Das Klavichord. Geschichte und technische Betrachtung des »eigentlichen Claviers«, Kassel 1948.
- Oberhaus, Lars und Christoph Stange (Hg.): Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik, Bielefeld 2017.
- O'Meara, Lucy: Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes's Lectures at the Collège de France, in: Paragraph 31, 1, 2008, S. 9–22.
- Rabbow, Paul: Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike, München 1954.
- Richards, Annette: The Free Fantasia and the Musical Picturesque, Cambridge 2001.
- Rocks, Carolin: Ästhetisches *ethos*. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 66, 1, 2021, S. 69–95.
- Schahadat, Schamma: Diary, in: Handbook of Autobiography/Autofiction, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bd. 1, Berlin und Boston 2019, S. 547–556.
- Salisbury, Matthew Cheung: Barthes's ›Musica Practica‹ and Its Antecedents, in: Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies 33, 3, 2021, S. 250–263.
- Scherer, Wolfgang: Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert, München 1989.
- Schönborn, Sibylle: Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode, Tübingen 1999.
- Schumann, Clara: Jugendtagebücher 1827–1840. Nach den Handschriften im Robert-Schumann-Haus Zwickau, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich, Hildesheim, Zürich und New York 2019.
- Schumann, Robert und Clara Schumann: Ehetagebücher 1840–1844, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn 2007.
- Schusky, Renate: ›Du Echo meiner Klagen, mein treues Saitenspiel ...‹. ›Falsche Tränen‹ in der Musik, in: Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Heidelberg 1983, S. 157–180.
- Schwab, Heinrich W.: Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert, in: Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 349–407.
- Seifert, Nicole: Tagebuchschreiben als Praxis, in: Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, hg. von Renate Hof und Susanne Rohr, Tübingen 2008, S. 39–60.
- Sennett, Richard: Handwerk, Berlin 2008.
- Smeed, John W.: ›Süssertönendes Klavier‹: Tributes to the Early Piano in Poetry and Song, in: Music & Letters 66, 3, 1985, S. 228–240.
- Stollberg, Arne: Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie, Berlin und Heidelberg 2021.

- Vismann, Cornelia: Kulturtechniken und Souveränität, in: dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, hg. von Markus Krajewski und Fabian Steinhauer, Frankfurt a.M. 2012, S. 445–459.
- Warne[c]ke, Georg Heinrich: Lieder mit Melodien fürs Clavier, Göttingen 1783.
- Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988.
- Wehmeyer, Grete: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie, Kassel 1983.