

INHALT

1	PROLOG: „DOCH KOMMT DIE MORGENSONNE ...“	13
	Grundidee (13) · Fallbeispiel (15) · Procedere (24)	
2	ZIELE, METHODEN, VORAUSSETZUNGEN	27
2.1	Vorüberlegungen I: Zur Geschichte und Theorie der Selbstreflexivität in den Künsten	27
	Selbstreflexion und Moderne (29) · Hegels Endzeitspuk (32) · Täuschungs- zerstörung und Unabgeschlossenheit. Die Künste um 1800 (36) · Verlust- erfahrungen der Moderne (39) · Wechselnde Intensitäten: Selbstreflexion in Vollzug und Andeutung (41) · Selbstreflexion in der Musik (44) · Interpretation als Methode (51)	
2.2	Vorüberlegungen II: „Mitteinstehen zwischen Empfindung und Reflexion“ – Schumanns selbstreflexive Spuren	55
	Wie sich mitteilen? (56) · Forschungspositionen zur Selbstreflexion bei Schumann (60) · Gegen das „ruhige Fortschaukeln“ – Selbstreflexive Stö- rungen in Schumanns eigenen Worten (67) · Flucht in die Idylle? Der mittlere Schumann (71) · Entgrenzung der Künste (76)	
3	KONTEXTE.	79
3.1	Sprachutopie und inneres Mittönen. Zwei Perspektiven romantischer Musikästhetik	79
	„... ohne jenen mühsamen Umweg der Worte ...“ – Genesung vom Sprachzweifel aus dem Geiste der Musik (79) · Resonanzräume fliegen- der Genien – Romantische Hörmodelle (88)	
3.2	„Das Ich denke muss alle meine Vorstellungen begleiten können“ – Stationen der Selbstbezüglichkeit in Philosophie und Kunsttheorie um 1800	97

	Grundsteinlegung: Eine Philosophie des Selbstbewusstseins (98) · Fortschreibungen: Reflexionen über Reflexionen (103) · ‚Schöne Selbstbespiegelung‘ und Transzendente Kunst (109) · Buffo-Pose: Romantische Ironie (115)	
3.3	„Unlust zu fabulieren“ – Illusionsstörendes Erzählen um 1800	124
	Abermals: Schumann und Jean Paul (125) · Anti-Diegesen: Jean Pauls metaleptisches Erzählen (129) · Die <i>Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein</i> – Versuch einer Lektüre (134) · Textverunsicherung und gespiegelte Wahrnehmung (140) · Subjektverdopplung und ‚reine Textexistenz‘ (143) · Polyphones ‚Unterwegssein der Zeichen‘: E.T.A. Hoffmanns <i>Kreisleriana</i> (145)	
3.4	„Das erfahrene Auge bemerkt den Prozess der Produktion im Produkt selbst.“ – Theodor W. Adornos Modell einer selbstkritischen Musik	149
	Phantasmagorisches ‚O wär es doch!‘ – Vom Scheincharakter der Musik (150) · Schumann – eine adornitische Randfigur? (160) · Fremdheit als Strukturmoment: <i>Zwielicht</i> op. 39/10 (163)	
3.5	„Wen kümmert’s, wer spricht?“ – Die Stimme hinter dem musikalischen Text	169
	Versteckte Stimmen I: Edward T. Cone und die musikalische <i>Persona</i> (170) · Versteckte Stimmen II: Carl Dahlhaus und das <i>ästhetische Subjekt</i> (173) · Versteckte Stimmen III: Erzählung im Zusammenbruch – Carolyn Abbates <i>Unsung Voices</i> (175) · Lektüre und Hindernis: Narrationseffekte in Schumanns Musik (178)	
3.6	Pioniere der Selbstunterminierung: Beethoven, Schubert, Haydn	181
	<i>Nicht diese Töne!</i> – Beethovens Offenbarungseid (182) · Modell I: Die nicht mehr gemeisterte Zeit – Beethovens <i>Erzherzog-Trio</i> op. 97 (191) · Modell II: Schuberts Störungen (196) · Postscriptum: Empfang des ironischen Hausfreunds (205)	
4	VERSUCH EINER TYPOLOGIE DES MUSIKALISCHEN IRRITATIONSMOMENTS.	209
4.1	Das Leben ein System? – Fragmentierung und Offenheit.	209
	Kritikerprobleme (210) · Werk, Bruchstück und Igel (211) · Ironischer Himmelsaufriß: Offenheit als Strukturprinzip in den <i>Papillons</i> op. 2 (213) · Selbstaufhebung als Signatur (219) · Larventanz-Dissoziation (220) · Fragment und Abschied (222)	

- 4.2 Das angeeignete Andere – Zitat und Allusion 226
 Öffnung zum Außerhalb (226) · Reminiszenz und Verbeugung: Deutungsstrategien musikalischer Zitate (228) · Verwirrung durch das ‚Zitathafte‘ (232) · Zweifelhafte Verneigung: Ein Zitat in den *Symphonischen Etüden* op. 13 (235) · Im Netz sich durchkreuzender Stimmen (239)
- 4.3 „Wie aus der Ferne“ – Romantische Distanzkonzepte 241
 Jenseits des Klangs (242) · Punktuelle Distanz – Die *Novellette* op. 21/1 (246) · Musik als Echo und Abbild (249) · Absolute Distanz – Das Finale der *f-moll-Sonate* op. 14 (251) · Leer- und Unbestimmtheitsstellen (256)
- 4.4 Metathesen der Hörbarkeit – Das Phänomen der Spiegelstelle. 258
 Ein Takt explodiert (Noch einmal *Concert sans orchestre*) (259) · Thema und Schatten (*Kreiserleriana* op. 16) (262) · Frühling und Widerspruch (*B-Dur-Symphonie* op. 38) (270)
- 4.5 Desymmetrierung und „Herrschaft des Intermezzo“ –
 Das Prinzip *Missglückte Verbindung* 272
 Zur Theorie der Überleitung (273) · Überleitung als Metamorphose (*Intermezzi* op. 4, *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52) (274) · Überleitung als Sackgasse (*Faschingsschwank aus Wien* op. 26) (277)
- 4.6 „Extrasachen“ und „Wirtschaftsgebäude“ –
 Musikalische Figurationen der Abschweifung. 281
Im Legendenton als Fata Morgana (*Fantasie* op. 17) (283) · Intermezzo als Verirrung: Das Scherzo der *fis-moll-Sonate* op. 11 (287)
- 4.7 Zentrum und Zierat – Die doppelte Optik der Arabeske 290
 Zwei Deutungen von Schumanns *Arabeske* op. 18 (292) · Verselbständigung des Parergonalen. Die chaotische Form (295) · Ornament und doppelter Rahmen. Zur *Toccata* op. 7 (300) · „Die reinste und gediegenste Unverständlichkeit“ (306)
- 4.8 Autorsubjekt und Maske – Der Komponist im Spiegelkabinett 309
 Karnevaleske Selbst-Einschrift. Schumanns solitärer Maskenball (310) · Aufhebung als Strukturmoment (316) · Im Karussell der Subjekte (320)
- 4.9 „Poetische Selbstvernichtung“ –
 Schumann und der romantische Humor 324
 Humoristischer Eintritt des Komponisten ins Werk – Zeit und Unzeit in der *Humoreske* op. 20 (326) · Abwesende Musik (337) · Eiskalter Witz als romantischer Schutzschirm (340)

5	INTERPRETATIONEN	345
5.1	Katastrophen des Singens – Schumanns Oper <i>Genoveva</i> op. 81	345
	„Dieser am unrechten Orte eingenistete epische Ton“ – Dargestelltes Singen auf der Opernbühne (345) · „Könnst' ich klagen, könnst' ich weinen“ – Auftritt eines verstummten Sängers (348) · Chorbedrohung und scheiterndes Duett – Die erste Szene des zweiten Akts (350) · Die Scherben des Zauberspiegels (361)	
5.2	Anziehendes Zwielficht mit Kamin-Exotismus – Die <i>Bilder aus Osten</i> op. 66	364
	Figurationen des Nachklangs: Bild und Musik bei Schumann (364) · Schattenbilder des Exotischen (371) · Maskenfest, noch einmal. Schumanns neues Gewand (382)	
5.3	„Ist es Täuschung, ist es Schein?“ – <i>Der Rose Pilgerfahrt</i> op. 112 als Spiel der Verstellung	384
	Butzenscheibenerlösung – Gattungsprobleme (385) · Pilgerfahrt zum Liebesfrühling. Ein Abriss der Handlung (388) · „Hast Du da recht verstanden ...?“ – Der skeptische Subtext (393) · Identität und Ersatz. Eine Hochstaplergeschichte (397) · Lied-Verschiebungen. Zur Bedeutung des Klaviers (403) · „Wer immer strebend sich bemüht ...?“ (408)	
5.4	„Feuerzeichen 1849“ – Aporien einer politischen Instrumentalmusik in den <i>Vier Märschen</i> op. 76	413
	Poetische Parteinahme – Schumann zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit (413) · Politisierung des Selbstbezugs (419) · „Mit sehr großen Notenköpfen“ – Deutlichkeit und Dunkelheit der Märsche (421) · Marsch-Rhapsodien (427) · Revolution der Stimmen (430)	
5.5	Schumanns Anamorphose. Zum <i>g-moll-Klaviertrio</i> op. 110	435
	Verrufene Stelle (438) · Schärfe und Unschärfe. Fugato als Differenz (445) · Simulierte Totalität. Das Unfertige (451)	
6	EPILOG: „DER EINE SPRACH: DAS LIED IST AUS ...“	455

Anhang:

Verzeichnis der verwendeten Quellen	461
---	-----