

# 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 Selbstspiegelung‘ 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 *Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* – Versuch einer Lektüre (134) · Textverunsicherung und gespiegelte Wahrnehmung (140) · Subjektverdopplung und ‚reine Textexistenz‘ (143) · Polyphones ‚Unterwegssein der Zeichen‘: E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana* (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: *Zwielficht* 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 *Persona* (170) · Versteckte Stimmen II: Carl Dahlhaus und das *ästhetische Subjekt* (173) · Versteckte Stimmen III: Erzählung im Zusammenbruch – Carolyn Abbates *Unsung Voices* (175) · Lektüre und Hindernis: Narrationseffekte in Schumanns Musik (178)
- 3.6 Pioniere der Selbstunterminierung: Beethoven, Schubert, Haydn . . . . . 181  
*Nicht diese Töne!* – Beethovens Offenbarungseid (182) · Modell I: Die nicht mehr gemeisterte Zeit – Beethovens *Erzherzog-Trio* 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 *Papillons* 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 ‚Zitat-hafte‘ (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 (*Kreisleriana* 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 (*Faschingschwank 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) · „Könnt’ ich klagen, könnt’ 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
--	---	-----