

Christoph Heimbucher

Engelbert Humperdinck als Musikkritiker

Magisterarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 1994 GRIN Verlag
ISBN: 9783656820116

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/282890>

Christoph Heimbucher

Engelbert Humperdinck als Musikkritiker

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>


http://www.twitter.com/grin_com

Magisterarbeit
der Philosophischen Fakultät
an der Universität zu Köln

Engelbert Humperdinck als Musikkritiker

vorgelegt von
Christoph Heimbucher

Musikwissenschaftliches Institut



Köln, im August 1994

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
Abkürzungsverzeichnis	3
1. Die Geschichte der deutschsprachigen Musikkritik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts	4
2. Das Kritikeramt Engelbert Humperdincks an der <i>Frankfurter Zeitung</i>	19
3. Die Frankfurter Oper	24
4. Die Rezensionen	27
4.1. Das 18. Jahrhundert	27
4.1.1. Gluck	27
4.1.2. Mozart	28
4.1.3. Cherubini	32
4.2. Die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts	34
4.2.1. Frz. Oper	34
4.2.1.1. Boieldieu und Auber	34
4.2.1.2. Meyerbeer	36
4.2.1.2.1. Meyerbeer als Komponist "seiner Zeit"	36
4.2.1.2.2. Meyerbeers "Eklektizismus"	37
4.2.1.2.3. "Wirkung ohne Ursache"	39
4.2.1.3. Berlioz	41
4.2.2. Ital. Oper: Rossini	44
4.2.3. Dt. Oper: Marschner	46
4.3. Richard Wagner	49
4.3.1. Exkurs: Engelbert Humperdinck und Richard Wagner; Biographisches	49
4.3.2. Vokabular und Sprachstil der Wagner-Rezensionen	59
4.3.3. Gesamtkunstwerk und Wagners Konzeption des musikalischen Dramas	64
4.3.4. Zur Entwicklung Richard Wagners	74
4.3.5. Bayreuth	80
4.3.5.1. Cosima Wagner und die Bayreuther Festspiele 1892, 1894 und 1896	83
4.3.5.2. Das verdeckte Orchester	86
4.3.6. Humperdinck - ein orthodoxer Wagnerianer?	88

4.4. Die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts	90
4.4.1. Frz. Oper: Gounod	90
4.4.2. Ital. Oper: Verdi	92
4.4.3. Dt. Oper: Cornelius	94
4.5. Zeitgenössische Oper	98
4.5.1. Ital. Oper / Verismo	98
4.5.1.1. Mascagni	101
4.5.1.2. Leoncavallo	104
4.5.1.3. Spinelli	106
4.5.2. Dt. Oper	107
4.5.2.1. Kienzl	108
4.5.2.2. Weingartner	109
4.5.2.3. Richard Strauss	111
4.5.2.4. Schillings	113
4.5.2.5. Pfitzner	115
5. Engelbert Humperdinck als Musikkritiker - eine Zusammenfassung	117
6. Literaturverzeichnis	119
6.1. Schriften von Engelbert Humperdinck	119
6.2. Sonstige Quellen	119
6.3. Sekundärliteratur	124
7. Anhang: Veröffentlichungsdaten der Rezensionen	133
7.1. Anhang I	133
7.2. Anhang II	140

Einleitung

Werk und Persönlichkeit Engelbert Humperdincks sind in ihrer Vielseitigkeit in weiten Teilen unbekannt. Hierzu trug nicht zuletzt eine Entwicklung bei, die schon zu Lebzeiten Humperdincks ihren Anfang nahm, um sich nach seinem Tode im September 1921 umso mehr zu verstärken: Der erfolgreiche Komponist, Dirigent, Musikschriftsteller, Kritiker und Hochschullehrer Humperdinck wurde mehr und mehr reduziert auf "den Hänsel und Gretel-Komponisten" (Wolfram Humperdinck 1966), bei dessen Werk die vermeintlich übermächtige Dominanz des Wagner-Einflusses die Vernachlässigung zu rechtfertigen schien.

Erst in neuerer Zeit ist in der musikwissenschaftlichen Literatur eine gegenläufige Tendenz zu verzeichnen, die Humperdinck wieder als eigenständige Persönlichkeit mit breitem künstlerischen Spektrum zu erfassen sucht, um hierbei auch die Impulse zu würdigen, die von seinem kompositorischen Schaffen - hier wäre z.B. die erste Fassung der *Königskinder* zu erwähnen - ausgingen. Humperdincks Einfluß auf einen Teil der jüngeren Komponistengeneration aus der Zeit um die Jahrhundertwende, ja selbst auf Arnold Schönberg ist mittlerweile unumstritten.

Das musikschriftstellerische Wirken Humperdincks ist jedoch bis heute weitgehend unberücksichtigt geblieben. Die Biographien (Besch 1914; W. Humperdinck 1965; Irmen 1975) geben hierzu einige allgemeine Hinweise und erst in allerjüngster Zeit entstanden zwei kurze Aufsätze (Cahn 1993; Cahn 1994), deren letzterer im Verlaufe der vorliegenden Arbeit erschien und unter gleichem Titel einen Überblick gebenden Abriß des Themas lieferte.

Über fünfzehn Jahre war Engelbert Humperdinck in Köln, Bonn, Mainz und Frankfurt als Musikkritiker tätig, davon beinahe 10 Jahre in fester Anstellung. Oftmals nahm dabei im Laufe dieser Zeit die Kritikertätigkeit breiteren Raum in seinem Leben ein als das musikalische Schaffen. Die Betrachtung der, wie sich zeigen wird, mit großer Gewissenhaftigkeit verfaßten Rezensionen eröffnet somit die Möglichkeit, einen Beitrag zur Biographie, Persönlichkeit und besonders zur Musikanschauung Engelbert Humperdincks zu liefern.

Über diesen Aspekt der Humperdinckschen Rezeption hinausgehend bemüht sich die vorliegende Arbeit weiterhin, die Humperdincksche Sicht musikalischer Phänomene im Vergleich mit zeitgenössischen oder zeitlich naheliegenden Rezensionen

zu betrachten, um gleichzeitig ein Bild der Musikrezeption um die Jahrhundertwende zu bieten.

Aufgrund des umfangreichen Quellenmaterials war eine Beschränkung auf die Opernrezensionen Humperdincks aus seiner siebenjährigen Zeit als Kritiker der *Frankfurter Zeitung* notwendig. Auch hierbei konnten nicht sämtliche, in den Rezensionen erwähnten Komponisten und Werke behandelt werden, so daß nach Maßgabe von Umfang und Häufigkeit der Rezensionen zu einem Thema eine Auswahl getroffen werden mußte. Dabei ist zu berücksichtigen, daß Humperdinck grundsätzlich jedes Werk rezensierte, das aufgeführt wurde. Die Prioritäten, die die vorliegende Arbeit zu setzen hatte, entsprechen also letztlich den Gewichtungen des Frankfurter Opern-Spielplans.

In einem einleitenden Kapitel versucht die Arbeit, die Grundzüge der Geschichte der Musikkritik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen, um die Einordnung der Kritiken Humperdincks in den musik-literarhistorischen Kontext zu ermöglichen.

Die folgenden Kapitel zum Kritikeramt an der *Frankfurter Zeitung* und zur Frankfurter Oper verstehen sich als notwendige Hintergrundinformation für den die Rezensionen behandelnden Hauptteil der Arbeit.

Der zweiteilige Anhang soll als Dokumentation erstmalig den Zugang zu den Rezensionen Humperdincks aus der *Frankfurter Zeitung* ermöglichen.

Die Sichtung des gesamten Quellenmaterials wurde ermöglicht durch die Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung Bonn und der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main. Wertvolle Hinweise gab Frau Dr. Eva Humperdinck.

Abkürzungsverzeichnis

(?):	Das vorstehende Wort wurde aus dem Kontext erschlossen.
[?]:	unleserliches Wort
AMZ:	Allgemeine Musik-Zeitung
AmZ:	Allgemeine musikalische Zeitung
EH:	Engelbert Humperdinck
GroveD:	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. Stanley Sadie
GS:	Gesammelte Schriften
MGG:	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. Friedrich Blume
NMZ:	Neue Musik-Zeitung
NZfM:	Neue Zeitschrift für Musik
Rez.:	Rezension Humperdincks in der <i>Frankfurter Zeitung</i> vom...
StUBF:	Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt
WH:	Wolfram Humperdinck

Die Werktitel werden den Rezensionen Humperdincks entsprechend meist in ihrer deutschen Übersetzung zitiert.

1. Die Geschichte der deutschsprachigen Musikkritik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts

Der Musikkritiker in seiner Funktion als vermittelnde Instanz zwischen Künstler und Publikum ist eine Erscheinung des Zeitalters der Aufklärung. Gleichzeitig mit der Entwicklung eines öffentlichen, vom Bürgertum getragenen Konzertlebens, welches in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhundert vorerst in England, dann aber bald auch in Frankreich und Deutschland¹ aus dem Rahmen der privaten bzw. halbprivaten Veranstaltungen heraustrat, stieg der Bedarf des nun vermehrt am Musikleben teilnehmenden Konzertpublikums nach Klärung verschiedenster musikpraktischer, musiktheoretischer und musikästhetischer Fragestellungen.

Es erscheint kennzeichnend für die Bestrebungen der Zeit, daß sich gerade auf kulturellem und nicht etwa auf politischem Gebiet die Anfänge des Journalismus manifestieren.

War musikalische Kritik im etymologisch vom griechischen κρινω (*sichten, unterscheiden, auswählen, urteilen, auslegen*) hergeleiteten Sinne schon vor dem 18. Jahrhundert als Reflexion über musikalische Phänomene bei Konfuzius, Pythagoras, Aristoxenes, Augustinus, Boethius und später bei Tinctoris, Glarean, Prätorius, Morley u.a. in Erscheinung getreten, so findet die eigentliche Musikkritik als eine "periodische Berichterstattung über musikalische Gegenstände"² ihren Anfang in Johann Matthesons *Critica Musica*³ von 1722.

Mattheson (1681-1764), der sich in seinem "Vortrab" ausdrücklich auf die seit 1682 in Leipzig erscheinenden *Acta eruditorum*, die erste Gelehrten-Zeitung Deutschlands (bis 1782), bezieht, hielt es für ratsamer, seine Schrift in mehreren Lieferungen, bis 1725 waren es 24, erscheinen zu lassen, da "gar selten ein ganzes Buch; leicht aber ein paar monatliche Bogen / aus / und recht zu Ende gelesen werden."⁴

-
- 1 Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die ersten öffentlichen Konzerte der *Academy of Ancient Music* 1710 in London, die seit 1725 von A. D. Philidor in Paris initiierten *Concerts spirituels* oder auf die frühen Konzerte Telemanns mit städtischen Musikern in Hamburg.
 - 2 vgl. Stuckenschmidt 1961, Sp. 1131.
 - 3 Der vollständige Titel lautet: *Critica Musica. d. i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung / Vieler / theils vorgefaßten / theils einfältigen Meinungen / Argumenten und Einwürffe / so in alten und neuen / gedruckten und ungedruckten / Musicalischen Schrifften zu finden. Zur möglichsten Ausräutung aller groben Irrthümer / und zur Beförderung eines besseren Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft / in verschiedene Theile abgefasset / und Stück-weise heraus gegeben Von Mattheson.* (Hamburg 1722)
 - 4 vgl. Mattheson 1722, Bl. A 2v.

Neben der Übersetzung, Zusammenfassung und Kommentierung fremder musikliterarischer Schriften finden sich in der *Critica Musica* Kompositionskritiken, so z.B. die Besprechungen von G.F. Händels *Johannespassion* oder J.S. Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis*, die ein frühes Beispiel eingehender analytischer Werkkritik darstellen.

Als musikalischer Fachmann und umfassend gebildeter Künstler formulierte Mattheson das satztechnische Wissen seines Jahrhunderts. So war für die Qualität eines Werkes vorrangig die satztechnische Richtigkeit bestimmend, doch wandte sich Mattheson gegen eine Überbewertung mathematischer Verhältnisse als Grundlage der Musik. Sie erstrebe vielmehr die "Erregung des empfindlichsten Wohlgefallens"⁵.

Diese Überzeugung und ihre Verfechtung stellte er, neben den im 18. Jahrhundert maßgeblichen Problemen - dem stetigen Vergleich zwischen italienischer oder deutscher Musik, der Frage nach dem Wesen der wahren Kirchenmusik und der Unterscheidung der Musik in eine Verstandes-, Sinnen- oder Gefühlskunst⁶ - in den Vordergrund seiner publizistischen Arbeit.

Wie schon der Titel deutlich macht, knüpfte Johann Adolph Scheibe (ca.1708-1776) mit seinem *Critischen Musicus* (1737-1740) an Matthesons Schrift an. In seiner trotz aller Polemik durchaus differenzierten Ablehnung der Kompositionen J. S. Bachs, verbunden mit der Förderung der Bach-Söhne und dem Streben nach Vereinfachung in der Musik, eröffnet er die erste große Kontroverse zwischen Kritiker und kritisiertem Künstler in der Geschichte der Musikperiodica.⁷

Scheibes Kritiken fanden in der Nachahmungstheorie der französischen Aufklärung und der Leibnizschen Philosophie ihre Grundlage. Wie bereits Mattheson vertrat er in der Mitte des 18. Jahrhundert die These, Kunst müsse die Natur nachbilden. Dabei ging es ihm nicht allein um eine rein mechanische künstlerische Nachahmung. Er propagierte vielmehr die Vernunft, den Scharfsinn als diejenige Instanz, an der die Wahrheit des nachahmenden Ausdrucks gemessen werden müsse.

Dem gesteigerten Interesse nach kritisch-belehrenden Musikzeitschriften kamen auch die Veröffentlichungen von Lorenz Mizler (1711-1778) und Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) entgegen. Mizler, der bereits ein Jahr vor Scheibes

5 vgl. Stuckenschmidt 1961, Sp. 1132.

6 vgl. Faller 1929, 86.

7 vgl. hierzu die Auseinandersetzung mit J. A. Birnbaum 1737/38.

Critischen Musicus seine *Neu eröffnete Musicalische Bibliothek* (1736-1754) herausgegeben hatte, orientierte sich ebenso wie dieser am Vorbild Matthesons, verstand jedoch im Gegensatz zu diesem Musik vorwiegend als Teilgebiet der Mathematik. Diese Auffassung vertrat er auch in seinem allerdings nur für sieben Monate erscheinenden *Musicalischen Staarstecher* (1739).

Obwohl die Musikkritik seiner Zeit noch stark an den überlieferten Kompositionsregeln als einem auch für neue Kompositionen objektiven Wertekriterium festhielt, zeichnete sich bei Mizler und später auch in Marpurgs *Kritischem Musicus an der Spree* (1749/50), in den *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* (1754-1762; 1778) und den *Kritischen Briefen über die Tonkunst* (1759-1763) eine Entwicklung ab, die, Abstand nehmend von der rein theoretisch bestimmten Kompositionsanalyse, zu einer neuen kritischen Betrachtung führte: Die von England und Frankreich auf Deutschland übergreifenden Auswirkungen einer neuen Empfindsamkeit beeinflussten die kritische Haltung gegenüber dem Kunstwerk. Ausgangspunkt für die musikalische Kritik wurde nun mehr und mehr das Erlebnis des aufgeführten Werkes. So rückte der Bericht von örtlichen Musikveranstaltungen, die um die Mitte des 18. Jahrhundert einen regelmäßigen Platz im Musikleben, etwa in Hamburg oder Leipzig, einnahmen, immer deutlicher in den Blickpunkt.

Als eine erste Konsequenz dieser Entwicklung sind die in den Jahren 1766-1770 erschienenen *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* von Johann Adam Hiller (1728-1804) zu nennen, die er anonym herausgab und die sich als erstes wöchentliches Periodicum mit einer Gleichstellung von Aufführungskritik⁸ - erstmalig auch von Opernaufführungen - und Kompositionskritik bewußt und direkt an den musikalisch interessierten Laien wandten.⁹

Ebenso wie für Marpurg wurde auch für Hiller Musik durch den Ausdruck von Empfindungen gekennzeichnet. So kam es in dieser Phase der Musikkritik, die - u.a. bedingt durch die stärkere Bewertung des Erlebens von Musik - das Gefühl und damit den individuellen Geschmack in den Vordergrund stellte, zu Irritationen, die sich vor allem an solchen Werken manifestierten, welche

8 Als ersten Punkt nennt das Inhaltsverzeichnis des ersten Stückes "Nachrichten von musikalischen Begebenheiten und berühmten Musikern (...)", womit Hiller alles bezeichnete, "was die musikalischen Schaubühnen, die Capellen an Höfen, die Kirchen=Musik, und die öffentlichen musikalischen Gesellschaften, oder sogenannte Concerte in großen Städten angehet." (Hiller 1776, 6.)

9 "Kurz, wir werden uns bey allen unsern Anzeigen und Beurtheilungen an die Stelle der Liebhaber setzen und gerade so viel von einer Sache sagen als sie nothwendig wissen müssen." (ebd.)

"mit ihrer aus der Sicht des Spätbarock gewollten Abweichung von den Regeln (...) das alte Formenwesen als überholt [beiseiteschoben, d.h.] (...) satztechnisch falsch und trotzdem (die Anhänger des neuen Systems würden hier gerade deshalb sagen!) voll sprühender Musikalität sein"¹⁰ konnten.

Konsequenz dieser Irritationen war vor dem Hintergrund der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* von 1790 eine nahezu "erdrutschartige Werteverchiebung"¹¹, in deren Folge von den Kantianern, so z.B. bei dem mit Kant befreundeten Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) im *Musikalischen Kunstmagazin* (1782/1791), jedwede die Kunst betreffenden Bewertungsmaßstäbe mit Verbindlichkeitscharakter negiert wurden. Ausschlaggebend blieb nun allein der individuelle Geschmack der fundiert musikalisch gebildeten Kritikerpersönlichkeit.

War bisher das Entstehen der Musikzeitschriften durch das Vorbild der Gelehrtenzeitschriften universalwissenschaftlichen Charakters mit Blick auf eine Beförderung der musikalischen Wissenschaft durch Rezensionen älterer und neuerer Literatur geprägt gewesen, so rückt nun - schon vorbereitet durch Hillers *Wöchentliche Nachrichten* - der Gedanke an die Möglichkeit einer "veredelnden Wirkung"¹² von Musik auf die breite Masse des Publikums immer mehr in den Vordergrund. Musikkritik verstand sich nunmehr weniger als eine philologische, in ihrer Methodik gewollt objektive, mehr oder minder unter Kennern geführte Diskussion kompositorischer Techniken, sondern sah ihre Aufgabe zunehmend in der Wahrnehmung ihrer Vermittlerstellung zwischen schaffendem Künstler und breitem, sich nach den Ereignissen in Frankreich von 1789 durch neue Hörerschichten noch vergrößern- den Publikum bezüglich eines vom Handwerklich-Technischen abgehobenen, persönlich zu erlebenden musikalisch-künstlerischen Gehalts von Musik.

Vor diesem Hintergrund wurde bei Reichardt die Forderung nach einer Öffnung des Musiklebens auf ganzer Breite laut. Er kämpfte für die Einrichtung öffentlicher Singschulen, neuer Theater- und Konzertgebäude und setzte sich für "echte" Volkslieder und "guten" Kirchengesang¹³ ein. Ähnliche Bestrebungen fanden sich auch in der *Musikalisch-kritischen Bibliothek* (1778/79) von Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), der als erster Musikhistoriker musikalische Werke der Gegenwart vor dem Hintergrund der Musikgeschichte besprach, daneben Organisationskritik zu einem entscheidenden Bestandteil seiner Besprechungen machte.

10 Kirchmeyer 1990, XVII.

11 ebd.

12 vgl. Faller 1929, 88.

13 ebd.

Die zunehmende Orientierung der Musikperiodika kritischen Charakters auf den musikliebenden Dilletanten hin hatte eine Reihe von weiteren Zeitschriftengründungen zur Folge, die jedoch weitgehend rasch wieder aus dem Blickfeld verschwanden.

Erst die in Leipzig erscheinende *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848, danach mehrfaches Wiederaufleben) mit ihrem ersten Herausgeber Friedrich Rochlitz (1769-1842) konnte im zeitgenössischen Musikleben wieder eine bedeutende Stellung einnehmen, mit der sie den Höhepunkt in der Musikpublizistik des 18. Jahrhundert markierte. Als erste *Allgemeine musikalische Zeitung*, die im Gegensatz zu Reichardt nicht auf eine einzige Stadt begrenzt blieb, sondern im "Zentrum des Nachrichtenkreuzes Berlin - St.Petersburg - Berlin - Wien"¹⁴ ein breites Korrespondentennetz aufgebaut hatte und erstmalig einen großen Stab von zeitweise bis zu 130 Mitarbeitern beschäftigte, eröffnete die *AmZ* die zweite Epoche der musikalischen Kritik, die nach der philologisch objektiven Kritik des 18. Jahrhundert und einem Übergang in der "Geschmackskritik"¹⁵ (Reichardt) für das anbrechende 19. Jahrhundert eine neue kritische Methode begründete.

Diese neue kritische Methode, um die es in den ersten Jahrgängen der *AmZ* ging und der sich die Rezensenten mit mehr oder minder großer Überzeugung anschlossen, war von einem psychologisierenden Vorgehen¹⁶ des Kritikers geprägt. Seine Aufgabe sollte nun darin bestehen, das Werk des schaffenden Künstlers nachzuempfinden,

"den Vorstellungen des Komponisten nachzugehen und dann (...) Übereinstimmungen und Nichtübereinstimmungen dieser Vorstellungen in der Realität der Erscheinung des Kunstwerkes festzustellen und zu begründen"¹⁷.

Nun half bei der Bewertung eines Werkes nicht mehr der objektive Regelkanon, es galt vielmehr in den Rezensionen jetzt vorrangig die "geistigen Regeln" zu erkennen, die sich der Komponist selbst auferlegt hatte. Am Beispiel der Kritiken E. Th. A. Hoffmanns (1776-1822) zu den Werken Mozarts, Glucks und Beethovens wird jedoch schnell deutlich, worin die Schwierigkeiten dieser psychologisierenden, am Vorbild der poetischen Kritik Jean Pauls geschulten Methode der Besprechung künstlerischer Werke lag:

14 Kirchmeyer ebd., XVIII.

15 vgl. ebd.

16 Um im Folgenden das *Vorgehen* des Kritikers, i.e. die kritische *Methode* hervorzuheben, verwende ich den Terminus "*psychologisierende Kritik*" gegenüber "*psychologische Kritik*", wie er schon bei Brendel 1845, 2, aber auch bei Kirchmeyer 1990, XIX zu lesen ist.

17 Kirchmeyer 1990, XIX.