



Christoph Heimbucher

**Engelbert Humperdinck
als Musikkritiker**

**Disserta
Verlag**

Heimbucher, Christoph: Engelbert Humperdinck als Musikkritiker. Hamburg, disserta Verlag, 2015

Buch-ISBN: 978-3-95425-926-7

PDF-eBook-ISBN: 978-3-95425-927-4

Druck/Herstellung: disserta Verlag, Hamburg, 2015

Covermotive: pixabay.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Die vorliegende Arbeit basiert auf der 1994 erschienenen Magisterarbeit des Autors.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Diplomica Verlag GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© disserta Verlag, Imprint der Diplomica Verlag GmbH
Hermannstal 119k, 22119 Hamburg
<http://www.disserta-verlag.de>, Hamburg 2015
Printed in Germany

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 Ausdruckes 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 Operaufführungen - 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 Werteverstärkung"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 Hörschichten 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. Jahrhunderts 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. Jahrhunderts 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.

"Dort, wo sprachgewaltige Dichter (...) ihren subjektiven Empfindungen über Jahrhundertgenies (...) freien Lauf ließen, entstanden Rezensionen, die selbst wieder Literaturgeschichte machten"¹⁸

Diese Rezensenten suchten und fanden zumeist in dem zu rezensierenden Werk den Anstoß für ein eigenes kreatives Schaffen.

Kennzeichnend für die Kritiken dieser Periode ist die Auffassung, die Rochlitz über die Aufgabe einer Musikkritik äußert:

"Wahre Kritik hält sich mehr bey den Vortrefflichkeiten, als bey etwannigen kleinen Unvollkommenheiten auf; sucht die verborgenern Schönheiten der Werke aufzufinden, und stellt der Welt Dinge zur Betrachtung auf, welche auch wirklich betrachtenswerth sind."¹⁹

So fanden oftmals allein die Werke eine Besprechung, die den Kritiker zu begeistern vermochten, diejenigen aber, die aus ihrer Wirkung heraus nicht den Anklang eines Rezensenten fanden, wurden häufig nicht berücksichtigt.

Eine weitere Diskrepanz ist für diese Phase der musikalischen Kritik kennzeichnend. Auf der einen Seite kam es zu einer sprachlichen Darlegung eines romantischen Musikerlebnisses, welche "ohne Scham vor persönlicher Ergriffenheit das Kunstwerk als Gebilde aus höherer Welt"²⁰ betrachtete und verherrlichte, auf der anderen Seite steigerte sich aber gerade dadurch das Bedürfnis der musikalischen Laien ohne ausgeprägte künstlerische Bildung, ebenso wie der Fachmann den Empfindungen und Gefühlen literarischen Ausdruck zu verleihen. Vor diesem Hintergrund konnte von Jahr zu Jahr ein "ernsthaft auftretendes subkulturelles Konzertleben"²¹ Raum greifen, welches auf die begeisterte Zustimmung bei einem Großteil der Dilletanten, jedoch auf überwiegende Ablehnung aus den Reihen der Fachleute stieß.

An diesem Punkt manifestierte sich die erste Krise der psychologisierenden Musikkritik. Dadurch, daß satztechnische Normen kein kritisches Regulativ mehr darstellten, daß allein die Frage des "öffentlichen" Geschmacks über die Popularität eines Kunstwerkes zu entscheiden und damit Beweiskraft über dessen Qualität zu erhalten schien, sowie durch das in fachlicher Minderkenntnis der kritisierenden Dilletanten begründete Unvermögen, den Vorstellungen des Komponisten nachzugehen, und somit also durch den Rückschritt in eine reine Geschmackskritik mit

18 ebd.

19 Rochlitz 1799/1800, Sp. 631.

20 Schering 1929, 17.

21 Kirchmeyer 1990, XIX.

den Kategorien "schön" und "nicht schön", war die grundlegende Frage nach der prinzipiellen Möglichkeit von Wertunterschieden erneut offen.

So stellten sich der *AmZ*, die nach dem Ausscheiden von Rochlitz im Jahre 1818 unter seinen Nachfolgern Gottfried Härtel (1763-1827), Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846), Carl Ferdinand Becker (1804-1877), Moritz Hauptmann (1792-1868) und Johann Christian Lobe (1797-1881) nicht mehr das alte geistige Niveau und internationale Ansehen erreichen konnte, zu der sie Rochlitz geführt hatte, 1824 zwei Neugründungen entgegen, die für ihre Rezensionen die eingehende Begründung des jeweiligen Kritikers forderten. Es sollte nun nicht mehr ausreichen, die persönliche Meinung in Form einer Besprechung zu veröffentlichen, sondern es wurde weitergehend gefordert, auch den Standpunkt darzulegen, von welchem aus der Kritiker diese Meinung gefaßt hatte.

Gerade in der Offenlegung dieses persönlichen Standpunktes²², der stets als ein rein subjektiver Ausgangspunkt für die Wertebestimmung zu erkennen war und sich dadurch eben auch entscheidend vom Standpunkt anderer Fachleute unterscheiden konnte, lag eine Relativierung der subjektiv psychologisierenden Meinungskritik, die bald wiederum nach neuen kritischen Methoden verlangte.

Während die in Mainz von Gottfried Weber (1779-1839) herausgegebene Zeitschrift *Caecilia* (1779-1839) nur solche mehrseitigen, ausführlichen Aufsätze oder kurze von Fachleuten geschriebene bzw. sich auf einen solchen berufende Rezensionen druckte, um sich bald gänzlich aus dem Gebiet der aktuellen Tageskritik zurückzuziehen und nur noch musikwissenschaftlich zu agieren, ließ die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (1824-1830) von Adolf Bernhard Marx (1799-1866) allein professionelle Kritiker zu. Hiermit versuchte man einen Anspruch auf tendenzielle Richtigkeit der Besprechungen zu begründen. Da jedoch gerade A. B. Marx zu einem musikalischen Gegenstand oftmals mehrere Kritiker mit in diesem Sinne "richtigen" Urteilen zu Wort kommen ließ, die sich jedoch voneinander grundsätzlich unterschieden bzw. gegenseitig ausschlossen, war die Verwirrung, die von dieser Form des musikalischen Journalismus ausging, groß.

Die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts waren sowohl in den Fachzeitschriften als auch in den universalen Musikzeitschriften weitgehend geprägt durch den Willen, dem sich stetig ausweitenden und in ausgeprägter Subkultur ausufernden Konzert-

22 Kirchner bezeichnet diese von der subjektiven psychologisierenden Kritik wegführende Übergangsphase als Phase der Standpunktskritik, ebd., XXIII.

leben pädagogisch entgegenzutreten.²³ Geschmacksbildung und -verbesserung sollten wieder einen breiteren Raum im musikkritischen Wirken der Zeitschriften einnehmen.

Unter diesen Voraussetzungen gründete Robert Schumann 1834 im Verein mit Friedrich Wieck (1785-1873), Ludwig Schunke (1810-1834) und Julius Knorr (1807-1861) die *Neue Zeitschrift für Musik* (1834-1943; 1950-heute). Sie war programmatisch als Gegenmodell zur *AmZ* konzipiert und stellte gleich zu Anfang den "schlechten Geschmack der Gegenwart"²⁴ bloß.

"Die Zeit der unnützen Complimente sei vorbei, formulierte er [Schumann]. Salonkomponisten, neuneapolitanische Opernkomponisten, der ganze Bereich des 'hohlen' Pathos eines Meyerbeer und der Pariser 'Großen Oper' waren im Visier, aber mit ihnen, und das war das Neue daran, auch das Publikum, das sich an solchen Sachen ergötzte."²⁵

Mit Schumann erreichte die psychologisierende Kritik ihren Höhepunkt.²⁶ Für ihn war das Kunstwerk unmittelbar mit dem schaffenden Künstler verbunden. Besprechungen von Werken eines Künstlers ohne den Blick auf diesen und sein Inneres verurteilte er als eine rein oberflächliche Wahrnehmung. Adäquate Kritik eines Werkes bedeutete für ihn gleichzeitig auch Kritik der künstlerischen Gesinnung seines Verfassers²⁷, eine Einstellung, die bereits Rochlitz vertrat. Bloße Empfindungen als Reflex auf ein gehörtes Werk, ohne eine Prüfung ihrer Qualität hielt er für kritikuntauglich. Unabhängig von Empfindungen und Geschmack durfte die künstlerische Wertigkeit nicht vernachlässigt werden, zu deren Feststellung allein der Fachmann befähigt sein sollte.

Für Schumann war dabei die entscheidende Kategorie im Prozeß des Herantretens an ein Kunstwerk die Frage nach seinem poetischen Gehalt.²⁸

Mit dem an der Kunsttheorie Jean Pauls und Friedrich Schlegels geprägten Begriff des Poetischen und dessen Anwendung auf die musikalische Ästhetik verband sich nicht die Ausrichtung zum literarischen Programm. Vielmehr bezeichnete der in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts existierende Doppelbegriff Poesie neben der Dichtung als einer Kunstform wie Musik oder Malerei, das allen Kunstformen ge-

23 Marx etwa gab als Konsequenz aus dieser Situation seine Zeitung auf, um nur noch Pädagoge zu sein.

24 Kirchmeyer 1990, XXI.

25 ebd.

26 vgl. hierzu u.a. auch seine Rezensionen in der *AmZ*, im *Komet* und im *Leipziger Tageblatt*.

27 vgl. Schering 1929, 19.

28 vgl. Dahlhaus 1970, 39.

meinsame Wesen der Kunst. Dieses Wesen, d.h. das Poetische der Kunst zu erkennen, ein musikalisches Werk also als poetisch oder im Gegensatz dazu prosaisch zu beurteilen, stellte nun die Hauptaufgabe der Kritik nach Schumannschem Verständnis dar. Der Kritiker bemühte sich, die durch das Kunstwerk ausgelöste Stimmung poetisch zu paraphrasieren, was bei einem "prosaischen" Werk, da es keinen Ausgangspunkt zur poetischen Paraphrase, zum Poetisieren als "subjektivem Reflex des poetischen Gehaltes der Musik"²⁹ bot, beinahe unmöglich war und daher oftmals in der *NZfM* keinen Platz fand.

Diese Form der poetisierenden Kritik, wie sie sich auch in den Hoffmannschen Kritiken für die *AmZ* zeigte, ging einher mit einem Mißtrauen der Neuromantiker gegen eine technische Analyse. Schumann selbst vertrat den Standpunkt, daß das ganze "Mechanische" gerade dann am besten seinen Zweck erfüllte, wenn es völlig verborgen und unauffällig blieb.³⁰ Die Skepsis gegen diese nach der ersten vom Eindruck bestimmten Empfindung eintretende zweite Stufe der Reflexion begründete sich in der Annahme, daß der Pragmatismus der analysierenden Reflexion die "humanere" erste Regung in der sinnlichen Aufnahme eines Kunstwerkes zunichte mache.

Da aber die Feststellung von "gut" und "schlecht" bzw. "falsch" und "richtig", auf die nicht verzichtet werden konnte, auch bei den musikalischen Fachleuten nun dennoch von geschmacklichen Imponderabilien und darüberhinaus von ihrer Fähigkeit, sich bei "richtiger" Empfindung adäquat dichterisch auszudrücken, oder einfach von ihrer vielleicht fehlenden Sensitivität für Stimmungen bei großer Sprachgewalt abhängig war, fanden Begriffe wie "edel, aufrichtig, echt, wahr" oder "seicht, geschmacklos, verlogen, hohl" Eingang in das Vokabular der Kritik, mit denen man, wie das Beispiel Fink in der *AmZ* zeigt, auch einigen Schaden anrichten konnte.³¹

Gleichzeitig mit diesen Entwicklungen griff eine Form der Kritik Raum, die ihren Platz allein in den Tageszeitungen finden konnte: der musikalische Feuilletonismus.

Als Mitarbeiter sowohl der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* als auch der *Caecilia* war Ludwig Rellstab (1799-1866) einer der bedeutendsten Musikkriti-

29 vgl. ebd.

30 vgl. ebd.

31 Felix Mendelssohn-Bartholdy schreibt über die *AmZ*: "Sie wissen am Vortrefflichen eine mangelhafte Seite herauszukehren und das Stümperhafte nicht ganz ohne Verdienst zu finden!" (Schering 1929, 19).