

Immanuel Ott

Peter Cornelius als Rezensent

In seinen Musikkritiken offenbart Peter Cornelius nicht nur seine ästhetischen Ansichten, sondern äußert auch Kritik an der Musikkultur seiner Zeit. Insbesondere in seiner Rezension von Richard Wüersts Sinfonie in F-Dur op. 21 legt er den Unterschied zwischen kompositorischem Geschick und bedeutungsvollem Inhalt dar und argumentiert gegen die romantische Vorstellung von Musik als Ausdruck »unbestimmter Gefühle«. Seine Perspektive steht im Einklang mit der noch vergleichsweise jungen romantischen Musikkritik und betont die Rolle von Komponisten-Kritikern bei der Bereitstellung nuancierter ästhetischer Urteile. Der Artikel untersucht Cornelius' Ansichten über das Verhältnis von musikalischer Form und Inhalt sowie die Spannungen zwischen konservativen und progressiven Tendenzen in der Musikkultur in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Peter Cornelius as Music Critic

In his music criticism, Peter Cornelius not only reveals his aesthetic views but also articulates a pointed critique of the musical culture of his era. Particularly in his review of Richard Wüerst's Symphony in F Major, Op. 21, Cornelius elucidates the distinction between compositional prowess and meaningful content, while arguing against the Romantic notion of music as an expression of »indeterminate feelings«. His perspective aligns with the then-nascent Romantic music criticism, emphasising the role of composer-critics in providing nuanced aesthetic judgments. This article examines Cornelius's views on the relationship between musical form and content, as well as the tensions between conservative and progressive tendencies in mid-nineteenth-century musical culture.

Die frühromantische Musikkritik, so wie sie sich beispielsweise bei E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann darstellt, unterscheidet sich nicht nur stilistisch, sondern auch von ihrer Ausrichtung her maßgeblich von älteren Kritiken. Diese Entwicklung wird bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vorbereitet, eindrucksvoll zeigt sich dieser beginnende Wandel in den Schriften Moses Mendelssohns. So schreibt dieser in den »Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften« von 1757:

Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Kunst, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. In den Regeln derselben, welche der Künstler, von seinem Genie geleitet, ausübt, und der Kritikus durch Nachdenken absondert, liegen die tiefsten Geheimnisse unsrer Seele verborgen.¹

In der überarbeiteten Fassung dieses Texts von 1761, nun mit dem Titel »Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften«, lautet der Text jedoch folgendermaßen:

1 Mendelssohn 1757, S. 231.

Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Beschäftigung, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. In den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet, und der Kunstrichter in Vernunftschlüsse auflöst, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen.²

Die Abweichungen in den beiden Textfassungen offenbaren eine zugrunde liegende, fundamentale Veränderung in der Kunstauffassung. Die Virtuoso:innen gehen nunmehr keiner Kunst, sondern nur noch einer Beschäftigung nach, und Künstler:innen üben eine Kunst nicht mehr nach Regeln aus, sondern empfinden diese. Vor allem aber wird das Verhältnis zwischen dem Kunstschaffen und der Kunstbewertung neu austariert. In der Textfassung von 1757 nähern sich Kritiker:innen und Kunstschaffende denselben Regeln aus verschiedenen Richtungen, die einen werden von ihnen geleitet, die anderen gelangen zu ihnen durch Nachdenken; 1761 allerdings *empfinden* die Künstler:innen die Regeln und üben sie nicht mehr aus, während die Kunstrichter:innen diese nun in »Vernunftschlüsse« erschließt.³ Es gibt nun also aus Sicht Mendelssohns keine a priori feststehenden »Regeln der Schönheit«, vielmehr müssen diese durch die Kunstschaffenden zuerst mit Hilfe der Empfindung erschlossen und dann durch die Kunstrichter:innen vernünftig und logisch begründet werden.

Dieser Wandel von einer auf der formalen, grammatikalischen und rhetorischen Ebene argumentierenden Kunstkritik hin zu einer auf die ausgedrückten Gedanken und Empfindungen sich konzentrierenden Auseinandersetzung mit Kunstwerken zeigt eine fundamentale Verschiebung im Verständnis und in der Bewertung von Kunst. Der Vorwurf der modernen Kunstrichter, der ältere »Criticus« sei ein »Buchstäbler«⁴ legt so unter anderem den Grundstein für die romantische Musikkritik, indem sich eine Ablösung von einer rein textimmanenten Interpretation hin zu einer Kunstbetrachtung darstellt, in der die hinter den Worten und Tönen liegenden Ideen und ihre kulturellen und philosophischen Kontexte in die Bewertung mit einbezogen werden. Diese Entwicklung stellt eine Art »semantische Wende« dar, mit der der Fokus von der Oberfläche eines Kunstwerks auf dessen tiefere Bedeutungsebenen verschoben wird. Christiane Wiesenfeldt formuliert diesen Umstand in ihrem Buch *Die Anfänge der Romantik in der Musik* folgendermaßen:

Die gesamte Diktion der Texte ändert sich, Fachvokabular und eine Prüfung kompositorischer Korrektheit oder Gattungskonvergenz verschwinden nicht, werden aber um wirkungsästhetische Perspektiven – persönliche Eindrücke bis hin zu emphatischen Ausbrüchen – ergänzt[.]⁵

Es verwundert deshalb nicht, dass mit Beginn des 19. Jahrhunderts maßgebliche Musikkritiken vor allem von Komponist:innen verfasst wurden, die in einer Art Doppelfunktion auftraten. So haben E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Hector Berlioz und Carl Maria von Weber in ihren Kritiken wesentliche Impulse gesetzt. Aus Sicht der romantischen Musikkritik erfordert eine profunde Auseinandersetzung mit einem musikalischen Kunstwerk eine Spezialisierung, die sich eben nicht mehr nur durch technisches Wissen, sondern auch durch eine besondere Sensibilität auszeichnet. Die Idee, dass Komponist:innen als Kritiker:innen agieren, ist also keine bloße Vorliebe oder Zufall, sondern eine funktionale Notwendigkeit der romantischen Musikkritik, denn Komponist:innen sind befähigt durch ihre doppelte Expertise: Einerseits verfügen sie über das handwerkliche Können, andererseits über ein hohes ästhetisches

2 Mendelssohn 1761, S. 97.

3 Zum Verhältnis der Begriffe »Kritiker«, »Criticus« und »Kunstrichter« im 18. Jahrhundert siehe Strube 1975.

4 Vgl. ebd., S. 50.

5 Wiesenfeldt 2022, S. 73.

Empfinden, um Nuancen in musikalischen Werken zu erfassen, die Laien verborgen bleiben. Die romantische Musikkritik braucht also Komponist:innen, die Kritiken schreiben.⁶

In diesem Sinne ist es lohnend, sich mit den Kritiken und Rezensionen von Peter Cornelius auseinanderzusetzen, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Schriftsteller ein beachtliches Werk hinterlassen hat. James Andrew Deaville hat sich in seiner monumentalen Dissertation von 1986 mit diesen Texten intensiv auseinandergesetzt,⁷ darüber hinaus haben sie bislang sonst wenig Aufmerksamkeit erhalten. Das liegt zum einen daran, dass Cornelius insgesamt heutzutage weniger bekannt ist, er also keinen hohen ›Marktwert‹ besitzt, zum anderen ist es aber auch den Texten selbst geschuldet, die sich nur selten als Rezensionen im herkömmlichen Sinne begreifen lassen.

Deaville gliedert die Rezensionen deshalb grob anhand ihrer Chronologie in zwei Gruppen: Einerseits die frühen Auftragsrezensionen, zu denen Besprechen von Werken heute kaum bekannter Komponisten wie Heinrich Dorn, Eduard Franck, Hugo Ulrich oder Richard Wüerst zählen, andererseits die späteren Kritiken, in denen Cornelius dank seines Renommées eine freiere Auswahl der Themen hatte und auch heute bekannte Werke besprechen konnte.⁸ Gerade in den späteren Texten, in denen er über die Werke hochgeschätzter Kollegen wie Wagner, Liszt oder Berlioz schreibt, kommt er allerdings kaum über eine zustimmende Grundhaltung hinaus und verfällt in eine Art kreisendes Staunen, in dem mit hoher Redundanz immer wieder gleiche oder ähnliche Sachverhalte ausgedrückt werden. Eine dritte Gruppe innerhalb der Rezensionen stellen wiederum diejenigen Texte dar, in denen er den Rahmen des Üblichen verlässt und gleichsam neue Textgattungen eröffnet, wie beispielsweise in der als Märchen verfassten Besprechung »Der Diamant des Geisterkönigs von Ferdinand Raimund« von 1867⁹ oder in der als Allegorie verfassten »Auffassungs-Studie zu Beethovens Cis-moll Sonate« von 1854.¹⁰ Im Kern tut sich Cornelius also mit der einfachen, geradlinigen Werkbesprechung schwer, und er war sich dieses Umstands durchaus selbst bewusst, wie er in einem Brief an seinen Bruder Carl Adolf vom 1. November 1859 mitteilt:

Aber ich tauge gar nicht dazu, mich aufs kritische Pferd zu schwingen. Ich habe nur die beiden Extreme, Enthusiasmus für das Schöne wie ich es empfinde, und entschiedenen Widerwillen gegen alles wo keine Poesie drin steckt, sei es noch so hübsch und süperb gemacht.¹¹

Erhellender sind deshalb vor allem seine frühen Werkbesprechungen, die, wie Deaville zusammenfasst, »unter seiner Hand zu Erörterungen von Fragen des literarischen Stils und der Musikästhetik« werden.¹² Insbesondere in Besprechungen, die sich auf Kompositionen beziehen, gegen die er einen »entschiedenen Widerwillen« verspürte, benennt Cornelius relativ genau, was für ihn zu einer negativen Einschätzung einer Komposition führt. Im Folgenden möchte ich mich deshalb auf die Besprechung von Richards Wüersts Sinfonie in F-Dur op. 21 konzentrieren und anhand dieser bestimmte Grundbegriffe seines Denkens in den 1850er-Jahren in den Blick nehmen.

6 Hermans (2024, S. 3) kommt hier zu einer etwas anderen Einschätzung: Aus seiner Sicht sollten die Kritiken von Komponist:innen nicht nur in Hinblick auf ihre ästhetischen Aussagen, sondern vor allem auch im Kontext einer Textgattung gelesen werden, die über ihre eigenen »textual strategies and conventions to regulate the mediation of personal opinion« verfügt.

7 Deaville 1986.

8 Vgl. Deaville 2004, S. 44 f.

9 Vgl. Cornelius 1867.

10 Vgl. Cornelius 1854b.

11 Zit. nach und vgl. Deaville 2004, S. 31.

12 Ebd., S. 45.

Kulturbetrieb: Kompositionswettbewerbe und die Sinfonie

Der Komponist und Musiktheoretiker Richard Wüerst (1824–1881) ist heute kaum noch bekannt, obwohl er zu seinen Lebzeiten als Komponist und Lehrer durchaus erfolgreich war. So wurde er 1856 in Berlin zum königlichen Musikdirektor ernannt, erhielt 1874 eine Professur und wurde 1877 Mitglied der Akademie der Künste, schrieb mehrere Opern, Konzerte und Sinfonien. Es ist deshalb interessant zu sehen, dass in Cornelius' 1854 in Weimar für die *Neue Zeitschrift für Musik* entstandenen Kritik zu Wüersts Sinfonie in F-Dur op. 21 die Musik selbst nur sehr am Rande besprochen wird. Die Komposition bietet Cornelius vielmehr Anlass, in einem großen Bogen für ihn relevante Themen wie das Verhältnis von musikalischer Form zu Inhalt, die Rolle Beethovens als Ausgangspunkt einer neuen Musik oder die restaurativen und modernen Tendenzen im Kulturbetrieb zu besprechen, vor allem aber zuletzt Cornelius' Zugehörigkeit zu einer musikalisch fortschrittlichen ›Partei‹ zu erklären. Die Diskussion um Wüersts Sinfonie erscheint so eingebettet in eine Argumentation, in der Cornelius nicht nur eine Ästhetik der Programmmusik entwickelt, sondern diese im Kontext kultureller Praktiken verortet. Schon mit dem ersten Satz der Besprechung wendet sich Cornelius deshalb nach einer äußerst knappen Charakterisierung der Komposition ihrem Titel zu:

Diesem anspruchslosen und recht geschickt gearbeiteten Werk wird sein Name bei Vielen im Wege stehen, welche mit den Umständen und Verhältnissen, mit dem relativen Werth der andern Concurrzarbeiten unbekannt sind, über welche diese Symphonie den Preis davon trug.¹³

Aus heutiger Sicht mag vor allem das dritte Wort des Satzes, »und«, irritieren, das hier anstelle eines »aber« steht – es ist aber zugleich für die Denkweise Cornelius' erhellend: Dass das Werk auf inhaltlicher Ebene anspruchslos ist, steht nicht im Gegensatz zu der kompositorischen Faktur, die eben »recht geschickt« ist. Er trennt damit ganz im Sinne einer neuen Musikkritik die kompositorisch-musikstrukturelle Ebene von der Bedeutungsebene, die nicht notwendigerweise gemeinsam und als zusammenhängend betrachtet werden müssen. Dieser Gedanke wird im weiteren Verlauf der Kritik eine zentrale Rolle spielen, zunächst wendet sich Cornelius aber dem Titel der Komposition zu, der alleine schon aus seiner Sicht verhänglich ist. Dass ein Preis errungen wurde, lässt im Allgemeinen Bedeutendes erwarten, unabhängig davon, ob den Zuhörenden die anderen Werke des Wettbewerbs bekannt sind oder nicht. Cornelius entzieht sich aber dieser semantischen Aufladung durch den Titel und erklärt, dem Werk nur auf der musikalischen Ebene begegnen zu wollen, also nicht im Kontext anderer Werke, sondern als für sich stehende Komposition. Vor allem aber stört ihn, dass das Werk in einem Kompositionswettbewerb ausgezeichnet wurde. Das ist aus seiner Sicht von vorneherein ein schlechtes Zeichen, da er Kompositionswettbewerbe ihrem Wesen nach generell für konservativ und restaurativ hält:

Man sieht irgend eine abgeschlossene Epoche der Kunstgeschichte vor sich, denkt sich innig hinein und zieht aus ihren allgemein bewunderten Erzeugnissen ästhetische Folgerungen und Gesetze. Wie kommt es, fragt man sich, daß solche Werke heutzutage nicht mehr geschaffen werden? An Talenten fehlt es nicht, die jenen Mustern mit Erfolg nachzuringen verstünden, aber die seichte Moderichtung des Tages hält sie darnieder, es fehlt ihnen an Muth, an der Möglichkeit in der verschiedensten Bedeutung, das gewollte Gute zu vollbringen. Wir müssen die rechte Kunst unterstützen: wir müssen einen Preis aussetzen!¹⁴

13 Cornelius 1854a, S. 249.

14 Ebd.

Kompositionswettbewerbe fundieren damit aus seiner Sicht auf ungebührliche Weise eine Art ältere ›musica perfecta‹, deren Regeln wohlverstanden sind und die nun im Sinne der ersten Fassung von Moses Mendelssohns Text von den Komponisten »ausgeübt« – und eben nicht »empfunden« wird. Zugleich ist dieses spannungsvolle Verhältnis einer modernen und einer älteren Musik, auf das Cornelius hier verweist, auch Kennzeichen des Musikbetriebs seiner Zeit, denn schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt sich ein teilweise verblüffendes Auseinanderklaffen von ästhetischen Aussagen und kompositorischen Umsetzungen in den Werken von Schriftsteller-Komponisten. So schlägt beispielsweise E. T. A. Hoffmann in seinem epochemachenden Text »Beethovens Instrumental-Musik«¹⁵ teilweise kuriose Kapriolen, um einerseits die Stellung der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik zu relativieren, sie dann andererseits wieder im Sinne einer Ehrenrettung aufzuwerten und gleichzeitig selbst als Komponist eher konservative Kompositionen zu schreiben. Das Publikum und der Betrieb forderten damals eine bestimmte Musiksprache, die sich nicht nur in Bewerbungs-Kompositionen wie im Falle Hoffmanns niederschlägt, sondern eben auch im Kontext von Kompositionswettbewerben. Diese können dann aber zwangsläufig nicht ›modern‹ sein, da sie das Bekannte als Bewertungskriterium heranziehen müssen, denn bei allen Abweichungen von einer satztechnischen oder kompositorischen Norm steht unmittelbar infrage, ob sie fehlerhaft, dilettantisch, wagemutig oder genial seien.

Gerade der mehrsätzigte Aufbau einer Sinfonie ist es, der aus Cornelius' Sicht zu einem sozialen Austauschprozess, einer Art ›Handel‹ zwischen den Komponist:innen und dem Publikum geführt habe:

Nach einem ernsten, schwierigen Stück mußte ein erbauliches, langsames kommen; auch die beliebteste Tanzform durfte nicht vergessen werden, man mußte die Damen für das geduldige Anhören der ernsten Sätze durch eine Ballreminiscenz entschädigen; dann aber noch ein lebendiger, heiter oder ernst abschließender Satz, in welchem die Fertigkeit der Spieler oder Erfindungsreichthum, contrapunktische Geschicklichkeit des Componisten in breiterer Form sich geltend machen konnte.¹⁶

Die Sinfonie stellt also als strukturiertes Ensemble verschiedener musikalischer Sätze eben nicht eine Abfolge künstlerischer Ausdrücke dar, sondern ist durch gesellschaftliche Konventionen und Erwartungen strukturiert. Cornelius versteht also Sinfonien weniger als eine Reihe von musikalischen Sätzen, die in ihrer Gesamtheit eine tiefgreifende künstlerische Aussage treffen, sondern vielmehr als ein Produkt kulturgesellschaftlicher Strukturen und Normen. Damit ist sie aber nicht mehr Ausdruck individueller kreativer Eingebung, sondern durch kollektive Erwartungen und kulturelle Codes präformiert. Sie wird lehr- und lernbar und erfüllt die Erwartungen des Publikums – wird aber zugleich flach und unpoetisch, denn sie wird zu einem »unvermeidlichen Becher [...], aus dem wir die verschiedensten geistigen Weine und viel stagnantes Wasser kosten müssen«.¹⁷

¹⁵ Hoffmann 1819.

¹⁶ Cornelius 1854a, S. 250.

¹⁷ Ebd.

Unbestimmte und bestimmte Gefühle

Der Musikbetrieb seiner Zeit, der Kompositionswettbewerbe ermöglicht und das enge Gefäß der Sinfonie präferiert, repräsentiert so eine aus seiner Sicht altmodische Auffassung von Musik:

Diese Frage theilt noch heute die musikalische Welt in zwei Parteien. Der einen ist die Musik ein phantastisches Spiel in Tönen nach Regeln des Wohllautes und ästhetischen Gesetzen [...]. Nach ihr soll die Musik durch sich selbst wirken ohne vermittelnde Nebengedanken [...]. Nach ihr hieße es die Zaubermacht der Töne, die wie keine andere uns eben die unaussprechlichen Regungen und Gefühle des Herzens ahnen läßt, entweihen und herabziehen, wollte man sie in bestimmten Darstellungen mit Poesie und bildender Kunst wetteifern lassen, deren genaue sinnliche Technik zum Zeichnen eines bestimmten Gegenstandes sie ja doch nicht besitzt.¹⁸

Was Cornelius hier formuliert, lässt unschwer kritische Bezüge zu der Sichtweise Eduard Hanslicks erkennen, ist vor allem aber auch eine Karikatur der ›romantischen‹ Musikauffassung, wie sie etwa E. T. A. Hoffmann vertreten hat. Waren für Hoffmann – und früher schon für Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck – Begriffe wie ›unendliche Sehnsucht‹, ›unbestimmte Gefühle‹, Musik als ›die romantischste aller Künste‹ und Musik als ›Zauberreich‹ zentral, um ein völlig neues Konzept von Musik zu bestimmen und sie dadurch im höchsten Maße gegen die anderen Künste aufzuwerten, dient eben dieses Vokabular bei Cornelius zur Charakterisierung einer künstlerischen Etüde: »ein phantastisches Spiel in Tönen nach [...] ästhetischen Gesetzen«.

Interessanterweise treffen sich jedoch beide Autoren in ihrer Ablehnung des Regelhaften, und Hoffmann hätte sich gegen den Vorwurf, eine nach ästhetischen Gesetzen konstruierte Musik erwecke unbestimmte Gefühle, vermutlich aufs Heftigste gewehrt. Gerade an den Kompositionen Beethovens bewunderte er ja bekanntlich das Verschlungene, Labyrinthische und organisch Gewachsene. Vielfach wendet er sich – wie später genau auch Cornelius – gegen ein Publikum, das den komplexen Abweichungen von den ästhetischen Normen in Kompositionen nicht folgen kann. Cornelius überzeichnet so die Position Hoffmanns und verzerrt damit ihre Kernaussagen, denn im Zentrum der Ablehnung steht nicht, dass Musik nach ästhetischen Regeln verfasst wird, sondern vielmehr die unterschiedliche Bedeutung, die den ›bestimmten‹ und ›unbestimmten‹ Gefühlen von den beiden Autoren zugesprochen wird.

Während für Hoffmann ›bestimmte‹ Gefühle, zumeist erzeugt durch Tonmalereien, die Musik zu sehr beschweren und sie in der Welt verankern, fordert sie Cornelius vehement ein: »warum ist [...] bald mit bestimmter Absicht vom Componisten ausgesprochen, bald in denselben Formen unserer Willkür überlassen, was wir fühlen oder denken wollen?«¹⁹

Der Diskurs um die Güte von Musik entzündet sich so weniger an ihren strukturellen Merkmalen oder der Frage, ob es ein Programm gibt oder nicht, sondern eher daran, ob es Musik gelingt, ›bestimmte‹ beziehungsweise ›unbestimmte‹ Gefühle zu erzeugen. Gerade bei Musik, die sich zu sehr an den Erfordernissen des Betriebs oder den lehr- und lernbaren Regeln orientiert, gelingt weder das eine noch das andere. Und so kommt Cornelius in Bezug auf Wüersts *Preis-Symphonie* zu einem Urteil, dem sich Hoffmann vielleicht sogar anschließen würde:

Daß der Componist mit Anstand in längst gebräuchlichen Redensarten sich auszudrücken weiß, ein viertactiges Motiv in F-Dur und ein eben so langes auf der Dominante dieser Tonart zu einem ersten oder letzten Satz verbindet und ganz charmant in die verschiedenen Instrumente vertheilt,

¹⁸ Ebd., S. 251.

¹⁹ Ebd.

daß er ein klares langweiliges Andante durch ein ganz pikantes Scherzo gut zu machen sucht, diesen kurzen Anlauf zum Uebermuth aber gleich wieder durch ein recht matt sentimentales Trio sühnt, kann uns nun einmal nicht mehr interessiren; es hat nur die Bedeutung erlangter Formengewandtheit für den Componisten selbst. Möge er sie anwenden und mit poetischem Inhalt erfüllen, um sich vom Componisten zum Tondichter hinaufzuschwingen.²⁰

Literatur

- Cornelius 1854a | Peter Cornelius: Concertmusik. Clavierauszüge zu vier Händen. Richard Würst, Op. 21. Preis-Symphonie in F-Dur, in: Cornelius 2004, S. 249–253.
- Cornelius 1854b | Peter Cornelius: Eine Auffassungs-Studie zu Beethovens Cis-moll Sonate, in: Cornelius 2004, S. 254 f.
- Cornelius 1867 | Peter Cornelius: Der Diamant des Geisterkönigs von Ferdinand Raimund (Oktober 1867), in: Cornelius 2004, S. 437–440.
- Cornelius 2004 | Peter Cornelius: *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James Andrew Deaville, Mainz: Schott 2004 (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte, Bd. 38).
- Deaville 1986 | James Andrew Deaville: *The Music Criticisms of Peter Cornelius*, Dissertation Northwestern University 1986.
- Deaville 2004 | James Andrew Deaville: Peter Cornelius als Kritiker und Essayist, in: Cornelius 2004, S. 17–50.
- Hermans 2024 | Tobias Taddeo Hermans: *Robert Schumann and Richard Wagner as Music Critics*, Boston: De Gruyter 2024 (Interdisciplinary German Cultural Studies, Bd. 37).
- Hoffmann 1819 | E. T. A. Hoffmann: Beethovens Instrumental-Musik, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, Zweite, durchgesehene Auflage in zwei Theilen, Bamberg: Kunz 1819, S. 65–80.
- Mendelssohn 1757 | Moses Mendelssohn: Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1/2 (1757), S. 231–268.
- Mendelssohn 1761 | Moses Mendelssohn: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, in: ders.: *Philosophische Schriften. Zweiter Theil*, Karlsruhe: Schmiederische Buchhandlung 1761, S. 95–152.
- Strube 1975 | Werner Strube: Kurze Geschichte des Begriffs »Kunstrichter«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 19 (1975), S. 50–82.
- Wiesenfeldt 2022 | Christiane Wiesenfeldt: *Die Anfänge der Romantik in der Musik*, Kassel: Bärenreiter 2022.

Immanuel Ott unterrichtete Musiktheorie in Rostock, Lübeck, Osnabrück, Münster und Essen. 2015 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik Mainz berufen. 2017–2023 war er dort Rektor, 2016–2020 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie. Kompositionen wurden u. a. von der Württembergischen Philharmonie Reutlingen, der Norddeutschen Sinfonietta und auf der Greifswalder Bachwoche aufgeführt. Er erforscht die Rekonstruktion von Kompositionsprozessen sowie das Verhältnis von Musiktheorie und Musikästhetik im 19. Jahrhundert.

²⁰ Ebd., S. 253.

