

nissen führen würde. Demgegenüber konzentriert er sich auf zwei andere Vorgehensweisen. Erstens wählt er ein werkimmanentes Verfahren, das die dem Komponisten aufgegebenen Gestaltungsprobleme und ihre Lösungen überzeugend aus der Faktur der Werke herausarbeitet. Einen zweiten Aspekt bildet die Frage nach intertextuellen Beziehungen der betrachteten Symphonien zu anderen Werken, zu Vorlagen oder Modellen. Die in diesem Zusammenhang erarbeiteten Methoden und Begriffe stellen die zentrale Leistung der Arbeit dar. An den vorgelegten Ergebnissen zeigt sich das Erkenntnispotential des intertextuellen Ansatzes, werden doch nicht nur subtile Bezüge auf struktureller und formaler wie auf klanglicher und motivischer Ebene aufgezeigt, sondern vor allem deren Funktionen innerhalb von Werkstrategien erfasst. (Dass der Autor ein komplettes Unterkapitel wörtlich aus einem bereits in der *Musiktheorie* 9, 1994, publizierten eigenen Aufsatz übernimmt, ohne dies an irgendeiner Stelle kenntlich zu machen, lässt freilich auf einen eigentümlichen Nebensinn von „Intertextualität“ schließen ...)

Weniger überzeugen die im ersten Teil der Arbeit dargestellten Bemühungen, die Analysen in den musikgeschichtlichen Horizont einzufügen. Die ausführliche Diskussion des Begriffs „Epigonalität“, die vom Gebrauch des Terminus in den Literaturwissenschaften ihren Ausgang nimmt, kommt zu dem etwas mageren Ergebnis, dass sich der Begriff aufgrund seiner Unschärfe im Grunde als unbrauchbar erweist. Wenig erhellend ist auch der Nachweis der zeitgenössischen Verwendung des Terminus, bei dem die Belege ganzen drei – mitnichten als „repräsentativ“ anzusehenden – Beiträgen aus Musikzeitschriften entstammen. Eine gründlichere Beschäftigung mit zeitgenössischen Auffassungen hätte ergeben, dass die Kategorie „Originalität“ keineswegs den Status eines unangefochtenen Wertkriteriums besaß. Hier hätte nicht nur eine fundiertere Kritik an den Verwendungsweisen des Begriffes „Epigone“ in der musikwissenschaftlichen Literatur ansetzen können, vielmehr hätte sich von diesem Punkt aus auch die Unterfütterung des intertextuellen Analyseansatzes durch historische Kriterien durchführen lassen. Es wäre zugleich der Konzeption der Arbeit erheblich zugute gekommen, wenn deren beide Teile –

Begriffsdiskussion und musikalische Analysen – in dieser Weise verbunden worden wären, statt mehr oder weniger beziehungslos nebeneinander zu stehen.

Zu dieser konzeptionellen Schwäche gesellt sich eine durchaus heterogene Qualität der Darstellung. Den teilweise brillanten Analysen stehen weniger dichte Abschnitte gegenüber, in denen für den betreffenden Zusammenhang wenig relevante Informationen zusammengetragen (z. B. biographische Details; auch der Sinn der Diskographie ist nicht recht einsehbar), in denen unbegründete Wertungen über die Werke ausgesprochen, in denen Tatsachenbehauptungen ohne Beleg aufgestellt werden, und dies zuweilen in ausgesprochen manierierter Sprache. Dennoch bedeutet die Arbeit einen erheblichen Gewinn für das Verständnis der hier endlich einmal als Musik ernst genommenen Symphonien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

(Oktober 2001)

Rebecca Grotjahn

MICHAEL ARNTZ: *Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung*. Köln: Concerto Verlag 1999. 356 S., Abb., Notenbeisp.

Das allumfassende Thema der Dissertation von Michael Arntz weckt beim Leser die Hoffnung, Neues an Bewertungen und Einsichten zu Hugo Riemanns Werdegang im Verlaufe der Lektüre zu erfahren. Und neben aller Fülle des vorgelegten Materials wird dieser Erwartungshaltung zumindest faktologisch Rechnung getragen. Immerhin erhielt Arntz für seine mit einem instruktiven Anmerkungsapparat versehene monographische Abhandlung 1999 den „Hendrik Casimir – Karl Ziegler-Forschungspreis [...], verliehen von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Königlich Niederländischen Akademie der Wissenschaften“. Ausführlich schildert der Autor Aspekte zu Riemanns sozialer Herkunft, seinem beruflichen Umfeld und dem Weg vom unverständenen Künstler (Dichter und Komponisten) zum anerkannten Gelehrten. Arntz stellt auf anschauliche Weise die Entbehrungen und Erfolge des verachteten Musikschriftstellers und „vielleicht einzigen Musikwissenschaftlers von Weltgeltung“ dar. Allerdings schwankt man beim Le-

sen der Lektüre zwischen Ermüdung und Ermunterung, Auf- und Anregung. Arntz will den Eindruck erwecken, hier läge ein unterhaltsamer Roman vor. Aber es bleibt nur ein (überflüssiges) Mühen, die schwere Kost leicht zu verpacken. Nur scheinbar geht ihm das Schreiben leicht von der Hand, denn er kommt ohne weitschweifige Redundanz und stilistische Kinderkrankheiten (z. B. in der Häufung von Hilfsverben) bei aller „Lockerheit“ nicht aus. Den redundanten Aspekt kündigt er zwar schon in der Einleitung an. Manche Wiederholung wäre aber durch Verweise in Fußnoten zu verbannen gewesen. Und trotz der außerordentlich lehrreichen, quellenkundlich gesicherten Schilderungen, bleibt eine Schwäche der Arbeit nicht verborgen: die fehlende eigenständige Wertung des Autors. Man sieht sich mit einer Fülle unterschiedlichster Meinungen von Bernhard Ziehn bis Hermann Kretzschmar oder von Oskar Paul bis Guido Adler etc. zu Recht konfrontiert und erhält wertvolle Mitteilung zu deren Ansichten über Riemanns Tätigkeit und dessen Publikationen samt Inhalt. Man erfährt aber in der Regel nur andeutungsweise – abgesehen von solchen Feststellungen wie „Adler hatte damit recht“ (S. 305) oder „Der Vielfalt [von Riemanns Schriften] liegt trotz der oft äußerlich bedingten Mannigfaltigkeit ein einheitliches Prinzip zugrunde. Wenn die Musikwissenschaft heute von einem Begriff Riemann spricht, sollte diese Gewissheit einen substantiellen Platz einnehmen“ (S. 310) – zu welchen Schlüssen nun der Autor gelangt, da meist die Widersprüchlichkeit der Aussagen unkommentiert bleibt. Da hilft es auch nicht, von Anfang bis Ende der Arbeit immer wieder den 60-jährigen Riemann zu zitieren: „Um sich über etwas klar zu werden, ist das beste Mittel, ein Buch zu schreiben“. Wenn dann der Autor sich darauf beziehend zusammenfassend feststellt: „Die Frage, die sein durchaus humorvoll gemeintes Statement [das eben zitierte] am Ende dieses Buches aufwirft, betrifft Riemann als Person und Wissenschaftler. Er war Gegenstand dieser Untersuchungen. Sein Leben, sein Werk und die Wirkung, die es auf die Zeitgenossen ausübte, liefern das Material für die Beantwortung dieser Frage“ (S. 305), fühlt man sich geschlagen und meint, dass man wahrscheinlich gar nichts von der offenbar nie gestellten „Frage“ verstand.

Das in 6 übergreifende Kapitel (Einführung, Quellen, Leben, Werk I, Werk II, Zusammenfassung) und Anhang gegliederte Opus entspricht formal den Anforderungen einer wissenschaftlichen Monographie, auch wenn solche Aspekte wie der Hinweis auf stillschweigende Verwendung von dudengerechten Abkürzungen oder die Auslassung gängiger musikwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe (MGG oder RILM) im entsprechenden Verzeichnis unbeachtet blieben. Gleichermäßen irritiert wiederum die Ausschreibung von Titeln, die im Abkürzungsverzeichnis (eher Siglenverzeichnis) Aufnahme fanden (S. 15, Anmerkung 13: statt *AMz*, *BMW* etc.). Dass gleich im Anschluss an dieses Verzeichnis gesonderte Codes für einen Registerteil erscheinen, legt die Vermutung eines manufakturrellen Produktionsprozesses nahe, gleichermäßen die zum Teil falsch umbrochenen Fußnoten.

Auf S. 36 hält der Autor hinsichtlich der Transkription fest, es sei „nicht klar ersichtlich, wann Riemann ‚dahs‘ und wann ‚daß‘ geschrieben hat. Hier wurde einheitlich die zweite Lesart vorgezogen [...]“. Bis auf die einheitliche Schreibung von ‚daß‘ statt ‚dahs‘, die ausschließlich beim Zitieren von Riemann-Handschriften angewendet wird [...], beziehen sich diese Richtlinien auf alle zitierten handschriftlichen Quellen.“ Wenn dann bereits auf S. 64 im Brief Riemanns an Raff „dahs“ steht, fragt man sich, was all die Einleitung soll, wenn der Autor sich nicht an seine eigenen „Richtlinien“ hält.

Hervorzuheben ist die Akribie, mit der sich Arntz dem Studium des riemannschen Œuvres widmete und in mühevoller Weise bekannte Quellen zu Rate zog bzw. – und das bleibt außerordentlich beachtenswert – neue in zahlreichen europäischen Archiven erschloss. Um so verwunderlicher, dass der Autor offensichtlich nicht bereit war, die Dokumente hinsichtlich ihrer Aussagekraft konsequent zu gewichten oder gegeneinander abzuwägen. So schenkt Arntz den „Memoiren des Riemann-Sohnes Robert“ (*Dummheit und Einsicht. Aus meinem Leben*) zu große Beachtung hinsichtlich ihres quellenkundlichen Wertes. Das lässt sich auch nicht mit dem Umstand des nach wie vor als verloren gegangen geltenden Hugo-Riemann-Nachlasses begründen. So zitiert Arntz dann auch meist unkritisch aus *Dummheit und*

*Einsicht*. Befremdlich mutet es an, wenn in einer wissenschaftlichen Arbeit Datierungen zu Dokumenten nicht etwa diplomatisch ermittelt, sondern „geschätzt werden“ (S. 313).

Es bleibt das Verdienst von Arntz, Material zu Leben und Werk Hugo Riemanns systematisch zusammengetragen und es in eine Ordnung gebracht zu haben (Register der zitierten Dokumente und Briefe I–XXXII mit Anhang, Verzeichnis der zitierten Schriften, Artikel und Ausgaben Riemanns, Register der Kompositionen Riemanns). Die in der Regel konsequent angewandten Siglen aus Literatur- und Quellenverzeichnis garantieren übersichtliche Angaben im Apparat, was weiteres wissenschaftliches Arbeiten zum Gegenstand Hugo Riemann maßgeblich erleichtert. Letzteres sei auch deshalb hervorgehoben, da Arntz im Verlaufe der Arbeit immer wieder auf noch zu schließende Überlieferungslücken hinweist. Personen- und Ortsregister sollten unabdingbar bei einer nächsten Auflage Platz im Anhang finden.

(Januar 2003)

Torsten Fuchs

PAUL RODMELL: *Charles Villiers Stanford*. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. xxi, 495 S., Abb., Notenbeisp.

JEREMY DIBBLE: *Charles Villiers Stanford – Man and Musician*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2002. xvii, 535 S., Abb., Notenbeisp., Faks.

Seit 1935 hat sich keine Monographie mehr mit Charles Villiers Stanford befasst. Nun erscheinen, zu seinem 150. Geburtstag, gleich zwei konkurrierende Bücher. Paul Rodmells Studie, aus einer Dissertation an der Universität Birmingham hervorgegangen, erscheint in der verdienstvollen Reihe *Music in 19th-Century Britain* des Ashgate-Verlags, die unter der Leitung von Bennett Zon mittlerweile auf eine stattliche Bandzahl angewachsen ist (vgl. auch *Mf* 53, 2000, S. 207), während Jeremy Dibble seiner Standardpublikation über Charles Hubert Parry bei Oxford University Press nun das Gegenstück zur Seite stellt. Beide Bücher erstreben dasselbe Ziel – die Näherbringung Stanfords als Mensch und Komponist, der nicht nur zu den Vätern der „British Musical Renaissance“ gehörte, sondern auch einer der bedeutendsten Kompositionslehrer in Großbritanni-

en zwischen 1870 und seinem Tod 1924 war. Jetzt ist um so mehr zu erhoffen, dass eine entsprechende Monographie über Frederick Corder bald folgen wird, der einer der wichtigsten Kompositionsdozenten der Londoner Royal Academy of Music war (Stanford und Parry stehen für die Royal College of Music-Tradition), denn gerade bezüglich der Situation an der Royal Academy of Music herrschen derzeit mehr Mythen als Faktenkenntnisse vor.

Dibble verknüpft auf nachgerade klassische Weise Leben und Werk in chronologischer Reihenfolge, wobei er im Vergleich zu Rodmell biographisch deutlich stärker in die Tiefe geht. Vor allem zieht Dibble mehr ungedruckte Quellen heran als Rodmell, der stärker auf bereits Gedrucktes rekurriert, dies aber sinnvoll greifbar macht und damit die zukünftige Forschung stark erleichtert. Gleichwohl nutzt Rodmell oft auch vergleichsweise leicht zugängliches als Ausgangspunkt, so nützlich die von ihm gebotenen umfassenden Stammbäume Stanfords (S. 10–11 und 14–15), die Übersichten über die von Stanford am Royal College of Music dirigierten Operaufführungen (S. 345) oder über Stanfords wichtigste Schüler (S. 351) sein mögen. In vielen Punkten gehen die Meinungen und Schwerpunktsetzungen beider Autoren gelegentlich eklatant auseinander – aber dies ist stimulierend für den Leser beider Bücher.

Rodmells Buch ist in zwei Teile unterteilt – der erste befasst sich mit „Life and Work“, der zweite mit den Unterrichts- und Kompositionstechniken Stanfords. Die separate Betrachtung der Unterrichtstechniken macht insbesondere angesichts der umfänglichen Lehrtätigkeit Stanfords durchaus Sinn. Zu der Schar von Stanfords Schülern gehören sehr viele Persönlichkeiten, die im 20. Jahrhundert im britischen Musikleben entscheidend Einfluss genommen haben, von Arthur Benjamin, John Ireland und Frank Bridge über Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Ernest John Moeran, George Dyson, Gordon Jacob und Herbert Howells bis hin zu solchen „Exoten“ wie Eugene Goossens und Arthur Bliss. Das Verhältnis Stanfords zu manchen Zeitgenossen stellt Rodmell mit größter Sorgfalt dar, etwa in der Betrachtung der Persönlichkeit Edward J. Dents, unter intensiver Auswertung von Dents Nachlass, wenngleich die kurze Aburteilung der