

ten gehören zweifellos dazu. Der anlässlich einer Ausstellung im Bonner Beethoven-Haus gemeinsam mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel vorgelegte Katalog *Drei Begräbnisse und ein Todesfall* behandelt jenseits der bewährten Wege der Rezeptionsforschung zentrale Aspekte des Beethoven-Gedenkens vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Erinnerungskultur. So diskutiert Walther Brauneis die zum Teil einander widersprechenden Informationen zu Beethovens letzter Wohnung im Schwarzspanierhaus und vergleicht dessen Begräbnis mit denen von Salieri und Schubert, während Silke Bettermann die Porträts des sterbenden und toten Komponisten ausführlich erläutert. Michael Ladenburger geht auf die Musik zu Beethovens Begräbnis und die verschiedenartigen Feiern zu seinem Gedenken ein, während Beate Angelika Kraus die Verwendung einzelner Werke als *Marche lugubre* vor allem anhand der französischen Praxis erörtert. Jutta Schuchard stellt schließlich das Beethoven-Gedenken in den übergreifenden Zusammenhang der Erinnerungskultur des 19. Jahrhunderts – von den Grabmälern über die Aufbewahrung von Haarlocken bis hin zu den weit verbreiteten Gedenkmedaillen. Jenseits der einzelnen Aufsätze und des Bildmaterials wird eine Fülle von Dokumenten zusammengetragen: Briefe und Tagebuchaufzeichnungen im Umkreis von Beethovens Tod ebenso wie die bisher umfangreichste Zusammenstellung von Gedichten auf den verstorbenen Komponisten und die Nachrichten über die beiden Exhumierungen von 1863 und 1888. Nur zwei kleine Desiderata seien hier angemerkt: In der Reihe der Gedenkfeiern hätte die gut dokumentierte „Todesfeier“ des Frankfurter Cäcilien-Vereins am 14. Mai 1827 einen Platz verdient gehabt. Bei den drei Seelenämtern in Wien am 3., 5. und 26. April desselben Jahres mit den Aufführungen von Mozarts oder Cherubinis Requiem wäre ein Hinweis auf die zugrunde liegende katholische Praxis (Requiem, Siebentagesamt, Vierwochenamt) angebracht gewesen. Doch solche kleinen Mängel mindern nicht den Wert dieses vorzüglich ausgestatteten Kataloges, der eine willkommene Bereicherung der Beethoven-Literatur darstellt.

Anders angelegt ist der Katalog zu einer Ausstellung über Franz Liszt und Beethoven, die

aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Bonner Beethovenhaus, der Stiftung Weimarer Klassik und dem Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest entstand und nacheinander in allen drei Städten gezeigt wurde. Nach einem einleitenden Aufsatz von Axel Schröter über „Aspekte der Beethoven-Rezeption von Franz Liszt“ steht hier die Kommentierung der ausgestellten Exponate stärker im Mittelpunkt. Die Ausstellung enthielt nicht nur die üblichen Briefe, Partituren, Konzertprogramme und bildliche Darstellungen, sondern auch so ungewöhnliche Stücke wie eine Doppelpetschaft mit den Porträts von Beethoven und Liszt oder einen Abguss der rechten Hand des Letzteren. Die gründliche Kommentierung und die fast durchweg vorzüglichen Abbildungen rechtfertigen eine Präsentation in der vorliegenden Form. Auch dieser Katalog bereichert die einschlägige Literatur um eine gut aufbereitete Dokumentation.

(August 2004)

Gerhard Poppe

*KEVIN ALLEN: August Jaeger: Portrait of Nimrod. A Life in Letters and Other Writings. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. 318 S., Abb.*

Kenner und Liebhaber der Musik Edward Elgars sind mit dem Namen August Jaeger vertraut aus der Korrespondenz mit dem Komponisten und aus der Widmung der IX. Variation („Nimrod“) der *Variations on an Original Theme* („Enigma“) op. 36 (1899). Weniger bekannt ist seine Bedeutung für andere Komponisten der Zeit, vor allem Charles Hubert Hastings Parry und Samuel Coleridge-Taylor. Die Familie Jaeger aus Düsseldorf kam 1878 mit dem 1860 geborenen Sohn August nach England. August arbeitete in einem Landkartenverlag, bevor er 1890 eine Stelle beim Musikverlag Novello antrat. Ein Glücksfall für die Musik Englands. Eher für Büroverwaltung angestellt, konnte sich Jaeger auch als führender künstlerischer Berater in der Firma etablieren. Nebenbei schrieb er zahlreiche Rezensionen (vor allem in der *Musical Times*). Seine Stelle bei Novello und das daraus entstehende Netzwerk an Kontakten mit führenden Musikern Englands benutzte er, um zahlreiche bedeutende neue Werke und jüngere Komponisten zu fördern. In einigen Fällen entwickelten sich enge Freundschaften mit den Komponisten, die

bekannteste mit Elgar. Jaegers moralische Unterstützung war für den unter mangelndem Selbstvertrauen leidenden Elgar besonders wichtig. Jaeger gewann das Vertrauen des Komponisten nicht nur wegen seines musikalischen Sachverständnisses, sondern auch weil er die emotionale Kraft von Elgars Musik schätzen und seine Begeisterung dem Komponisten mitteilen konnte. Er kommentierte in Vorbereitung befindliche Partituren und bewog Elgar manchmal sogar dazu, Stellen neu zu überdenken (z. B. Finale der *Enigma-Variationen*, Höhepunkt des *Dream of Gerontius*). Klar geht daraus hervor, wie idiomatisch sich Jaeger auf Englisch ausdrücken konnte und sogar die sehr idiosynkratische, witzige Briefsprache, die Elgar im engen Freundeskreis verwendete, einwandfrei erwidern konnte.

Die Korrespondenz zwischen Jaeger und Elgar ist in der Elgar-Biographie vielfach zitiert und in Ausgaben von P. M. Young (1965) und J. N. Moore (1987) herausgegeben worden. Kevin Allen, Autor dieser neuen Biographie Jaegers, erinnert jedoch daran, dass etwa 60 % des Briefwechsels verloren sind, vielleicht z. T. weil Elgar selbst einiges nach Jaegers Tod vernichtete. Ausgaben des Briefwechsels mit anderen Komponisten fehlen, obwohl z. B. Briefe in den Parry-Biographien von Charles L. Graves und Jeremy Dibble zitiert werden.

Kevin Allen berichtet über das vergleichsweise kurze Leben – er ist 1909 an Tuberkulose gestorben – detail- und zitatenreich. Das Musikleben in England um die Jahrhundertwende kennt er bestens, die Zeit und die Personen werden lebendig heraufbeschworen. Das betrifft übrigens keineswegs nur Engländer, denn Jaeger kommentierte z. B. auch Aufführungen von neuen Werken deutscher Komponisten in Duisburg, Düsseldorf etc. Allens Ziel ist nicht, Kommentare zu den betreffenden Werken im Licht von Jaegers Äußerungen zu schreiben. Sie hätten das Buch überfrachtet, das als Dokumentation und nicht als musikwissenschaftliche Untersuchung zu bewerten ist. (Wie man beide miteinander verbinden kann, zeigt der Artikel von C. Grogan über die Korrespondenz Elgar-Jaeger zu *The Apostles*, in: *Music & Letters* 72, 1991, S. 48–60). Für Englandinteressierte ist Allens Buch ein Genuss. Hat man erst einmal hinein geblickt, ist es schwer, es wieder wegzulegen. (November 2004)

David Hiley

ANDREAS BERNNAT: *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von „Pour le piano“ bis zu den „Etudes“*. Tutzing: Hans Schneider 2003. 210 S., Nbsp.

Der Versuch, Kategorien für die Beschreibung der Formbildung bei Debussy zu finden, wird bis ins späte 20. Jahrhundert von der kompositorischen Tradition harmonisch-tonaler Musik und der daran ausgebildeten analytischen Tradition bestimmt: Analyseverfahren im Rückspiegel der Geschichte gewissermaßen. Die Berliner Dissertation Andreas Bernnats nimmt bewusst keinen historisch-kritischen Standpunkt ein, um die Kontextualisierung scheinbar widersprüchlicher Kompositionsprinzipien in der Klaviermusik Claude Debussys zu erklären, sondern verfährt mit den dieser besonderen Ausprägung der französischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts zugrunde liegenden Verfahren annähernd phänomenologisch. In Ausweitung und Modifizierung des von Bernnat schon 2001 in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* dargestellten Analyseverfahrens leitet der Verfasser ein Modell her, mit dem das spezifische Zusammenwirken musikalischer Momente bei Debussy in positiver Weise, also nicht unter dem Aspekt der Abgrenzung gegenüber der Tradition, beschrieben werden kann. Die Unterscheidung von drei kompositorischen Grundprinzipien (Klangstrukturen, die auf ein simultanes Ganzes verweisen – Linienstrukturen, die auf ein sukzessives Ganzes verweisen – Satzstrukturen, die auf die Verknüpfung von Simultaneität und Sukzessivität verweisen), die einzeln auftreten, einander aber auch überlagern können, beherrscht dieses Analysemodell, das auf unterschiedlichen formalen Ebenen einsetzbar ist: satztechnische Organisation, Syntax und Gesamtanlage.

Die Stärke des von Bernnat beschriebenen Analysemodells (das von ihm paradigmatisch anhand von Klavierwerken Debussys unterschiedlichster Zusammenhänge vorgeführt wird) ist zugleich auch die Schwäche des Modells – die Problematik des eher Unverbindlichen. Gerade die Kompositionen Debussys stecken voller mehr oder weniger verborgener Hinweise auf Aspekte der Tradition, zumal die von Bernnat mehrfach angeführte *Hommage à Rameau*; weiterhin lässt dieser Ansatz Fragen