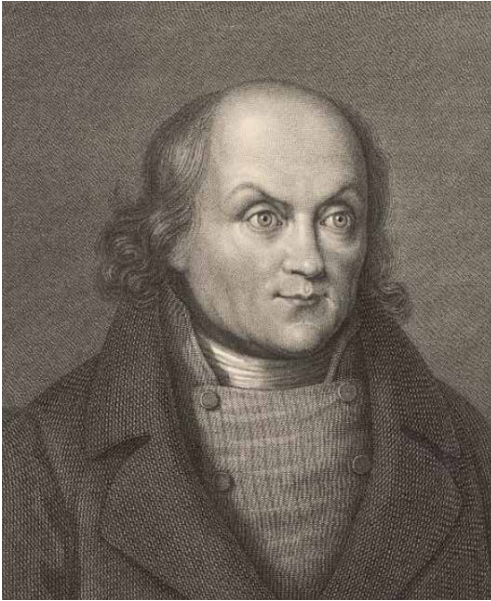


HANS GEORG NÄGELI – KIRCHENMUSIK, RELIGION UND MUSIK



Hans Georg Nägeli, dessen Geburtstag sich 2023 zum 250. Mal jährt, hat Musik gemacht in grösster Mannigfaltigkeit und in einem weiten Horizont von Ideen, getreu dem Motto: «Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch davon nichts» (Hanns Eisler). Wir haben uns auf die Suche nach Spuren begeben, die er in der Kirchenmusik hinterlassen hat.

**Von Miriam Roner und
Thomas Kabisch**

«Ungrund» des Musikalischen

Die Vielfalt der Arbeitsfelder, in denen Nägeli tätig war, ist schier unübersehbar. Er hat einen Musikverlag betrieben und eine Leihbibliothek. Er gründete ein Sing-Institut, hat Chöre geleitet, für Stimmen wie für Instrumentalbesetzungen komponiert. In der Schweizerischen Musikgesellschaft und in der bürgerlichen Gemeinde seiner Heimatstadt Zürich nahm er öffentliche Funktionen wahr.

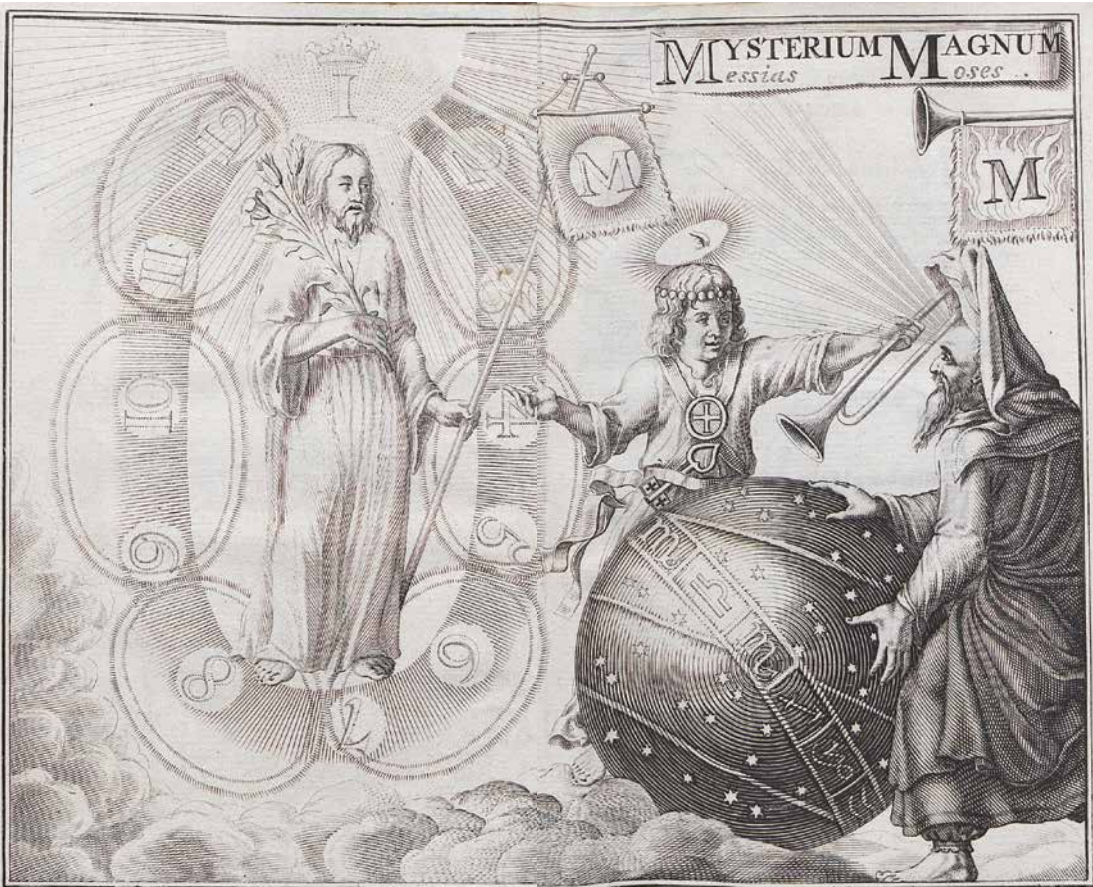
Er hat Texte zu philosophischen Fragen geschrieben ebenso wie zur Musiktheorie, Musikpädagogik und zur aktuellen Politik. Sogar religiöse Gedichte gibt es von ihm in nicht unerheblicher Zahl.

Diese immense Vielfalt musikbezogener Tätigkeiten ist schon an sich schwer zu überblicken; schwerer aber noch ist, sie «zusammenzusehen». Nicht nur wechseln die Dominanzen je nach lebensgeschichtlicher Situation und Notwendigkeit. Es ist vielmehr schlechterdings unmöglich und aus der Sache nicht zu rechtfertigen, Nägelis Arbeitsfelder in eine hierar-

chische Ordnung zu bringen und um eine zentrale Aktivität zu gruppieren: ihn zum Verleger zu ernennen, der nebenher schreibt und komponiert, oder zum Chorleiter, der auch noch musikalische Werke ediert und schreibt, oder zum Pädagogen, der nach des Tages Last und Hitze zur Feder greift. Schon gar nicht war Nägeli das, als was die Musikwissenschaft ihn verbucht, ein Ästhetiker. Es scheint, dass Nägelis Tätigkeiten sich zu einem Zusammenhang ordnen nur so, dass man sie in die Perspektive eines übergreifenden Projekts versetzt, das am besten durch die prima vista paradoxe Formel von der «Autonomie als sozialer Praxis» zu charakterisieren wäre. Es gibt eine Fragestellung, ein Problem, das in

all seinen Arbeiten wirksam ist und das Nägeli antreibt, die Frage nämlich, wie Musik, gerade insofern und weil sie eine autonome Kunst ist, wichtig ist für die menschliche Gesellschaft und für die Entwicklung der Menschheit.¹

Nägelis Nachdenken über Musik verläuft nicht in den Bahnen eines Systems von Stilen oder Gattungen, wie sie uns aus dem 17. und 18. Jahrhundert, etwa von Praetorius, vertraut sind. Nägeli ging es darum, in den Praxisformen der Musik und in den Werken der Tonkunst das Wirkzentrum des Musikalischen zu erfassen, den «Ungrund» aufzuschliessen, um einen zentralen Begriff des von ihm hoch



Titelkupfer zu Jacob Böhmes *Mysterium magnum* (1623), Ausgabe Amsterdam 1682

geschätzten Jacob Böhme zu benutzen, einen Begriff, an dem auch Nägels Zeitgenosse Schelling Mass genommen hat. Um Zugang zu gewinnen zu diesem «Ungrund» des Musikalischen, der dem direkt zugreifenden Verstehen entzogen ist, weil er wirkend ist und ganz in seinen Wirkungen aufgeht, bedient Nägeli sich der begrifflichen Unterscheidung von Vokal- und Instrumentalmusik. Wohlgemerkt, das ist eine Unterscheidung, die historische und systematische Untersuchungen ermöglichen soll. Nägeli ist – anders, als in mancher Geschichte der Musikästhetik behauptet wird – kein Ideologe einer «absoluten Musik» in dem Sinne, dass er Musik mit Sprache für defizient hielte gegenüber einer Instrumentalmusik, in der Musik sich als Sprache realisiert. Im Gegenteil, wie im letzten Teil dieses Beitrags darzulegen sein wird.

Der Zugang zu Nägeli, gerade auch was sein Verhältnis zu Religion und Kirchenmusik betrifft, wird verstellt nicht nur durch die Abstraktheit einer Betrachtungsweise, die ihn in ein System der Musikästhetik zwingt und zum Exponenten einer Formästhetik und zum Antipoden einer sog. Inhaltsästhetik macht. Nägeli ist so wenig ein «Hanslick avant la lettre» wie seine Ideen zur Musik sich auf Kant reduzieren lassen oder seine Ideen zum Zusammenhang von musikalischer Autonomie und Menschenbildung ihn zum Pestalozzi der Musik machen. In solch wohlfeil kurzschlüssigen Zuschreibungen, die sich plausibel machen lassen immer nur um den Preis einer sehr selektiven Quellenbasis und eingeschränkten Deutungskraft, wird der Reichtum ideengeschichtlicher Quellen verkannt, aus dem Nägeli schöpfte. Von besonderer Bedeutung, obgleich in der Nägeli-Literatur bislang kaum bedacht, ist die Verbindung zur Gedankenwelt Gottfried August Herders. In der folgenden Formulierung, die aus einer theologischen Arbeit über Herder stammt und auf Herder gemünzt ist, wird auch Nägels Idee von Musik und Religion auf den Punkt gebracht:

«Sinn und Geschmack fürs Unendliche stellen sich (...) nicht auf der Ebene des auf logisch-rationalen Begriffsbestimmungen dringenden

Denkens, sondern auf der Ebene der konkreten Sinnlichkeit und der lebendigen Einbildungskraft ein. (...) Damit erfährt die Religion eine Neubegründung im Rahmen der Ästhetik, insofern sich die (...) bei Herder als Gefühl bezeichnete Wirklichkeitswahrnehmung aus dem reichhaltigen *fundus animae* speist und auf eine ganzheitliche Weltsicht drängt.»²

Nägeli und die Kirchenmusik

Fragen und Werke der Kirchenmusik spielen in viele von Nägels Arbeitsfeldern hinein. Kirchenmusik bildet selbst aber für ihn kein eigenständiges thematisches Feld. Schon gar nicht ist sie Grundlage, Ausgangspunkt oder Kategorie seines Nachdenkens über Musik. Gleichwohl werden verschiedene Aspekte von Kirchenmusik in den Kontexten, in denen Nägeli sich mit ihr befasst, je spezifisch beleuchtet und entwickelt. Dadurch wird sie wichtig mit Blick auf Nägels General-Projekt. Stets geht es Nägeli darum, die Substanz des Musikalischen, die in der Kirchenmusik beschlossen ist, freizusetzen. Man muss – so lässt sich sein Umgang mit und sein Verhältnis zur Kirchenmusik kurz charakterisieren – die Grenzen der Gattung überschreiten, damit der Wert, den Kirchenmusik für die Entwicklung von Musik und Menschheit birgt, zum Vorschein und zum Tragen kommen kann.

Der Verleger

Seit ca. 1804 sammelte Nägeli handschriftlich überlieferte geistliche Chorwerke älterer Meister. Ab 1806 brachte er manches davon in seinem Sing-Institut zur Aufführung, u. a. Motetten von Homilius, Graun und Stölzel. Mitte der 1820er-Jahre hat Nägeli begonnen, den Plan einer systematischen Edition dieser kirchenmusikalischen Werke zu verfolgen. Der erste Band der Reihe *Siona: Auswahl klassischer Chorgesänge* ist vermutlich erst Anfang der 1830er-Jahre erschienen, und er blieb ohne Fortsetzung. Er enthält 20 Fughetten, die verschiedenen Werken von Stölzel entnommen sind. Ein hinzugefügter Klavierauszug stammt von Nägeli. Vorgesehen war, dass Bachs h-Moll Messe, von der Nägeli zu seinen



Siona bezeichnet das Himmlische Jerusalem. In der emblematischen Darstellung sind Motive aus Offenbarung 21–22 versammelt (Braut, Licht, Buch etc.). Besitzvermerk: Thibaut.

Lebzeiten nur den ersten Teil herausbringen konnte, ebenfalls in dieser Sammlung erscheint,³ zudem Chöre aus Michael Haydns Messen mit deutscher Textunterlegung von Michael Traugott Pfeiffer und ausgewählte Fugen («Meisterstücke mit gelungenem Wortausdruck») von Telemann.⁴

Dass Nägeli diese Werke als «classisch» betitelt, ist nicht Zufall, sondern Programm. Er widerspricht damit einer prominent von nach von einfügen: A. F. J. Thibaut vertretenen These, der für Palestrinas Vokalpolyphonie den Anspruch der Klassizität erhebt. Nägeli gilt die a-cappella-Musik als unvollkommene Kunst. Ihr setzt er Werke von Komponisten des deutschsprachigen Raums entgegen, die überwiegend deutschsprachige Texte verwenden und über eine Instrumentalbegleitung verfügen.

Der Komponist

Nägeli hat eine Vielzahl von Vokalkompositionen mit teils liturgischen, teils im weitesten Sinn religiösen Texten komponiert.⁵ Sie waren für den Gebrauch im Sing-Institut bestimmt und sollten in das grossangelegte Projekt der *Gesangbildungslehre* eingehen. Die

meisten Eigenkompositionen, die Nägeli veröffentlichte, erscheinen als Teil dieses Projekts zwischen 1810 und 1835.

Bei den publizierten Werken handelt es sich in der Mehrheit um Chöre, die zum Teil a cappella gesetzt sind, zum Teil eine obligate Klavierbegleitung haben. Aber auch Sammlungen von Klavierliedern sind erschienen. Nägeli bevorzugt die Formen Rundgesang, Doppelchor, Cantus Firmus-Chor und verwendet darin weltliche wie geistliche Texte. Seinen Motetten hingegen – auch diese mit Wechsel von Solo- und Tutti-Abschnitten – liegen in der Regel geistliche oder religiöse Texte zugrunde. Oft handelt es sich um Psalm-vertonungen.

Nägeli wählt seine Texte mit Bedacht. Denn er ist überzeugt, dass die Qualität eines Vokalwerks auf dem künstlerischen Rang sowohl der Musik als auch des Textes beruht. Besonders hoch schätzt er bildliche Sprache – er spricht von «Anschauungspoesie».⁶ Deshalb sind Psalmen oder Psalm-Nachdichtungen prominent vertreten. Durchweg gibt Nägeli zeitgenössischen Dichtern den Vorzug. Sogar Geistliche wie Johann Jacob Hess, Antistes der reformierten Kirche im Kanton Zürich, und Johann Heinrich Wessenberg, Generalvikar des Bistums Konstanz, figurieren unter den Textdichtern der Solo-Lieder, weil sie, wie Nägeli lobend hervorhebt, in ihren Gedichten «über die durch die Confession gesetzten Schranken hinaus» wirkten. Hier sieht Nägeli ein Potenzial «religiöser Kunst» verwirklicht. Sie ist der Ort, an dem die christliche Religion als «Eine Gemeinsame» wirksam werden kann, und «auch durch Confession Gesönderte gleichsam wie durch eine höhere Hand zusammenhält».⁷

Den einstimmigen Choralgesang der protestantischen Kirche hält Nägeli für pädagogisch schädlich und kunstwissenschaftlich überschätzt.⁸ In seinem Choralwerk (*Christliches Gesangbuch*) mit neuen Melodien, mehrheitlich zeitgenössischen Texten und in der von ihm gepflegten Gattung der «Cantus Firmus-Chöre» bemüht sich Nägeli darum, den Choral als Figuralgesang zu erneuern.

Unpubliziert geblieben sind unter anderem ein *Te Deum* für Chor und Soli, eine vierstimmige lateinische Messe und Nägeli's *Reformationscantate*. Alle diese Werke sind mit Orchesterbegleitung gesetzt. (Teil-)Aufführungen durch das Sing-Institut sind belegt. Eine siebenstimmige *Missa solennis* für Chor und Soli a capella wurde 1834 «zu Ehren der Hohen Tagsatzung» im Fraumünster aufgeführt.

Schreiben über Kirchenmusik

Kirchenmusik unterliegt in Nägeli's Texten denselben Kriterien wie andere Musik auch. Sie wird, wie andere Gattungen und Formen auch, den Kriterien seiner Theorie der Musik unterworfen. In der *Chorgesangschule* wie in den *Vorlesungen* werden nur solche Komponisten und Werke zum Thema gemacht, die er in der gegenwärtigen Musikpraxis vertreten sehen will: Komponisten und Werke, die sich durch einen individuellen, subjektiven Stil auszeichnen.

Kirchenmusikalische Werke, die diesen Anforderungen genügen, findet Nägeli bei – in chronologischer Folge – Johann Sebastian Bach, Händel, Stölzel, Homilius, Gluck, Reichardt, Schulz, Kunzen, Joseph und Michael Haydn.⁹ Einzelnes Schönes, aber ohne dass es zur Ausprägung eines eigentümlichen Chorstils kommt, gebe es bei Rolle, Naumann, Mozart, C. H. Graun, Wolf, C. Ph. Emanuel Bach.¹⁰ Nägeli sieht die Institution Kirche als wesentlichen Faktor in der Entwicklung der Vokalmusik – im positiven wie im negativen Sinn, in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. An historischen musikalischen Formen, wie dem einstimmigen evangelischen Choralgesang und der älteren Motette, die nicht nur «kirchlichen Ursprungs» sind, sondern «gewissermassen selbst einen Zweig des Kirchenthums» darstellen, konstatiert Nägeli musikalische Defizite, die aus ihrer engen Zweckgebundenheit resultierten.¹¹ Damit die Institution Kirche auch künftig einen Beitrag zur Entwicklung der Kunst leisten kann, müssten die Fortschritte, die die Musik anderweitig, insbesondere auf dem Gebiet der Oper

erzielt hat, in die Kirchen getragen werden. Mit heftiger Abwehr und Polemik hat Nägeli deshalb auf Thibauts Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst* reagiert, in der die Entwicklungen der Vokalmusik seit dem 18. Jahrhundert, sowohl auf dem Gebiet der Kirchenmusik wie der Opernmusik, als Symptome eines Verfalls beschrieben werden, die durch Rückbesinnung auf die klassische Vokalpolyphonie korrigiert werden müssen. Auch die Kritik, die Thibaut an neueren Institutionen bürgerlicher Musikkpflege übt, Singvereinen in Sonderheit, weist Nägeli, der am Aufbau dieser Institutionen wesentlichen Anteil hatte, scharf zurück.¹² Doch die entscheidende Differenz, die Kluft, die die beiden Autoren voneinander trennt, liegt an anderer Stelle. Thibaut will die Substanz der kirchlichen Musik durch Abgrenzung und durch Abwehr von Veränderungen retten. Nägeli setzt, umgekehrt, gerade auf Grenzüberschreitung. Er ist überzeugt, dass Kirchenmusik Zukunft nur hat, wenn sie Kirche und Konfession und den Rahmen der Liturgie hinter sich lässt – so wie im Neuen Jerusalem auch kein Tempel mehr steht (Offenbarung 21, V. 22).

Theologische Diskussionen

1836, in seinem Todesjahr, tritt Nägeli mit einer Schrift gegen Pläne auf, den Theologen David Friedrich Strauss an die wenige Jahre zuvor gegründete Universität Zürich zu berufen. Durch Straussens Buch *Leben Jesu* in zwei Bänden, erschienen 1835–1836, sieht Nägeli den Kern einer komplexen, Begriff, Anschauung und Gefühl umfassenden religiösen Erfahrung infrage gestellt.

Nägeli bezichtigt Strauss, anstelle des lebendigen christlichen Gottes einen «Hegelschen Begriffsgott» untergeschoben zu haben.¹³ Bei Strauss heisst es: In «einem Individuum, einem Gottmenschen, gedacht, widersprechen sich die Eigenschaften und Funktionen, welche die Kirchenlehre Christo zuschreibt: in der Idee der Gattung stimmen sie zusammen.»¹⁴ Deshalb tritt eine seltsame Verkehrung ein, und das Leben Jesu hat für Strauss, wie Nägeli dartut, lediglich die Aufgabe, «in

seinen geschichtlichen Hauptmomenten (Menschwerdung, Wunderwirkung, Opfertod, Auferstehung, Himmelfahrt) bloss symbolisch den Entwicklungsgang der Menschheit dar(zu)stellen (...).¹⁵ Es solle «mit hin nicht Persönlichkeit eines Individuallebens, sondern Personifikation einer Idee enthalten, deren Verwirklichung im Gesamtleben der Menschheit allmählig vor sich geht».¹⁶ In Straussens Deutung ist das Leben Jesu lediglich bildhafter Ersatz für diejenigen, die die «Einheit von Gott und Mensch in der Idee von der mit Gott einigen Menschheit» begrifflich nicht zu fassen vermögen.¹⁷ Die «Gestalt Jesu» sei nicht mehr gewesen als eine «äussere Veranlassung», um den im Wortsinn begriffsstutzigen Zeitgenossen die Idee einer als Geschichte der Menschheit sich erfüllende Einheit von Gott und Mensch «zu deutlicherem Bewusstsein» zu bringen.¹⁸

Für Nägeli hingegen gehört das Bildhafte zur Sache selbst. Das Göttliche sei «in seiner Unmittelbarkeit gleichwesenhaft und gleichzeitig zu denken, zu schauen und zu fühlen»; «der Logos des Evangeliums wird Fleisch, indem er vor die Anschauung tritt».¹⁹

Diese Überzeugung hat er bereits 1822, in einer Verteidigungsschrift gegen die rationalistischen «Reformbestrebungen» des Zürcher Theologen Johannes Schulthess ausgesprochen und im Briefwechsel mit dem befreundeten Theologen Johannes Niederer vertieft. Glaube ist in Nägelis Verständnis eine Aktivität, eine Tat, die dem Bereich des Willens angehört. Deshalb sind Vernunftmittel allein nicht ausreichend, den Glauben zu wecken: «Die Anknüpfung ans Irdische (Sinnliche) ist die *Conditio sine qua non*. Am Irdischen muss ans Überirdische [sc. angeknüpft], vom Sichtbaren aus muss aufs Unsichtbare hingewiesen werden.»²⁰

Die kulturpolitisch motivierte Intervention von 1836 reicht mithin über die Frage der Zukunft der Zürcher Universität weit hinaus. Es geht auch nicht isoliert um Nägelis Position im theologischen Streit zwischen Supranaturalisten und Rationalisten. Straussens Theologie stellt den Kern von Nägelis Projekt des

Musikalischen in Frage. Nur weil und wenn der Glaube dem Zuständigkeitsbereich des Willens angehört und das Göttliche zugleich «zu denken, zu schauen und zu fühlen» sucht, kann die Musik als autonome Kunst einen Beitrag leisten, der sich in der Öffentlichkeit der Sozialität vollzieht, aber «in das Reich Gottes hinein» führt.

Musik und Religion

Nägelis Idee von Musik gewinnt Dynamik und Wirksamkeit, indem sie sich auf ein Ziel hin spannt. Sie lebt aus einer Vision, die sozial und religiös zugleich ist und Versenkung in ästhetische Gegenstände mit der Öffentlichkeit musikalisch-sozialer Praxis verschmilzt. Während Hanns Eisler, gut 100 Jahre später, bloss noch träumen kann «von einem Sozialismus (...), in dem alle Leute Kammermusik spielen», und «die schwierigen Zeiten bis dahin mit streitbarem Engagement und Witz (überbrückt)»,²¹ sieht Nägeli seine Vision einer Kunst, die autonom ist und gerade auf Grund und wegen dieser Autonomie gesellschaftliche Relevanz besitzt,²² unmittelbar beglaubigt durch die Perspektiven, die sich durch die Offenbarungen der christlichen Religion auftun. Nägeli schöpft Gewissheit und Zuversicht aus der direkten Beziehung von Musik und Religion. «(A)lle Triumphe ächter Cultur (sind) zugleich Triumphe des Christenthums (...), das sie erst möglich machte.»²³ Er sieht seine Vision der Musik verbunden mit der Vision eines Neuen Jerusalem, wie er sie in den Schlusskapiteln der Offenbarung des Johannes findet.

Diese Idee von Musik muss im Detail ausgeführt werden. Sonst kann sie nicht historisch wirksam, nicht «operationabel» werden. Um die Aporie zu vermeiden, die Eisler in Depressionen und gesteigerten Alkoholkonsum trieb, muss der Hiatus von Idee und Wirklichkeit, von telos und geschichtlicher Praxis begrifflich auskonstruiert werden. Genau das tut Nägeli in zwei grossen theoretischen Unternehmungen, in der *Chorgesangschule* (1821) und in den *Vorlesungen über Musik* (1826).

Dasselbe visionäre Ziel wird in den beiden Büchern von zwei unterschiedlichen Ausgangspunkten aus und auf zwei verschiedenen Wegen angegangen. Im Schlusskapitel der *Chorgesangschule* geht es um die «verschiedenen Stufen oder Erweiterungsgrade», die die Musik «wie sie als Mittel der Religionsbildung und Religionsausübung in die Menschheit gelegt und als solches in die Kirche aufgenommen ist» in ihrem «Culturgange» ersteigen muss.²⁴ Nägeli weitet den Erfahrungsraum der Kirchenmusik über die Grenzen des Liturgischen und der Kirche hinaus. Durch fortschreitende Autonomisierung erreicht Kirchenmusik eine öffentliche Funktion jenseits der Schranken, die ihr ursprünglich auferlegt sind. Sie wird öffentlich und allgemein.

In den *Vorlesungen* besteht die Aufgabe, vor die Nägeli sich gestellt sieht, zum einen darin, die Autonomie der Instrumentalmusik so zu begründen, dass sie, auf neue Weise, anschlussfähig wird für Vokalmusik. Doch damit nicht genug. Das Verhältnis von Instrumental- und Vokalmusik muss auf eine Art und Weise entfaltet werden, dass Hörer und Leser auf den «Ungrund» geraten, auf das Wirkprinzip also, aus dem diese Differenz sich speist. Kurz, Musik ist – nach Nägeli – wesentlich differenziell. Das Musikalische realisiert sich in Differenzen.

In beiden Büchern zeigt Nägeli einen «nothwendigen Entwicklungsgang»,²⁵ der nach «nothwendigen Gesetzen»²⁶ erfolgt. Er entfaltet, was sich aus der «Beobachtung der Geschichte»²⁷ ergibt, aus der richtigen Auffassung des «bisherigen Culturgang[es]» der Musik und seiner Verfolgung «bis auf die Gegenwart».²⁸

Von der Kirchenmusik zur «Himmelstochter Tonkunst»

Sieben Stadien muss die Kirchenmusik nach Nägeli's Prognose durchlaufen, um von enger liturgischer Funktionalität zu einer «veredelten Menschheit» zu gelangen, «welcher die Religion durch die religiöse Kunst zur Natur geworden». In den ersten sechs dieser Stadien werden Schritt für Schritt unterschiedliche As-

pekte des Musikalischen, des Religiösen, des Öffentlich-Sozialen gleichsam systematisch ausgeschritten und kultiviert. In diesen sechs Stadien bewährt sich das Vermögen der Kirchenmusik, durch die ihr verbundene Dichtkunst auch das Wort Gottes zu beleben, zu verbreiten und zu verherrlichen. Die Kirchenmusik bedient sich zu diesem Zweck derselben musikalischen Mittel, die auch die Instrumentalmusik zu einer gleichzeitig «idealen» und «populären» Kunst machen. Auch hier geht es um die Realisierung der Differenz von «Klangfülle» und «Spielfülle». Aufgabe des Komponisten ist die «Ergiessung der Stimme als Tonorgan», aber auch, sie durch «spielvolle Umgebungen» zu kontrastieren, ja den Gesang selbst zu einem «kunstreichen Tonspiel» zu steigern.²⁹

Kirchenmusik stimmt so zur Andacht (Stadium 1), gibt dieser Andacht als «Religion des Gebets» eine bestimmte Richtung (2), nährt den Glauben (3), avanciert, insofern das Kunstwerk sich auch göttlicher Eingebung verdankt, zum Zeugnis göttlicher Gnade (4), ermöglicht dem ganzen Volk eine aktive Ausübung des Kultus (5) und verbindet – in rein musikalischen Gottesdiensten – Menschen über Konfessionsgrenzen hinweg (6).

In diese kontinuierliche Ausbreitung, Verbreiterung der Wirksamkeit der Kirchenmusik bricht auf der siebten und letzten Stufe der Modus der Plötzlichkeit ein. Damit die «etablierte Kirchenmusik in ihrer höchsten Wirksamkeit» umschlagen kann in einen Zustand, in dem «einst die Himmelstochter Tonkunst mit ihrer Segensfülle die Menschheit überströmen (wird)»,³⁰ muss der kirchliche Rahmen gesprengt werden. Der Kirchenmusik verdanken wir die Einsicht, dass alle Musik zu Gott führt. Aber Kirchenmusik ist lediglich Voraussetzung und Ausgangspunkt, damit diese Einsicht zu Verallgemeinerung und realer gesellschaftlicher Wirkung gelangen kann.

Das telos ihrer Entwicklung erreicht Kirchenmusik in Nägeli's Konzeption nur um den Preis, dass der Kirchenraum verlassen und die Bindung an kirchenmusikalische Formen und Texte aufgegeben wird.

«Alles Aechtkünstlerische, Geistvolle und Er-

findungsreiche, auch in der Instrumentalmusik, wird neben ihr [sc. der Kirchenmusik] nicht nur bestehen, sondern es wird eben durch den von ihr geweckten Idealsinn noch tiefer gefühlt und noch höher gewürdigt werden. Im «weltlichen» Gesange werden zwar die niedrigen Kunstarten (wie gewisse Abarthen des Comischen) vor ihr weichen müssen, solche nämlich, die das religiöse Gefühl gar nicht zulassen. Was aber mit diesem sich verträgt, ja wirklich damit in Einklang steht, wie der «moralische Gesang», wie die Besingung der Natur in ihrer mannigfachen Herrlichkeit, das wird sich vollends zu ihr verhalten, wie der Vorhof zum Tempel. Das Wort des Apostels: «Ihr aber seyd nicht weltlich, sondern geistlich», wird als der Grundtext alles moralischen Gesanges also gefühlt werden, und also in Erfüllung gehen, dass das Reich Gottes, die höchste Hoffnung aller Weisen und aller Frommen, in dieser Beziehung und durch dieses Mittel, so weit dasselbe reichen mag, wirklich und wahrhaftig auf Erden seine Begründung findet; ja das Gebiet der Tonkunst ist in diesem idealen Sinne wirklich und wahrhaft – «wir reden menschlich von göttlichen Dingen» – eine Provinz vom Reiche Gottes; und es wird in der also veredelten Menschheit, welcher die Religion durch die religiöse Kunst zur Natur geworden, in tausend Chören ewig wiederhallen: «Das Reich der Welt ist nun des Herrn!»³¹

Von der autonomen Instrumentalmusik zur «verklärten Menschheit»

Auf den letzten sechs Seiten seiner *Vorlesungen* gibt Nä-

geli seinen Lesern eine «Vorausschau» auf die künftige Entwicklung der Musik.³² Ausgangspunkt ist hier, anders als in der *Chorgesangschule*, die Instrumentalmusik «und ein auch auf diesem Wege zu veredelndes Kunstleben». Das Selbstbewusstsein, mit dem ein Geschichtsphilosoph, der sich der Identität von Begriff und Sache sicher ist, Prognosen macht, verschlägt uns Heutigen den Atem. Wir sind solche Hypertrophie «der Wissenschaft» nur mehr gewohnt von Modellierern, die mithilfe mathematischer Modelle das Wetter, die nächste Wirtschaftskrise und die Entwicklung von Pandemien zuverlässig voraussagen. Der «Algorithmus», der Nägeli Vorhersagen er-



In dieser Darstellung des Himmlischen Jerusalem von Simon Thaddäus Sondermayr (1727–47) sind auch die von Nägeli hochgeschätzten Harfen reichlich vertreten.

möglicht und antreibt, besteht in der Differenz von Instrumental- und Vokalmusik, in der dynamischen Spannung von Sprache und autonomer Musik, in der Differenz von Musik «als» und Musik «mit» Sprache. Oder andersherum, in der Vision der Zukunft der Musik erweisen sich Sachhaltigkeit und Leistungsfähigkeit dieser Grundunterscheidungen.

Nägeli beschliesst die *Vorlesungen* mit einem argumentativen Strudel, der wie ein Rossinisches Opern-Finale, spiralförmig immer enger und schneller drehend, dem zentralen Schlusspunkt zustrebt. Als ziemlich fester Ausgangspunkt dient die Unterscheidung von «verklingendem» und «gehaltenem» Ton, in der – auf der Ebene des Einzeltons – die Differenz von Vokalität und Instrumentalität verallgemeinert und geschärft wird. Nägeli's Hochschätzung des Klaviers und der pianistischen Virtuosität wurzelt in der Dialektik des – von Natur aus – verklingenden Tons, der vom Komponisten wie vom Ausführenden höchste Kunstfertigkeit verlangt, damit es – trotzdem – zu klingendem Zusammenhang kommt.³³ Ein Paradebeispiel für das, was der französische Philosoph Vladimir Jankélévitch «organe-obstacle» genannt hat: Erst der Widerstand, den das Instrument dem kunstvollen Bemühen entgegensetzt, lässt es zum Organ des musikalischen Geistes werden. Mit den Worten Théophil Gautiers: «La difficulté vaincue est elle-même une beauté.»

Doch es geht Nägeli eben nicht darum, die gesteigerte Künstlichkeit und also Geisthaltigkeit der Instrumentalmusik gegen das Vokale, reine Instrumentalmusik gegen Sprache oder die verklingenden gegen die gehaltenen Töne auszuspielen. Der gesamte Rest des Finales der *Vorlesungen* dient dem Ziel, erstens die Differenz und also auch die Zusammengehörigkeit der beiden Pole dieser Differenzen aufzuweisen und zweitens zu demonstrieren, dass die begrifflichen Unterscheidungen auch hörbar sind.

Nägeli fordert seine Leser auf, eine komplexe sinfonische Komposition, etwa von Haydn, versuchsweise mit 12 Pianisten an sechs Instrumenten zu spielen und «einige Blasinstrumente

hinzu (zu) arrangir(en), und zwar nur so, dass bald dieses, bald jenes eine obligate Stelle in das verklingende Tönespiel hinein-zuspielen hat». «Sie werden finden, dass das Material der verschiedenen Blasinstrumente, von verklingenden Tönen umspielt, (...) weit reizender, auch schon klarer und deutlicher, in seiner Eigenthümlichkeit wirkt, als wenn die Bogeninstrumente mit ihren auch gehaltenen Tönen das Blasinstrument harmonisch begleiten.»

In dem fiktiven Experiment adelt die gesteigerte Künstlichkeit, die durch den verklingenden Ton ins Leben gekommen ist, den gehaltenen Ton, dem musikalischer Zusammenhang gleichsam durch die Physik geschenkt wird. Indem sie zu einer Einheit von Einheit und Differenz gebracht werden, entsteht erst «Eigenthümlichkeit» und volle Bestimmtheit. Alles kommt für Nägeli nun darauf an, dass diese handfesten Erfahrungen als Wirkung des «Ungrunds» verstanden werden, in ihrer Bedeutung für das Musikalische also. Er zögert nicht, «das musicalische Princip» in direkte Verbindung zu setzen zum Neuen Jerusalem, zur «Stadt Gottes, die vom Himmel herabsteigt», wie es in Offenbarung 21 heisst. Der erhabene Ton, der im Zusammenhang der Revolution 1830 von vielen Künstlern und Musikern angestimmt wurde, kündigt sich an. Musikalische, religiöse und soziale Vision greifen ineinander.

«Hat einmal das Princip eines solchen verklärten und verklärenden Tonspiels Wurzel gefasst; vermögen es die Kunstschöpfer, als solche, auf diesem Wege der Wahrheit in der Schönheit zu huldigen: dann tritt erst die Zeit (...) ein, wo die Instrumentalmusik mit der Vokalmusik im Ganzen und Grossen verbunden werden wird. Alsdann werden so grossartige Volkschöre sich gestalten, und die Kunstschöpfer werden für dieselben in einem so grossartigen Styl das Wahre und Aechte zu schaffen vermögen, dass die Instrumentalmusik, mit all ihrer überschweblichen Pracht einem hundertstimmigen Chor doch nur zur Umgebung dienend, in einer verklärten Ton-schöpfung die verklärte Menschheit darstellt.

(...) da reift unfehlbar das Volk zur Kunstveredelung so heran, dass in der Kunstgeselligkeit die Menschlichkeit, und in dieser die Kunstgesittung und die Kunstliebe auch allgemein auferblüht, und die Menschheit auch auf diesem von dem Herrn selbst angebahnten Wege sich in das Reich Gottes hineinlebt.»

Wer wagt da noch Kirchenmusik zu fordern?

- ¹ Vgl. Miriam Roner, *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägels Theorie der Musik*, Stuttgart 2020.
- ² Markus Buntfuss, *Die Erscheinungsform des Christentums: Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette*, Berlin u. a. 2004, S. 84–85.
- ³ Hans Georg Nägeli, «Zeichen der Zeit im Gebiete der Musik», in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 19 (1825), Literatur-Blatt, Nr. 86–91, S. 363.
- ⁴ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart, Tübingen 1826, S. 234.
- ⁵ Nägelis kompositorisches Schaffen ist insgesamt noch kaum musikwissenschaftlich untersucht worden. Den besten Überblick gibt immer noch Georg Walter, «Der musikalische Nachlass Hans Georg Nägels», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt* 76 (1936), S. 641–659.
- ⁶ Vgl. Nägeli, *Vorlesungen*, S. 65–68.
- ⁷ Hans Georg Nägeli, *Lieder von Johann Jakob Heß*, Zürich o. J. (1814), Vorrede.
- ⁸ Vgl. Michael Traugott Pfeiffer/Hans Georg Nägeli, *Chorgesangschule*, Zürich 1821, S. 35 f. und Nägeli, *Vorlesungen*, S. 205 f.
- ⁹ Diese Zusammenstellung der Namen hervorragender Schöpfer kirchenmusikalischer Vokalwerke gibt Gelegenheit, Nägels Verhältnis zu Johann Sebastian Bach von Mythen zu befreien. Nägeli einseitig zum Bach-Herausgeber und Bach-Bewunderer zu erklären, ist schlichtweg falsch. Erstens hat Nägeli Bachs Musik studiert und – selbstredend – sehr geschätzt, jedoch Vorbehalte gehegt gegen dessen, wie er fand, allzu instrumentale, partiell stimm- und textwidrige Behandlung der Singstimmen. Zweitens stellte er Bachs kontrapunktische Kunst, aller besonderen Hochachtung und Hochschätzung ungeachtet, in einen historischen Kontext. In der von ihm edierten Reihe der *Musikalischen Kunstwerke im strengen Style* sollte die gesamte Bandbreite der Möglichkeiten kontrapunktischen Komponierens vorgestellt werden, keineswegs ausschließlich oder primär Bach. Das Konzept scheiterte in der

praktischen Umsetzung. Das Bild, das die realisierten Bände der Reihe geben, entspricht nicht der ursprünglichen Idee.

- ¹⁰ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 41–46. In den *Vorlesungen*, S. 229 ff. wird zusätzlich Telemann genannt.
- ¹¹ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 31–32, 35–37.
- ¹² Wie Anm. 3, S. 356 ff.
- ¹³ Hans Georg Nägeli, *Laienworte über Dr. Strauß Leben Jesu und Ansichten gegen dessen Berufung an die Universität Zürich*, Zürich ²1839, S. 21.
- ¹⁴ David Friedrich Strauss, *Leben Jesu*, Bd. II, S. 735, zit. nach Wolfhart Pannenberg, *Problemggeschichte der neueren evangelischen Theologie in Deutschland*, Göttingen 1997, S. 299.
- ¹⁵ Nägeli, *Laienworte*, S. 24.
- ¹⁶ Nägeli, *Laienworte*, S. 24.
- ¹⁷ Pannenberg, S. 300.
- ¹⁸ Pannenberg, S. 300.
- ¹⁹ Nägeli, *Laienworte*, S. 22 und S. 21 f.
- ²⁰ Brief von Nägeli an Johannes Niederer, 16. April 1836. ZB Zürich Ms Pestal 614.50
- ²¹ Michael Zimmermann, in: Carl Dahlhaus/Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht*, München, Kassel 1984, S. 463.
- ²² Wie Anm. 1.
- ²³ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 37.
- ²⁴ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 62.
- ²⁵ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 62.
- ²⁶ Nägeli, *Vorlesungen*, S. 277.
- ²⁷ Nägeli, *Vorlesungen*, S. 277
- ²⁸ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 64.
- ²⁹ Nägeli definiert das Wesen der Musik als Spiel. Es handelt sich nicht – wie bisweilen in der Sekundärliteratur zu lesen – um ein spezifisches Merkmal allein der Instrumentalmusik. Vgl. Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 37, 49 und Nägeli, *Vorlesungen*, S. 212 f.
- ³⁰ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 65.
- ³¹ Pfeiffer/Nägeli, *Chorgesangschule*, S. 65.
- ³² Nägeli, *Vorlesungen*, S. 278. Alle folgenden Zitate ohne Quellennachweis stammen aus dem Schlussabschnitt der *Vorlesungen*, S. 277–283. Auf zusätzliche Hervorhebung von Schlüsselbegriffen, die im Erstdruck durch Sperrung erfolgte, wird verzichtet.
- ³³ Vgl. Thomas Kabisch, «Hans Georg Nägels Theorie instrumentaler Virtuosität», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 34/35 (2014/15), Bern 2017, S. 109–145.