

Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik*

von Bernd Sponheuer, Kiel

I

Über Hans Georg Nägeli als Bach-Sammler und -verleger, insbesondere des *Wohltemperierten Klaviers*, der *Kunst der Fuge* und der *h-moll-Messe*, ist schon des öfteren gehandelt worden¹; wenig hingegen über seinen inhaltlichen, musikästhetischen und -historiographischen Beitrag zur Entwicklung des Bachverständnisses². Das mag mit dem – nach anfänglichem Aufsehen³ und spürbaren Fortwirkungen namentlich bei Adolph Bernhard Marx⁴ und Eduard Hanslick⁵ – relativ raschen Vergessen des Musikästhetikers Nägeli überhaupt zusammenhängen, der im Bewußtsein des späteren 19. Jahrhunderts wie in den Rubriken der ästhetischen Kompendien – Stichwort: ‚musikalischer Formalismus‘ – gleichsam systematisch durch Hanslick überboten und ersetzt wurde. Es mag zum anderen darauf zurückzuführen sein, daß sich die Bachforschung wie speziell die Erforschung der Bachrezeption – aus höchst unterschiedlichen Gründen – zu einem überwiegenden Teil auf

* Erweiterte Fassung eines Referats des Verfassers beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985.

¹ Vgl. vor allem Detlef Gojowy, *Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach=Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert*, in: *BJ* 56 (1970), S. 66–104 (im folgenden zit. als: Gojowy); Walter Kolneder, *Hat Nägeli als erster die „Kunst der Fuge“ nachgedruckt?*, in: *Mf* 27 (1974), S. 208–212; Karen Lehmann, *Neue Leipziger Nägeli-Dokumente*, in: *BzMw* 25 (1983), S. 113–119 (im folgenden zit. als: Lehmann); Edgar Refardt, *Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel*, in: *ZfMw* 13 (1930/31), S. 384–400 (im folgenden zit. als: Refardt); Friedrich Smend, *Krit. Bericht NBA II/1*; Georg Walter, *Die Schicksale des Autographs der h-moll-Messe von J. S. Bach*, Zürich 1965 (= 149. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich).

² Zu erwähnen sind eher sporadische Bemerkungen und Quellenzitate in der allgemeinen Nägeli-Literatur und in der zur Geschichte der Bachrezeption. Neben den schon genannten: Eduard Bernoulli, *Hans Georg Nägeli in seiner Stellung zu Bachs Vokal=Musik*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 140 (1919), Nr. 1160 (3. August 1919), Nr. 1162 (4. August), Nr. 1168 (5. August) und Nr. 1170 (6. August); Gerhard Herz, *J. S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829*, Bern–Leipzig 1936; Rudolf Hunziker (Hrsg.), *Der junge Hans Georg Nägeli. Achtzehn Briefe aus den Jahren 1790–1808*, Zürich und Leipzig (1937) (= 125. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich; im folgenden zit. als: Hunziker); Hermann Kretzschmar, *Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Directoriums*, in: *BG*, Bd. 46, Leipzig 1899, S. XV–LXIII; Martin Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 305–319 (im folgenden zit. als: Ruhnke); Hermann Josef Schattner, *Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägelis*, Otterbach–Kaiserslautern o. J. (Phil. Diss. Saarbrücken 1960), S. 266–270; Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart 1985 (im folgenden zit. als: Zenck, *Beethoven*).

³ „Nicht leicht hat wohl in neuern Zeiten ein Werk über Tonkunst, und in mehrfacher Rücksicht auch mit vollem Rechte, so allgemeines Interesse erregt, als das angeführte Werk des Herrn Nägeli“, heißt es zu dessen *Vorlesungen in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (BAMZ)* 4 (1827), S. 353 (*Ein Wort über die Theorie der Instrumentalmusik des Herrn H. G. Nägeli* von G. N-r-g., also wohl: Gustav Nauenburg). Auch die häufige, wenn auch kritische, Bezugnahme auf Nägelis *Vorlesungen* in der repräsentativen Musikästhetik Ferdinand Hands (*Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig 1837, S. V, 87, 96, 113, 140; Bd. 2, Jena 1841, S. 41f., 197, 290, 374 u. ö.) wie die in einem eigens herausgegebenen Sammelband dokumentierte Auseinandersetzung zwischen Nägeli und Thibaut über alte und neue (d. h. in diesem Falle: vor oder seit Bach geschriebene) Kirchenmusik (*Der Streit zwischen der Alten und der Neuen Musik. Enthaltend Nägeli's Beurtheilung der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst in der Kirche; nebst der Erwiderung des Verfassers, so wie Gottf. Weber's Ansicht über denselben Gegenstand. Mit Anmerkungen hg. von einigen Freunden des guten Alten, wie des guten Neuen*, Breslau 1826) zeigen exemplarisch Nägelis öffentliche Bedeutung als Musikästhetiker in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts.

⁴ Vgl. beispielsweise Marx' überschwegliche Ankündigung von Nägelis Ausgabe der *h-moll-Messe* in der *BAMZ* 4 (1827), Nr. 51, und seine *Erwiderung auf Herrn Nägeli's Aufsatz über die Herausgabe Bachscher Werke in No. 30 dieser Zeitung* in der *BAMZ* 6 (1829), S. 289–292. Weitere Beziehungen zwischen Nägeli und Marx erwähnt: Kurt-Erich Eicke, *Der Streit zwischen A. B. Marx und G. W. Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg 1966 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 42), S. 126ff.

⁵ Vgl. dazu Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing ³/1982, S. 376–382.

die Probleme des Vokalwerks konzentriert hat⁶, die wiederum bei Nägeli nicht mehr als eine Nebenrolle spielen⁷.

Wenn es aber richtig ist, daß 1. der – so Carl Dahlhaus – „eigentliche“ Bach des 19. Jahrhunderts [...] – trotz des Ereignisses von 1829 – der Instrumentalkomponist“ gewesen ist⁸, 2. die ausgebreitete Debatte über das Verhältnis von Vokal und Instrumental bei Bach keineswegs als abgeschlossen gelten darf⁹ und 3. die ästhetische Theorie der Instrumentalmusik den substantiellen Kern jenes neuen Begriffs von Musik als autonomer Kunst ausmacht¹⁰, der sich nicht zuletzt an der Erfahrung Bachs herauskristallisiert hat¹¹ und bis heute eine der tragenden Voraussetzungen unserer Wissenschaft bildet – wenn dies alles richtig ist, so erscheint es nicht überflüssig, sich von neuem den Texten zuzuwenden, die die später zum Gemeingut gewordene Verknüpfung der Wiederentdeckung Bachs mit der Entdeckung der selbständigen Instrumentalmusik als klassischem Paradigma der Autonomieästhetik zuerst ins Bewußtsein gehoben haben.

Carl Dahlhaus hat in diesem Zusammenhang, den er als die „Entstehung der romantischen Bach-Deutung“ bezeichnet¹², nachdrücklich auf die 1801 erschienene ästhetisch-geschichtsphilosophische Abhandlung des Stettiner Theologen Johann Karl Friedrich Triest¹³ aufmerksam gemacht, in der unter Rekurs auf Termini der Kantischen Ästhetik ein Begriff von Instrumentalmusik anvisiert wird, der der frühromantischen Idee der absoluten Musik nahekommt¹⁴, Bach selbst freilich – im Gegensatz zu seinem Sohn Carl Philipp Emanuel, der bei Triest als Zielpunkt der gesamten Entwicklung erscheint – nur zu deren, wenn auch notwendiger „Vorgeschichte“¹⁵ rechnet. Erst E. T. A. Hoffmann und später Robert Schumann hätten dann, so Dahlhaus, an Johann Sebastian Bach „gleichsam [...] zurückerstattet“, was Triest auf Carl Philipp Emanuel „versammelt“ habe¹⁶.

So wenig nun die innovatorische Leistung Triests bestritten werden soll, insbesondere dessen Bereitstellung eines historiographischen Kategorienapparates, der im 19. Jahrhun-

⁶ Ausführlich dazu: Friedhelm Krummacher, *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, hrsg. von R. Brinkmann, Kassel 1981, S. 97–126 (im folgenden zit. als: Krummacher).

⁷ Nägelis Beurteilung des Bachschen Vokalwerkes zeigt am deutlichsten sein Aufsatz *Ueber die Herausgabe Bachscher Werke* (*BAMZ* 6 [1829], Nr. 30, S. 233–237, im folgenden zit. als: Nägeli, *BAMZ*), auf den Marx mit der oben, Anm. 4, genannten *Erwiderung* antwortete. Freilich hinderte dies Nägeli nicht daran – so wenig wie die anderen Kritiker von Bachs Vokalstil im 19. Jahrhundert (vgl. Ruhnke) –, sich intensiv auch für Bachs vokales Schaffen einzusetzen.

⁸ Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, in: *BJ* 64 (1978), S. 192–210, hier: S. 196 (im folgenden zit. als: Dahlhaus, *Bach-Deutung*).

⁹ Vgl. den oben, Anm. 6, genannten Aufsatz Friedhelm Krummachers und Günther Wagners historisch fundierte Rekapitulation des Diskussionsstandes: G. Wagner, *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, in: *BJ* 68 (1982), S. 33–49, hier: S. 39–43.

¹⁰ Vgl. vom Verfasser: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur ästhetischen Dichotomie im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Habil.-Schr. (masch.), Kiel 1984.

¹¹ Die Problematik der (im Sinne des neuen Kunstbegriffs) ästhetischen Umdeutung Bachs erörtern exemplarisch: Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, insbes. S. 48, 178f., 248; Krummacher, S. 111f. u. passim, Arno Forchert, *Von Bach zu Mendelssohn*, in: *Bach-Tage Berlin 1979 – Vorträge* (1. Beilage zum Programmbuch *Bach-Tage Berlin 1980*), S. 8–16 (im folgenden zit. als: Forchert).

¹² Vgl. oben, Anm. 8.

¹³ [Johann Karl Friedrich Triest], *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: *AMZ* 3 (1800/01), Sp. 225–235, 241–249, 257–264, 273–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432, 437–445 (im folgenden zit. als: Triest).

¹⁴ Daß freilich Triest durch Wackenroder und Tieck angeregt wurde, wie es Dahlhaus nahelegt, bleibt eine reine Vermutung, die sich am Text schwerlich verifizieren läßt.

¹⁵ Dahlhaus, *Bach-Deutung*, S. 203.

¹⁶ Dahlhaus, *Bach-Deutung*, S. 206 und 209.

dert noch vielfach Karriere machen sollte¹⁷, so ist doch ein Autor namhaft zu machen, der unter Berufung auf Triest¹⁸, aber vor Hoffmann und anderen Romantikern, Johann Sebastian Bach jenen Rang zuteil werden läßt, der bei Triest noch Carl Philipp Emanuel vorbehalten bleibt: Hans Georg Nägeli. Was nämlich Nägeli in seinen beiden wichtigsten Bach-Texten, einer zu Lebzeiten ungedruckten, erst 1974 edierten Bach-Abhandlung aus den Jahren zwischen 1802 und 1804 (zur Datierung gleich Näheres)¹⁹ und in den einschlägigen Kapiteln seiner *Vorlesungen über Musik* von 1826²⁰, zu sagen hat, läßt sich kurz als ausgeführter Entwurf einer speziellen Geschichte der reinen Instrumentalmusik charakterisieren (und zwar wohl der ersten, die überhaupt geschrieben wurde), in der Bach als historisch folgenreicher und, wie sich Nägeli ausdrückt, „persönlicher Begründer“ der „Tonkunst als selbständiger Kunst“²¹ in Anspruch genommen wird. Was damit im einzelnen gemeint ist, soll im folgenden an einigen Aspekten verdeutlicht werden.

II

Zunächst aber ein Wort zu den in Frage kommenden Quellen. Es handelt sich dabei in erster Linie um die beiden eben genannten Texte, dazu den Aufsatz *Ueber die Herausgabe Bachscher Werke* in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1829²² sowie um die ausführlichen Verlagsanzeigen der seit 1801 erscheinenden Editionsreihe *Musikalische Kunstwerke im Strengen Style von J. S. Bach und andern Meistern*²³ und der 1818 als „größtes musikalisches Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ angekündigten Ausgabe der *h-moll-Messe*²⁴. Hinzu kommen einschlägige Briefe aus der umfangreichen, aber nur zum Teil publizierten Korrespondenz Nägelis²⁵, die ihn, außer mit den wichtigsten Verlegern seiner Zeit, auch mit nahezu sämtlichen Vertretern der Bachbewegung des frühen 19. Jahrhunderts in Kontakt zeigen (so u. a. mit Forkel, Zelter, Rochlitz, Gerber, Hoffmann, Griepenkerl, Rinck und Pölchau).

¹⁷ Carl Dahlhaus hat ihn unter dem Titel „Ein hermeneutisches Modell“ in seiner *Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978 (im folgenden zit. als: Dahlhaus, *Abs. M.*), S. 47–61, beschrieben (dort freilich ohne Nennung Triests, vgl. aber Dahlhaus, *Bach-Deutung*, S. 202–210).

¹⁸ Hans Georg Nägeli, *Johann Sebastian Bach*, nach dem autographen Manuskript der Zentralbibliothek Zürich hrsg. von Günter Birkner, Zürich 1974 (= 158. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich; im folgenden zit. als: B.), S. 18.

¹⁹ Vgl. die vorige Anmerkung.

²⁰ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, ND Darmstadt 1983, mit einem Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin (im folgenden zit. als: *Vorl.*).

²¹ *Vorl.*, S. 116 und 107

²² Nägeli, *BAMZ*.

²³ *AMZ* 3 (März 1801), Nr. 32, *Intelligenz-Blatt* Nr. VIII. Diese berühmte Reihe, in der u. a. das *Wohltemperierte Klavier*, die *Kunst der Fuge*, die *Goldbergvariationen* und die *Sechs Sonaten* für Cembalo und Violine erschienen sind, wird in der Ankündigung, abweichend vom späteren Drucktitel, als *Musikalische Kunstwerke der strengen Schreibart* bezeichnet. Der Ankündigung voraus ging die *Vorläufige Nachricht einer eben so schönen, als wohlfeilen Ausgabe der vorzüglichsten Werke von Johann Sebastian Bach* (*AMZ* 3 [Februar 1801], Nr. 21, *Intelligenz-Blatt* Nr. VI), die zwar unter Nägelis Namen veröffentlicht, aber weder von ihm stammt noch gebilligt wurde und offensichtlich von der *AMZ*-Redaktion verfaßt wurde: vgl. Refardt, S. 390 ff. und Gojowy, S. 74 f.

²⁴ *AMZ* 20 (August 1818), *Intelligenz-Blatt* Nr. VII. Der superlativische Stil erscheint nicht untypisch für die Geschichte der frühen Bachbewegung: vgl. Reichardts Apostrophierung Bachs als „größten Harmoniker aller Zeiten und Völker“ (*Musikalisches Kunstmagazin* I. Stück, Berlin 1782, S. 51, hier zit. nach: *Bach-Dokumente*, Bd. 3, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel und Leipzig 1972, Nr. 853, S. 343) und A. B. Marx' Ankündigung des Drucks der *Matthäuspassion* („das grösste Werk unseres grössten Meisters, das grösste und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker“) in der *BAMZ* 5 (1828), Nr. 17, S. 131 f.

²⁵ Vgl. insbesondere die in folgenden Publikationen veröffentlichten: Refardt, Hunziker, Gojowy und Lehmann.

Während die – auf Anraten Beethovens dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmeten²⁶ und nach Adolph Bernhard Marx „zu früh vergessenen“²⁷ – *Vorlesungen* seit langem bekannt sind und 1983 in einem Neudruck vorgelegt wurden²⁸, hat die 1974 als 158. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich veröffentlichte Abhandlung mit dem lapidaren Titel *Johann Sebastian Bach* bisher offensichtlich kaum Beachtung gefunden²⁹. Sie wurde von Günter Birkner nach dem autographen Manuskript aus dem Nägeli-Nachlaß der Zentralbibliothek Zürich (Signatur: ZZ Ms. Car XV 203, Nr. 7) ediert und wirft einige Fragen hinsichtlich ihrer Bestimmung und ihrer Datierung auf. Da das Manuskript selber dazu keinen Anhalt bietet, ist man auf Vermutungen angewiesen, die sich freilich auf inhaltliche Gesichtspunkte wie auf andere Nägeli-Dokumente stützen können³⁰. Mit einiger Gewißheit ergibt sich folgender Sachverhalt: Es handelt sich um einen – höchstwahrscheinlich für die *AMZ* bestimmten – Aufsatz, der vermutlich in den Jahren zwischen 1802 und 1804 entstanden, aber wohl wegen Rochlitz' wachsender Zurückhaltung gegenüber Nägeli nicht zum Druck gekommen ist³¹. (Änderungen und Ergänzungen, die das Manuskript offensichtlich noch vorsieht³², sind offenbar aus diesem Grunde unterblieben.)

Exkurs zur Datierung von Nägelis Bach-Abhandlung

Birkners Datierung der Schrift „wohl um 1806/07“³³, die sich im wesentlichen auf punktuelle inhaltliche Übereinstimmungen mit der 1809 erschienenen Schrift Nägelis über die *Pestalozzische Gesangbildungslehre*³⁴ zu stützen versucht, erscheint aus mehreren Gründen als zu spät.

1. Die von Nägeli in seinem Aufsatz zitierte Abhandlung Triests aus der *AMZ* 3 (Januar–März 1801) liefert den Terminus post quem 1801³⁵. Da sich indessen Nägelis Bach-Darstellung – ohne daß der Name fiele – offensichtlich bewußt³⁶ von Forkels Bachbiogra-

²⁶ Vgl. Martin Staehelin, *Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven. Der Zürcher Musiker, Musikverleger und Musikschriftsteller in seinen Beziehungen zu dem großen Komponisten*, Zürich 1982 (im folgenden zit. als: Staehelin), S. 41–54. Zur wichtigen Rolle Erzherzog Rudolphs in der Wiener Bachtradition vgl. Zenck, *Beethoven*.

²⁷ Adolph Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig ²/1873, S. 50.

²⁸ Vgl. das Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin.

²⁹ Walter Kolneder erwähnt sie als „wertvollen Fund zur Bach-Nägeli-Beziehung“. Walter Kolneder, *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*, 4 Bde., Wilhelmshaven 1977 (im folgenden zit. als: Kolneder, *KdF*), S. 494f. Vgl. auch Lehmann, S. 117.

³⁰ Wertvolle Hinweise und Auskünfte zu dieser Frage verdanke ich Herrn Prof. Dr. Martin Staehelin, Göttingen, der eine umfangreiche Monographie über Nägeli vorbereitet. Ihm sei an dieser Stelle dafür herzlich gedankt.

³¹ So die begründete Vermutung Martin Staehelins, der in einem Brief an den Verfasser vom 28. Oktober 1984 von der „zunächst etwas abwartenden, dann wohl sogar ablehnenden Haltung von Rochlitz gegenüber Nägeli“ spricht und als weitere Punkte anführt. Rochlitz' Ablehnung von Nägelis Vorhaben (1802/03) der *AMZ*-Rezension von Forkels Bachbuch sowie Nägelis Brief vom 6. März 1805 an Rochlitz, in dem er sich dazu gezwungen sieht, ausdrücklich auf Rochlitz' Zweifel, ob er „es litterarisch an ein namhaftes Ziel bringen werde“, zu antworten. Zum Verhältnis Rochlitz-Nägeli vgl. auch Reinhold Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)*, Frankfurt/M. 1969, S. 181.

³² Vgl. das Nachwort von G. Birkner: *B.*, S. 29.

³³ *B.*, S. 31 (siehe oben, Anm. 18).

³⁴ *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich o. J. [1809]. Auch in: *AMZ* 11 (1808/09), Sp. 769ff., 785ff., 801ff., 816ff. (Im folgenden zit. nach der Buchausgabe als: Nägeli, *Gesb. lehre*).

³⁵ So auch Birkner: *B.*, S. 29.

³⁶ Wenn es etwa bei Nägeli heißt „Denn er überschritt die Schranken der Methode nicht etwa hie und da dem Schein nach, oder aus Nachlässigkeit oder Notbehelf – er vernichtete sie gewaltthätig“ (*B.*, S. 15. Hervorhebung durch Nägeli), so scheint das direkt auf eine Formulierung Forkels zu antworten: „Er übertrat dadurch alle hergebrachte und zu seiner Zeit für heilig gehaltene Regeln dem Scheine nach, aber nicht in der That“ (Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, hrsg. von W. Vetter, Berlin ⁵/1978, S. 53. Im folgenden zit. als: Forkel).

phie absetzen möchte³⁷, erscheint eine Verlagerung des Terminus post quem auf das Jahr 1802, nach Erscheinen von Forkels Bachschrift, als zutreffender. (Nägeli hat nachweislich am 24. November 1802 Forkels Bachschrift bei Hoffmeister und Kühnel bestellt und nochmals am 8. Juni 1803³⁸.)

2. In einem Brief vom 18. März 1801 an Breitkopf & Härtel, der auf eine Anfrage um Mitarbeit an der *AMZ* antwortet, schreibt Nägeli: „Zunächst könnte ich Ihnen ein Urteil über Seb. Bach liefern, und diesem einen Beurteilungs-Standpunkt der Werke der strengen Schreibart als Grundlage vorausschicken. Ich würde dabei nicht etwa beim allgemeinen stehen bleiben, [...] sondern seine Größe und seine eigentümlichen Vorzüge [...] in Beispielen anschaulich machen. Zu dem Ende aber ist es notwendig, daß ich seine Instrumentalwerke alle, oder doch die meisten, kenne. Verhelfen Sie mir dazu, und ich verspreche Ihnen eine gründliche und ausführliche Arbeit“³⁹. Da die Anlage der Bach-Abhandlung mit der hier gegebenen Ankündigung in wesentlichen Zügen übereinstimmt, dürfte zumindest der Plan zu dieser Schrift schon auf das Jahr 1801 zurückgehen.

3. Zwei Jahre später, in einem Brief vom 9. Juli 1803 an Rochlitz, ist von einer noch nicht fertiggestellten „Schrift über Bach“ die Rede, zu der Nägeli – falls er nicht „bald“ zu einer „ausführlichen“ Arbeit käme – „binnen wenigen Wochen für die Zeitung eine Exposition schicken“ wolle, „welche einstweilen das Musik-Publicum auf mehreres vorbereiten“ werde⁴⁰. Auch hier dürfte – da von einer weiteren Bachschrift Nägelis nichts bekannt ist – die in Rede stehende Bach-Abhandlung gemeint sein. (Im selben Brief erwähnt Nägeli, daß ihm der zweite Teil der *Clavierübung* nicht zugänglich sei. Sie wird in seiner Bach-Abhandlung an keiner Stelle erwähnt.)

4. Nägeli exemplifiziert in seiner Bach-Abhandlung weitgehend an solchen Werken, die in seiner Verlagsreihe *Musikalische Kunstwerke im Strengen Style* 1801–1804 erschienen sind; eine zeitliche Nachbarschaft beider Projekte dürfte deshalb naheliegen.

5. Gravierender als die von Birkner betonten Parallelen zu Nägelis Schrift über die *Pestalozzische Gesangbildungslehre* (1809) erscheinen die systematisch-terminologischen Beziehungen zwischen der Bach-Abhandlung und Nägelis in der *AMZ* 5 (1802/03), Sp. 225–237, 265–274, publiziertem *Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung*. Die dort angeführten „Standpunkte“ zur Beurteilung „reiner Kunstprodukte“ – der „methodische“, „idealistische“, „pathologische“ und der „historische“⁴¹ – bilden den systematischen Rahmen von Nägelis Bachschrift. (Auch der im *Versuch* zusätzlich genannte „architektonische“ Standpunkt, der durch die „Gesetze“ der „Stetigkeit“, der „Steigerung“ und des „Kontrastes“ näher erläutert wird⁴², erscheint unter der Gestalt eben dieser „Gesetze“ auch in der Bachschrift⁴³.)

³⁷ Dies legt auch Birkner nahe: *B.*, S. 31.

³⁸ Vgl. Gojowy, S. 81 und Lehmann, S. 115.

³⁹ Refardt, S. 389.

⁴⁰ Hunziker, S. 20f., Gojowy, S. 86.

⁴¹ Die genannte Schrift wird im folgenden als Nägeli, *Versuch* zitiert. Der „historische“ Standpunkt wird in der Bach-Abhandlung zwar nicht ausdrücklich genannt, bildet aber der Sache nach den Inhalt des Schlußabschnittes: *B.*, S. 28.

⁴² Nägeli, *Versuch*, Sp. 236.

⁴³ *B.*, S. 13. – Die von Birkner herangezogenen Theoreme von der Musik als „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“ und als „Sprache des Herzens“ (*B.*, S. 21) finden sich nicht nur ebenfalls in der *Pestalozzischen Gesangbildungslehre* (Nägeli, *Gesb. lehre*, S. 10 und S. 49f.), sondern auch schon im *Versuch* (Nägeli, *Versuch*, Sp. 233f.).

Aus dem Angeführten kann mit einiger Wahrscheinlichkeit auf einen Entstehungszeitraum zwischen etwa 1802 und 1804 geschlossen werden, wenn auch der Terminus ante quem nicht mit vergleichbarer Sicherheit festgestellt werden kann⁴⁴; immerhin deuten alle verfügbaren Indizien in die Zeit kurz nach der Jahrhundertwende.

Die Überlegungen zur Datierung von Nägelis Bach-Abhandlung sind vor allem deshalb von mehr als rein philologischem Interesse, weil sie deutlich machen, daß das Bach-Bild Nägelis in seinen Grundzügen schon gut zwanzig Jahre vor Erscheinen seiner *Vorlesungen* konzipiert worden ist, gleich zu Beginn des neuen Jahrhunderts, unmittelbar neben Forkel und in Anknüpfung an Triest, d. h. gleichsam im Niemandsland zwischen der wesentlich „konservativen Bach-Überlieferung“ des 18. Jahrhunderts⁴⁵ und dem seit Hoffmann datierenden Komplex der romantischen Bach-Deutung. Freilich soll im folgenden keine genetische Darstellung von Nägelis Bachauffassung vorgenommen werden; wenn auch zwischen der Bach-Abhandlung und den Instrumentalmusik-Kapiteln der *Vorlesungen* nicht unerhebliche Unterschiede bestehen, die vor allem der inzwischen bedeutend erweiterten musikhistorischen Perspektive Nägelis zuzuschreiben sind⁴⁶, so existiert doch eine substantielle Gemeinsamkeit der leitenden Ideen, die des näheren dahingehend präzisiert werden kann, daß manches in der Bach-Abhandlung nur erst tastend und inexplizit⁴⁷ Umschriebene – nicht nur was Bach, sondern Nägelis gesamte Theorie der Instrumentalmusik angeht – in den *Vorlesungen* seine deutlich formulierte Gestalt findet⁴⁸. Etwas pointiert könnte man wohl sagen, daß die Bach-Abhandlung – sicherlich auch, weil sie nicht definitiv fertiggestellt wurde – Züge eines theoretischen Selbstverständigungsprozesses (mit den dazu gehörigen Verkürzungen und Unfertigkeiten⁴⁹) an sich trägt, aus dem am Ende die Ästhetik und die Geschichte der Instrumentalmusik in den *Vorlesungen* als lehrhaftes Resultat hervorgegangen sind. Um so bedeutungsvoller erscheint daher die Rolle Bachs, an dessen Werken offenbar Nägeli die entscheidenden Grundgedanken seiner Musikanschauung überhaupt aufgegangen sind.

III

Am Ende einer hervorgehobenen Passage seiner Bach-Abhandlung, in der Bachs „künstlicher Rhythmus“⁵⁰ gerühmt wird, heißt es: „*Er zwang den Geist zu entfernen, zu idealen Beziehungen* [...]“. Dahin zielt, bewußt oder bewußtlos, jedes Genie, jeder

⁴⁴ Das von G. Birkner vermerkte Fehlen ausgeprägter pädagogischer Komponenten (*B.*, S. 30) in der Bachschrift – Nägeli kam erst um 1805 mit Pestalozzi in Berührung – bildet allerdings ein wichtiges Moment für eine Grenzziehung. Auch die Nichterwähnung der *h-moll-Messe*, die von Nägeli 1805 erworben wurde, kann wohl in diesem Sinne gewertet werden.

⁴⁵ Vgl. Forchert, insbes. S. 12f.

⁴⁶ Vgl. beispielsweise die schon von G. Birkner (*B.*, S. 30) angesprochene Umwidmung der Metapher „Licht aus Licht entsprungen“ von J. S. (*B.*, S. 20) auf C. P. E. Bach (*Vorl.*, S. 134).

⁴⁷ Vgl. Nägelis Randbemerkung (*B.*, S. 26): „muß anders gesagt werden“

⁴⁸ Das hervorstechendste Beispiel bildet vielleicht der an Ort und Stelle etwas enigmatisch wirkende Abschnitt über sogenannte zwei- und dreiteilige Rhythmen am Schluß der Bach-Abhandlung (*B.*, S. 27f.), der eigentlich erst durch Nägelis Ausführungen über die Rhythmik in den *Vorlesungen* (S. 41ff.) verständlicher (man möchte nicht sagen: völlig durchschaubar) wird. Zwischen beiden Abschnitten bestehen Beziehungen bis in die Formulierungen hinein.

⁴⁹ Insbesondere die Schlußabschnitte (*B.*, S. 26–28) vermitteln, gedanklich wie sprachlich, diesen Eindruck. Vgl. etwa die unvermittelte Bezugnahme auf die Kantischen Kategorien des mathematisch und des dynamisch Erhabenen (*B.*, S. 27; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von K. Vorländer, Hamburg 1959, §24; im folgenden zit. als: Kant) und deren Zusammenbringen mit Nägelis (auch nicht eben klarem) Begriff der „Triplizität“, welcher letzterer in der *Pestalozzischen Gesangbildungslehre* (Nägeli, *Gesb. lehre*, S. 9f.) wiederum unterschiedliche Bedeutungen erhält und in den *Vorlesungen* als solcher nicht mehr wiederkehrt.

⁵⁰ *B.*, S. 19.

Revolutionair, jeder Zauberer [...]. Früher oder später entscheidet dann die Zeit, ob es täuschende Vorspiegelung, usurpirtes Feuer war, oder Licht aus Licht entsprungen. Hier leuchtet es nun, die Zukunft erhellend. Seine Nachfolger wandeln in diesem Licht“⁵¹. Das Zitat ist dazu geeignet, Nägelis spezifische Sichtweise Bachs, die teils aus einer eigentümlich zugespitzten Theorie der Instrumentalmusik, teils aus einer gehaltvollen historischen Interpretationsperspektive hervorgegangen ist, vorgehend zu charakterisieren. Mehreres erscheint daran auffällig: der feierliche, geradezu prophetische Ton des Ganzen (der am Schluß der Bach-Abhandlung durch das Zitat aus dem Johannes-Evangelium „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“⁵² noch weiter überhöht wird), die an Arnold Schmitz' „Grundvorstellungen“ des romantischen Beethovenbildes⁵³ gemahnende Koppelung „Genie, Revolutionair, Zauberer“⁵⁴, die Orientierung auf das „Ideale“, der angedeutete historische Zusammenhang zwischen Bach und der eigenen Gegenwart und die auf den ersten Blick merkwürdig berührende Placierung einer derart weitgreifenden Bach-Eloge gerade innerhalb eines Untersuchungsabschnittes über Bachs Rhythmik.

Um zu begreifen, was die diversen Aspekte zusammenhält, ist ein kurzer Blick auf Nägelis Theorie der Instrumentalmusik vonnöten, der allerdings im vorgegebenen Rahmen über eine grobe Skizze nicht hinausgehen kann und sich auf das beschränkt, was für das Verständnis seines Bach-Bildes unerlässlich erscheint.

Nägelis Theorie – die in ihrer eigenartigen Mischung aus gleichsam phänomenologischer Objektzugewandtheit, systematischer, das Dogmatische streifender Begriffskonstruktion und einem gehörigen Quantum an spekulativer, mystisch gefärbter Religiosität nicht immer leicht zu durchschauen ist – nimmt ihren Ausgang vom Grundphänomen der Bewegung, genauer: der „künstlich geregelten Bewegung“, in der „das Wesen und Leben aller Musik“ bestehe⁵⁵. Proportionierte Bewegung – vergleichbar Hanslicks Redeweise vom „Rhythmus im Großen [...] und [...] im Kleinen“⁵⁶ – bildet das umfassende „Grundelement der Tonkunst“⁵⁷: angefangen von der unmittelbaren Wahrnehmung des einzelnen Tones – „ein Schwingen, ein Schweben in der Zeit“⁵⁸ – über die „mehrfache Bewegung“ der „Tonreihe“ bis zur „vervielfachten Bewegung“⁵⁹ der Form, d. h. der „geregelten Zusammenverbin-

⁵¹ B., S. 20. Hervorhebung durch Nägeli. Im Anschluß daran heißt es im Manuskript weiter: „Was dem Würdigsten unter ihnen ein moderner Dichter sang, trifft wörtlich und geistig ihn selbst“, das vorgesehene Gedichtzitat fehlt. Der Herausgeber G. Birkner vermutet Beethoven als diesen „Würdigsten“, ohne indes ein entsprechendes Gedicht namhaft machen zu können. In diesem Zusammenhang erscheint es von Interesse, daß das „Ludwig van Beethoven“ überschriebene Gedicht aus Nägelis *Liederkränzen* (worauf mich Martin Staehelin aufmerksam macht) ebenfalls diese Licht-Metaphorik aufweist (und freilich erst Zürich 1825 im Druck erschienen ist): „Entbund'ner Geist! des Tonreichs hellste Sonne, / Du Licht der neuen Welt, / Wie hast du uns erfüllt mit Himmelswonnen, / Uns deinem Licht vermählt!“ (zit. nach: Staehelin, S. 58).

⁵² B., S. 28.

⁵³ Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Bonn 1927, ND Darmstadt 1978, S. 1: „genialisches Naturkind“, „Revolutionär“, „Zauberer“, „Priester“

⁵⁴ Den „Zauberer“ entnimmt Nägeli wohl dem von ihm herangezogenen Triest-Zitat: B., S. 18. Zum Vorstellungsbereich des „Priesters“ vgl. B., S. 26f. („Heiligtum“, „göttliche Kunst“). Auch in den *Vorlesungen* finden sich, wenn auch in sprachlich zurückhaltenderer Form, dieselben Vorstellungen: vgl. *Vorl.*, S. 122 und 128f. (Bach als „Kunsterfinder“), S. 127 (Genie), S. 129f. und 229 (Teilhabe am Göttlichen).

⁵⁵ *Vorl.*, S. 128; vgl. insgesamt die die „Theorie der Instrumentalmusik“ enthaltende zweite Vorlesung, S. 22–52.

⁵⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt 1976, ND der 1. Auflage 1854 (im folgenden zit. als: Hanslick), S. 32.

⁵⁷ *Vorl.*, S. 38.

⁵⁸ *Vorl.*, S. 28.

⁵⁹ *Vorl.*, S. 38.

„dung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen“⁶⁰. Den höchsten Begriff des Musikalischen vermittelt deshalb Nägeli der des „freyen Formenspiels“⁶¹ als „Inbegriff schöner Proportionen“, in denen ein „Maximum von Tonverhältnissen“⁶² zur kohärenten Einheit der Form versammelt wird. Und es ist charakteristisch für seine Denkart, wie er von hier aus – unter Rekurs auf Restbestände altüberlieferter Zahlenspekulation – einen überraschenden allegorischen Bogen schlägt zur Mystik Jakob Böhmes und dessen Bild vom „heiligen Spiel Gottes“⁶³ (Adolph Bernhard Marx wird es, ohne Nägeli zu nennen, an zentraler Stelle in seinen Bach-Artikel für das Schillingsche *Universal-Lexicon* übernehmen⁶⁴).

Der Transzendenzbezug ist freilich nicht nur spekulative Zutat, sondern Konsequenz eines Doppelsinnes, der dem Begriff des „freyen Formenspiels“, das bezeichnenderweise auch das „freye Ideenspiel des Componisten“⁶⁵ genannt wird, anhaftet. ‚Frei‘ nämlich bedeutet hier: frei von jedwedem außermusikalischem Inhalt⁶⁶, insbesondere von „allem beschränkenden Affektsleben“⁶⁷, und frei (soweit dies möglich ist) vom Stofflich-Materiellen überhaupt. „In einem Minimum von Materie ein Maximum von Geist [zu] offenbaren“, die Materie „so zu sagen [zu] verdünnern“ und zu „läutern zu einer ätherischen Geisteshülle“⁶⁸: darin liegt für Nägeli das kompositionstechnische Ideal und zugleich die spezifische ästhetische Idealität der Instrumentalmusik. Auf Grund ihrer textbedingten Affektgebundenheit und ihrer stimmtechnischen Einschränkungen wird deshalb die Vokalmusik a limine vom Begriff der „Tonkunst als selbständiger Kunst“⁶⁹ ausgeschlossen. Aber auch nicht alle Instrumentalmusik bringt es zur „vollen geistigen Freyheit“ des „freyen Tonspiels“⁷⁰: Die sogenannte „Cantabilitäts=Musik“⁷¹, d. h. die instrumentalen Nachbildungen des Vokalen, wie solche auf dominierend materielle Klanglichkeit oder technische Virtuosität abgestellte Instrumentalmusik, die „bloß das Ohr füllt, so daß, schon auf dem Papier angesehen, bey vielen Noten wenige Tonfiguren zu ersehen sind“, die als „musikalische Ideen“ gelten könnten⁷², fallen ebenso aus dem Gebiet der „reinen Instrumentalmusik“⁷³ heraus.

Ohne daß damit Nägelis musikästhetischer Ansatz schon zureichend beschrieben wäre, wird vielleicht soviel deutlich, zu welch rigorosen Härten er im einzelnen führen mußte (beispielsweise in der bekannten Polemik gegen den „unreinen“ Instrumentalkomponisten

⁶⁰ Vorl., S. 32.

⁶¹ Vorl., S. 33.

⁶² B., S. 8.

⁶³ Vorl., S. 48.

⁶⁴ Gustav Schilling (red.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 1. Bd., Stuttgart 1835, S. 376.

⁶⁵ Vorl., S. 155.

⁶⁶ Vorl., S. 32f. – Auch bei Nägeli findet sich, wie bei Kant (Kant, §16), Novalis (*Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von H.-J. Mähl und R. Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 756: Fragmente und Studien I, 1799, Nr. 28) und Hanslick (Hanslick, S. 32) der Vergleich der reinen Instrumentalmusik mit der Arabeske.

⁶⁷ Vorl., S. 48, vgl. B., S. 22.

⁶⁸ Vorl., S. 141.

⁶⁹ Vorl., S. 107.

⁷⁰ Vorl., S. 185.

⁷¹ Vorl., S. 107.

⁷² Vorl., S. 141.

⁷³ Vorl., S. 38.

Mozart⁷⁴), aber auch, warum gerade das Werk Bachs zum zentralen Anschauungsmodell und gleichsam Taufpaten dieser Theorie werden konnte. Insgesamt bezeichnend (und typisch für die musikästhetische Situation zu Beginn des 19. Jahrhunderts) ist dabei das ambivalente Nebeneinander autonomie-ästhetischer und metaphysisch-spekulativer Motive: Tendiert der Begriff des freien Formenspiels zum einen, ausgehend von Kants Unterscheidung⁷⁵ zwischen dem (bloß sinnlichen)⁷⁶ „Reiz[. . .]angenehmer Töne“ und der „Komposition“ (dem ‚mathematisch‘ regulierten Tonsatz), der „den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils“ ausmacht⁷⁷, in Richtung einer Ästhetik des spezifisch Musikalischen, so auf der anderen Seite, in der idealistischen Deutung des Musikalisch-Geistigen als Erscheinungsweise eines Transzendenten, zu einer metaphysischen Musikan-schauung⁷⁸, die sich freilich vom romantischen Konzept der Kunstreligion noch deutlich entfernt hält⁷⁹. Das ungeschiedene Nebeneinander beider Perspektiven, die erst seit Hanslick systematisch voneinander getrennt werden, erklärt zugleich den zwischen analytischer Beobachtung, historisch-ästhetischer Reflexion und spekulativer Emphase schwankenden Tonfall von Nägelis Bachdarstellung, die auch in dieser Hinsicht zwischen der soliden Rationalität der Bachtradition des 18. Jahrhunderts und der divinatorischen Exegetik der Romantiker eine mittlere Position einnimmt.

Wie nun aber präsentiert sich konkret, vor dem angedeuteten allgemeineren Hintergrund, das Bild Bachs in der Sichtweise Hans Georg Nägelis?

IV

Nach dem bisher Gesagten wird es weniger befremdlich erscheinen, wenn sowohl in der Bach-Abhandlung wie in den *Vorlesungen* die Würdigung von Bachs rhythmischer Kunst den entscheidenden Ausgangspunkt für Nägelis weiteres Argumentieren darstellt. Für eine Theorie, die das freie instrumentale Bewegungsspiel in den Mittelpunkt rückt, erscheint dieser Ansatz, der von Nägeli aus didaktischen Gründen freilich überpointiert wird⁸⁰, nicht anders als konsequent. ‚Rhythmus‘ muß in diesem Zusammenhang allerdings, wie angedeutet, in einem weiteren Bedeutungsumfang verstanden werden als dem heute geläufigen. Nägeli: „Durch einseitige Contemplation der harmonischen Verhältnisse verliert sich die Anschauung zu oft im Materiellen, in den Tonmaßen [gemeint sind:

⁷⁴ *Vorl.*, S. 157ff., vgl. dazu August Kahlert, *Rechtfertigung Mozart's gegen H. G. Nägeli*, in: *NZfM* 19 (1843), S. 97–98, 101–103 und Hanslick, S. 56f. Die Arbeit von Karl Gustav Fellerer zu diesem Thema (*Mozart in der Betrachtung Hans Georg Nägelis*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, S. 25–36) beruht auf einem äußerst verkürzten Nägeli-Bild und führt deshalb insgesamt zu einem schiefen Urteil.

⁷⁵ Aus den in dieser Untersuchung angeführten Schriften und Briefen Nägelis ergibt sich explizit eine zumindest partielle Kenntnis der ästhetischen Schriften Baumgartens, Winkelmanns, Herders, Kants, Schillers und Schellings.

⁷⁶ Nägeli verwendet, wie Kant, auch den Terminus ‚pathologisch‘: *B.*, S. 21.

⁷⁷ Kant, § 14, S. 65.

⁷⁸ Vgl. v. a. *Vorl.*, S. 16–21

⁷⁹ Etwas pointiert gesagt: Erscheint bei Nägeli die Musik in letzter Instanz als so etwas wie ein humanistisches Propädeutikum der Religion (besonders deutlich in seiner *Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft* von 1811, in: *AMZ* 13 (1811), Sp. 656–664, 665–673, 685–692, hier: Sp. 692; im folgenden zit. als: Nägeli, *AMZ* 1811), so tritt in der romantischen Kunstmetaphysik die Kunst tendenziell an die Stelle der Religion. Vgl. dazu: Friedhelm Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Mf* 32 (1979), S. 365–393 und vom Verfasser, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (s. o., Anm. 10), S. 228ff.

⁸⁰ Etwa in der Forderung, gegenüber der bisherigen Bevorzugung der Harmonik nunmehr den Rhythmus „zum Ersten“ zu machen: *B.*, S. 17, vgl. *Vorl.*, S. 41ff.

Tonmassen, B. S.]; durch Contemplation der melodischen gleitet sie wenigstens allmählig fort; hingegen ist die Contemplation des rhythmischen, des Gegeneinanderhalts nur möglich durch Losreißung und Reproduction, durch öfteres Wiederauffassen und schnelleres Zusammenfassen, durch ideale Thätigkeit“⁸¹. Die Präferenz für das Rhythmische enthält im Negativen eine polemische Spitze gegen die einseitige Fundierung der Musiktheorie auf die ‚Harmonielehre‘ und eine daraus abgeleitete Melodik⁸², im Positiven eine Akzentverlagerung auf die Ebene des Motivischen⁸³, die den strukturellen Beziehungsreichtum des zeitlich-sukzessiven Verlaufs als zentrale kompositorische Dimension in den Blick nimmt. Wird nach Nägeli im strengen kontrapunktischen Satz durch die Dissonanzbehandlung „die Rythmik auf sehr gezwungene Weise der Harmonik“ untergeordnet⁸⁴ und ruht auf der anderen Seite „das Eingeschränkt-Melodische, das Cantable“ nur „allzuoft“ auf „rhythmischer Einförmigkeit und harmonischer Leere“⁸⁵, so hat Bach „durch neue Rhythmische Formen für die Kunst selbst ein neues weites Feld eröffnet, unabsehbar, incalculabel“⁸⁶. Indem nämlich Bach seinen Kompositionen entwicklungsfähige, prägnante rhythmische Motive zugrundelegt, die eine elementare „Stetigkeit“ des Ablaufs garantieren (Nägeli spricht von „künstlich rythmisirten“⁸⁷ „Notenfiguren“⁸⁸, die „in verschiedener Tonhöhe und manigfaltiger Harmoniebeziehung durchzuführen“ sind⁸⁹), eröffnet sich eine um so größere Bewegungsfreiheit für die anderen Parameter des Satzes: Die „Dissonanzen“ können „noch mehr gehäuft, die Accorde und Melodien noch mehr verwickelt und untereinander geworfen“ werden. „Auf solche Weise wird die zwischen Melodie und Harmonie oft momentan aufgehobene Stetigkeit durch den Rhythmus unterhalten“⁹⁰.

Als Beispiel führt Nägeli unter anderem das *gis-moll-Präludium* des *Wohltemperierten Klaviers* I (BWV 863) an und schreibt dazu: „Man betrachte [...], was er [...] mit dieser einzigen Notenfigur [folgt Zitat der Oberstimme von T. 1] durch mannigfaltige Wiederholung, Veränderung, Versetzung, Umkehrung, strenge und freye Nachahmung leistete; wie er in vielfachen Beziehungen die Harmonie zu melodisiren und die Melodie zu harmonisiren wußte, und wie er dabey mit dem Gesetz des Contrastes zugleich auch das Gesetz der Stetigkeit und der Steigerung in Ausübung brachte“⁹¹.

Worauf Nägelis nicht immer systematisch eindeutige Ausführungen hinauswollen, kann insgesamt als ein grundlegender Perspektivenwechsel im Satztechnischen und in der

⁸¹ B., S. 20. Hervorhebungen von Nägeli. Vgl. die analoge, wörtlich anklingende Argumentation in den *Vorl.*, S. 129.

⁸² Vgl. *Vorl.*, S. 39ff.

⁸³ Im engeren Sinne einer Unterscheidung von Motivischem und Thematischem. vgl. Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 3/1973, S. 41

⁸⁴ *Vorl.*, S. 43, vgl. B., S. 15ff.

⁸⁵ B., S. 26. Die fehlerhafte und uneinheitliche Orthographie der Wörter ‚Rhythmus‘ und ‚rhythmisch‘ findet sich durchgehend bei Nägeli.

⁸⁶ B., S. 19. Der Herausgeber überträgt statt „durch neue Rhythmische Formen“ „durch eine Rhythmus-Forniere“ (B., S. 19), was offenbar weder vom Wort noch vom Kontext her einen Sinn ergibt. Nach Einsicht in eine Kopie des Nägeli-Manuskripts (ZZ Ms. Car XV 203, Nr. 7, S. 37), die mir freundlicherweise von der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich zur Verfügung gestellt wurde, halte ich die Lesart „durch neue Rhythmische Formen“ – nach Schriftbild und Kontext – für die wahrscheinlichste.

⁸⁷ *Vorl.*, S. 129.

⁸⁸ *Vorl.*, S. 125; B., S. 13.

⁸⁹ *Vorl.*, S. 125.

⁹⁰ B., S. 16f.

⁹¹ B., S. 13.

Höreinstellung verstanden werden: weg von den abstrakt harmonisch zentrierten Prinzipien der Intervallregulierung, der Akkordprogression und der akkordisch fundierten Melodik, hin zum „allseitig“⁹² motivisch durchgebildeten, individualisierten Beziehungsgefüge des einzelnen Kunstwerkes, „das den Geist [...] allseitig zur Contemplation“⁹³ herausfordert. Nicht die gleichsam räumliche Materialität des Zusammenklangs, sondern die zeitliche – und nach Nägeli vorzugsweise an der motivisch geprägten Rhythmik haftende – Idealität des komplex organisierten Bewegungsspiels, das im mehrstimmigen Satz noch um ein Vielfaches potenziert wird⁹⁴, bildet den Fluchtpunkt von Nägelis Bachauffassung. Zugleich folgt für ihn daraus eine Verhaltensanweisung für den adäquaten Hörer, dessen „geistiges Streben“ nur auf „Zusammenhang, Planmäßigkeit, Mannigfaltigkeit in Einheit, Ideenreichthum“ gehe und dessen „Geistesthätigkeit [...] in steten Vergleichen, Unterscheiden, Beziehen, Bey=, Unter= und Ueberordnen“⁹⁵ bestehe.

Bach, der als erster zu solchem Hören Anlaß gibt, hat – so Nägelis dialektisches Fazit – dadurch, daß er „mit seiner Meisterschaft die Leistungen in den vorhandenen Kunstformen erschöpfte, und mit seiner Genialität unermeßlich weit darüber hinausreichend neue Bahnen brach, [...] die Periode der ‚freyen Schreibart‘ herbeygeführt“⁹⁶, er hat – in einer noch zugespitzteren Formulierung – „die contrapunktische Kunst auf ihren höchsten Gipfel gebracht, und dadurch die Instrumentalmusik zur selbständigen Kunst erhoben“⁹⁷.

Was zunächst wie ein paradoxes Aperçu wirken mag, ist doch mehr, wenn man den erörterten Kontext im Auge behält. Liegt das „Streben nach einem Maximum von Tonverhältnissen“ schon im Prinzip des Kontrapunkts selber⁹⁸, so hat Bach daraus die weitestgehenden Konsequenzen gezogen, indem er diese immanente Tendenz gleichsam bis zu dem Punkt auskomponierte, an dem – eben um jenes „Maximum“ zu erreichen – die „Schranken der Methode“⁹⁹ durchbrochen werden mußten (oder, wie es Nägeli treffend ausdrückt, indem „das Absolute an jenen Kunstgesetzen“ befolgt, „das Conventionele aber“ übersprungen wurde¹⁰⁰). Nicht der Kontrapunkt als solcher, sondern die konsequente Organisation von musikalischem Zusammenhang erweist sich als das übergeordnete Moment. Anachronistisch zwar, doch nicht ohne substantiellen Bezug, scheint hier eine Sichtweise vorgeprägt, wie sie weit später Schönbergs (und Weberns) Auffassung des Kontrapunkts als Extremfall motivisch-thematischer Arbeit zugrundeliegt¹⁰¹.

Gerade im Überschreiten der konventionellen Grenzen aber¹⁰² liegt die Berechtigung für die Anrufung Bachs als „Genie“, „Revolutionair“, „Zauberer“¹⁰³, der sich von den nichts

⁹² B., S. 18.

⁹³ B., S. 21.

⁹⁴ Vgl. B., S. 17 und Vorl., S. 42.

⁹⁵ Vorl., S. 15. Hervorhebung von Nägeli.

⁹⁶ Vorl., S. 129.

⁹⁷ Vorl., S. 195.

⁹⁸ B., S. 12f.

⁹⁹ B., S. 15. Unter „Methode“ versteht Nägeli die „Kunst des reinen Satzes“: vgl. Nägeli, *Versuch*, Sp. 232f., und Nägeli, *Gesb. lehre*, S. 11

¹⁰⁰ Vorl., S. 126, vgl. ebda., S. 123f.

¹⁰¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1967, S. 197–206, v. a. S. 197f. und S. 204–206.

¹⁰² Vgl. Zelters Rezension von Forkels Bachbuch, in der von J. S. und C. P. E. Bach als den beiden „Helden der Kunst“ die Rede ist, die „das Genie von den Ketten des alten Bundes erlöseten, von den engen Schranken der frühern Theorie“ (*AMZ* 5 [1802/03], Sp. 369).

¹⁰³ B., S. 20.

als „korrekten methodischen Autoren“¹⁰⁴ unterscheidet. Freilich – und dies macht den eigentlichen Rang Bachs aus – ist es kein bloßes Überschreiten im Sinne genialischer Regelverachtung, sondern – geradezu umgekehrt – eine Regelverletzung aus Regelerfüllung, die das Vorhandene zu höchster Ausprägung führt und dem Geist über dem Buchstaben die Treue hält.

V

Im einzelnen macht Nägeli vor allem folgende Punkte namhaft, um Bach als „schöpferischen Begründer unserer neuen Kunstwelt“¹⁰⁵ ins rechte Licht zu rücken.

Zunächst Bachs Vereinigung dessen, was von Nägeli als die „Opposita der Kunstgesetzgebung“¹⁰⁶ bezeichnet wird. Gemeint sind die beiden polaren Prinzipien der „Einheit“ und der „Reichhaltigkeit“; und ihre Vereinigung zu dem öfter schon genannten „Maximum von Tonverhältnissen“, in dem die „höchste Summe der Einheit und Reichhaltigkeit zugleich“ erreicht werde, rühmt Nägeli ausführlich¹⁰⁷ an jenem *Contrapunctus XI* der *Kunst der Fuge*, der noch 1837 Robert Schumann die resignierte Bemerkung „Zerreißt einem die Ohren“ entlockte¹⁰⁸. Der Gegensatz beider Prinzipien, der in der Bach-Abhandlung unter verschiedenen Titeln wie „Kunst-Mechanismus“ – „Genie“¹⁰⁹ oder „gotisch-modisch“¹¹⁰ begegnet, wird in den *Vorlesungen* zum „ersten und höchsten Gegensatz“¹¹¹ der Instrumentalmusik methodisch ausgearbeitet: Die beiden „Grundformen“¹¹² der Fuge und der Suite – das einheitsvoll Kombinatorische und das vielfältig Kontrastierende¹¹³ – gelten (nicht unähnlich dem späteren Verfahren August Halms¹¹⁴) als idealtypische Möglichkeiten instrumentalen Komponierens, aus denen Nägeli alle weitere „Formbildung [. . .] kunstwissenschaftlich ableiten“¹¹⁵ zu können glaubt. In diesem Zusammenhang nun erscheint Bach als der „universelle“¹¹⁶ Komponist, der sowohl „in den herkömmlichen Grundformen der Fuge und der Suite Alles in reicherm Maße und vollständigerer Ausarbeitung“ leistete als seine Vorgänger und Zeitgenossen¹¹⁷ wie vor allem – sei es in den „überraschend-schönen“ Kontrasubjekten der *Kunst der Fuge*¹¹⁸ oder im geordneten „Chaos“ der Schlußgigue aus der *e-moll-Partita* (BWV 830)¹¹⁹ – beides miteinander zu vereinbaren wußte: „so kunstvoll

¹⁰⁴ Refardt, S. 394, Brief Nägelis an Breitkopf und Härtel vom 21. März 1801. Zu Nägelis Begriff des Genialischen, der den Mittelpunkt der von ihm so genannten „idealistischen Schätzung“ ausmacht (B., S. 15), vgl. Nägeli, *Versuch*, Sp. 265–267.

¹⁰⁵ *Vorl.*, S. 230.

¹⁰⁶ B., S. 8.

¹⁰⁷ B., S. 8f.

¹⁰⁸ Kolneder, *KdF*, S. 501. Zu der von Kolneder herangezogenen Schumann-Abschrift der *Kunst der Fuge*: Uwe Martin, *Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers*, in: *Mf* 12 (1959), S. 405–415.

¹⁰⁹ B., S. 7. Einen ähnlichen Gegensatz („Mechanismus“ – „ästhetischer Geist“) kennt auch Triest: Triest, Sp. 242 u. ö.

¹¹⁰ B., S. 8. So nennt Nägeli die *Goldbergvariationen* wegen ihrer Verbindung des Virtuoso-Phantastischen mit dem kanonisch gearbeiteten.

¹¹¹ *Vorl.*, S. 108.

¹¹² *Vorl.*, S. 115.

¹¹³ Vgl. *Vorl.*, S. 106–116. – Nägeli verweist auch auf Schellings ästhetischen Gebrauch der Begriffe „Centripetal-“ und „Centrifugalkraft“: *Vorl.*, S. 107.

¹¹⁴ August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 3/1947 (im folgenden zit. als: Halm). Vgl. Carl Dahlhaus, *Von drei Kulturen der Musik*, in: Dahlhaus, *Abs. M.*, S. 118ff.

¹¹⁵ *Vorl.*, S. 207, hier bezogen auf das analoge Gegensatzpaar – Motette und Lied – der Vokalmusik.

¹¹⁶ B., S. 9 u. ö.

¹¹⁷ *Vorl.*, S. 123.

¹¹⁸ B., S. 7.

¹¹⁹ B., S. 9f. – Vgl. Kittels Bemerkung vom „gelehrten Chaos“ über die freien Tastenwerke Bachs, zit. nach: Georg Feder, *Verfall und Restauration*, in: Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 2/1965, S. 222.

als zwanglos¹²⁰. Anders als Triest, der Bachs Bedeutung auf die in seinem Sinne „reine Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst, besonders [...] Harmonie und gebundenen Styl“¹²¹ beschränkt wissen will, erkennt Nägeli in Bach den (nach der Terminologie Triests) „reinen“ und zugleich „poetischen“ Komponisten¹²², dessen „wunderbare Kunstgebilde“¹²³ – „Calcul“ und „Schönheit“¹²⁴ ineins – „mit einer romantischen Dichtung oder mit einem Kranze Raphaelischer Arabesken gleichen Rang“ behaupten¹²⁵ – eine Sehweise, die mit ihrer doppelten Akzentuierung des musikalisch Logischen und des Expressiven bis heute unverbrauchte ästhetische Aktualität besitzt.

Der zweite Punkt, den Nägeli besonders hervorhebt und der im wesentlichen als Konsequenz des vorigen angesehen werden kann, betrifft Bach als „Begründer [...] der [...] reinen Instrumentalmusik“¹²⁶ im engeren Sinne, nämlich als denjenigen, der zu ihrer Autonomie – und damit zur „Tonkunst als selbständiger Kunst“¹²⁷ überhaupt – den entscheidenden Grund gelegt hat. Sind nach Nägeli alle Instrumentalkompositionen „vor der Bach’schen Periode [...] entweder technische Kunststücke oder Cantabilitäts=Musik“¹²⁸ – dies gilt auch für die beiden instrumentalen „Grundformen“ Fuge und Suite, die ihre historisch-genetische Abkunft von der geistlichen und weltlichen Vokalmusik¹²⁹ nicht verleugnen können –, so hat erst Bach durch konsequente Instrumentalisierung seines Idioms wie durch seinen überlegenen Umgang mit dem überlieferten „Kunst-Mechanismus“ (der ihm vielmehr „zum freyen Spielraum für seine Kunstschöpfungen“¹³⁰ diene) der Instrumentalmusik ihre uneingeschränkte Selbständigkeit gegeben. Instrumentalisierung bedeutet dabei nicht nur eine Weise der Kompositionstechnik, wie sie hier Nägeli an Bachs „höchstmelodischer, höchstbedeutsamer und doch nicht cantabler“ Themenbildung demonstriert, die an spezifisch instrumentaler Eigenart die meisten Produkte der „freyen Schreibart“ weit übertreffe¹³¹, sondern meint darüber hinaus einen umfassenden Akt der „Vergeistigung“¹³², der Abkehr von den „engen Schranken materieller Darstellungen“¹³³, die die auf Sujet, Affekt und Schönklang fixierte Kantabilität gefangen halten. Die Erhebung zum „freyen, instrumentalischen Ideenspiel“¹³⁴ – so heißt es beispielsweise zum *Wohltemperierten Klavier*: „Beschreibung ist hier nur Hindeutung – Ideen-Unerschöpflichkeit“¹³⁵ – ist zugleich eine Progression von der Beschränktheit zum Unbeschränkten, eine Erhebung der Tonkunst zu sich selbst, und noch Nägelis Kritik an Bachs Vokalstil erscheint unter solchen Voraussetzungen in einem anderen Licht: gleichsam als verdecktes

¹²⁰ Vorl., S. 123. Gemeint ist die *Kunst der Fuge*.

¹²¹ Triest, Sp. 261.

¹²² Vgl. Triest, Sp. 301

¹²³ B., S. 10.

¹²⁴ B., S. 7

¹²⁵ B., S. 10.

¹²⁶ Vorl., S. 116.

¹²⁷ Vorl., S. 107

¹²⁸ Vorl., S. 107

¹²⁹ Vgl. Vorl., S. 111–114.

¹³⁰ Vorl., S. 123.

¹³¹ B., S. 25 und S. 26.

¹³² B., S. 27

¹³³ B., S. 26.

¹³⁴ Vorl., S. 157

¹³⁵ B., S. 14.

Lob, die das monierte „Uebermaaß von bloß musikalischem (eigentlich instrumentalischem) Inhalt“¹³⁶ – wie in einigen neueren Untersuchungen zum Verhältnis Vokal/Instrumental¹³⁷ – als strukturelle Substanz des Bachschen Vokalwerks zu begreifen sucht.

Ein letzter Punkt (was nicht bedeuten soll, daß damit Nägelis Bach-Bild erschöpfend dargestellt wäre) ergibt sich aus Nägelis Formulierung, daß mit Bach „die Kunstgeschichte zur Individual=Geschichte“ würde¹³⁸. Sie muß in einem doppelten Sinne verstanden werden: bezogen auf die Faktur seines Komponierens und, daraus folgend, auf die Stellung Bachs im historischen Prozeß. In bezug auf Bachs Komponieren bedeutet Individualisierung – Nägeli spricht auch von „specialisieren“¹³⁹ – soviel wie die Abwendung vom Typischen und Regulären hin zum Einmaligen und Besonderen, von der Vorherrschaft der Gattung (samt ihrer Funktionsgebundenheit) zum konkret durchgestalteten Einzelwerk¹⁴⁰, das dem Mechanischen und Formelhaften keinen Raum gibt und aus der jeweiligen Bestimmtheit des Themas die bestimmte Disposition der Form hervorgehen läßt¹⁴¹. Trifft damit Nägeli ein essentielles Moment des überschießenden ästhetischen Potentials, das Bachs Musik – aller historischen Ungleichzeitigkeit zum Trotz – mit dem autonomen Kunstbegriff kompatibel macht, so erhellt daraus auch der exponierte historische Ort, den Nägeli Bach als der „ersten und höchsten Quelle, woraus wesenhaft die reine Instrumentalmusik entsprang“¹⁴², zuweist. Wie Bach, der „Kunsterfinder par excellence“¹⁴³, die Musik selber individualisierte, so auch ihre Geschichte, die seitdem¹⁴⁴ – im Geiste einer personalisierenden Geschichtsauffassung, die das Genie, nach Nägeli die menschliche Personifizierung eines Göttlichen¹⁴⁵, zum „Kunsthelden“¹⁴⁶ befördert – einer „goldenen Kette“¹⁴⁷ großer Individuen zu gleichen scheint.

Wesentlicher aber als diese Seite treten bei Nägeli Motive einer sachlich orientierten, wenn man schon so sagen darf, ‚Problemgeschichte des Komponierens‘ hervor. Ausgehend von den skizzierten, an Bach gewonnenen systematischen Kategorien, d. h. insbesondere den polaren Prinzipien von Kantabilität und Instrumentalität und von Kombinatorik und Kontrast, die den methodischen und nach Nägelis Verständnis auch geschichtsphilosophisch legitimierten¹⁴⁸ Bezugsrahmen liefern, konstruiert Nägeli eine durchgehende Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik „von Bach zu Beethoven“¹⁴⁹. Den Motor des geschichtlichen Prozesses bildet das in den zugrunde gelegten Polaritäten enthaltene Konfliktpo-

¹³⁶ *Vorl.*, S. 230.

¹³⁷ Vgl. oben Anm. 9 und die in den dort angeführten Aufsätzen genannte weitere Literatur

¹³⁸ *Vorl.*, S. 116. Vgl. auch Nägeli, *AMZ* 1811, Sp. 665.

¹³⁹ *Vorl.*, S. 123ff.

¹⁴⁰ Vgl. Forkels ähnliche Argumentation beim Vergleich von Bachs Fugen mit denen anderer Komponisten: Forkel, S. 65f.

¹⁴¹ *Vgl. B.*, S. 13.

¹⁴² *Vorl.*, S. 195.

¹⁴³ Nägeli, *BAMZ*, S. 235.

¹⁴⁴ Nägeli datiert konkret: seit 1726, „dem Jahr, wo Johann Sebastian Bach sein erstes Werk herausgab“ (*Vorl.*, S. 195). Gemeint ist Bachs Druckausgabe des 1. Teils der *Clavierübung*, deren erste Partita 1726 erschien.

¹⁴⁵ *Vorl.*, S. 129.

¹⁴⁶ *Vorl.*, S. 187, hier auf Beethoven bezogen. Vgl. *B.*, S. 16, wo Bach als „Heros“ apostrophiert wird.

¹⁴⁷ *Vorl.*, S. 130.

¹⁴⁸ Vgl. *Vorl.*, S. 106f.

¹⁴⁹ So der Titel einer von Willi Reich hrsg. Auswahl aus Nägelis *Vorlesungen*: Hans Georg Nägeli, *Von Bach zu Beethoven. Aus den Vorlesungen über Musik*, ausgew. u. eingel. von W. Reich, Basel [1946] (Sammlung Klosterberg, Schweizerische Reihe, hrsg. von W. Muschg).

tential, das immer wieder zu wechselnden Dominanzverhältnissen führt (etwa einem zeitweisen Übergewicht des Kantablen über das Instrumentale), das dann in der folgenden musikgeschichtlichen „Periode“¹⁵⁰ durch entsprechende Gegenreaktionen „beantwortet“ wird. Bei allem Schematismus aber sind die leitenden Kategorien weit genug gefaßt, um die höchst unterschiedlichen historischen Erscheinungsformen miteinzubegreifen, in denen etwa das Instrumentale (beispielsweise als Bachsche Klavierfuge oder als Haydnscher Quartettsatz) konkrete Gestalt gewinnt.

Mit derselben historischen Differenzierung hängt es zusammen, daß Bach in Nägelis musikgeschichtlichem Entwurf (auf den im einzelnen nicht eingegangen werden kann¹⁵¹) nicht etwa, wie man erwarten könnte, die Rolle des zeitenthobenen Ideals oder eines absoluten Maßstabs übernimmt, zu dem immer wieder als musikgeschichtlichem Fixstern zurückzukehren wäre, sondern die eines gleichsam transponierbaren, flexiblen Modells, das in paradigmatischer Weise grundlegende Möglichkeiten des autonomen Komponierens inauguriert hat, ohne schon damit den weiteren Gang der Entwicklung im einzelnen festzulegen. Bach als Muster, nicht der Nachahmung, sondern des kompositorischen Niveaus, nicht als Vorlage, sondern als produktive Herausforderung, als großer Bewegter, der – so Nägeli in einem schönen Bild – die „Ahnung noch unbekanntes Land geweckt“ und „bis an die Grenze geführt“ habe, „wo die Aussicht auf einen neuen, unabsehbar weiten Wirkungskreis sich [...] eröffnete“¹⁵². In diesem Sinne sieht denn Nägeli die Geschichte der Instrumentalmusik nach Bach im großen als einen vielgestaltigen Prozeß der Ausdifferenzierung von kompositorischen Verfahrensweisen, die „wir [...] alle mittelbar diesem ihrem ersten Begründer zu danken“ haben¹⁵³; und so überrascht es nicht, wenn sich am Ende seiner geschichtlichen Darstellung der Satz findet: „Siebente Periode. [...] Verallgemeinerung [...] und daher Gefahr der Vergemeinerung [der Instrumentalmusik, B. S.], welche endlich der Kunstheld des neuen Jahrhunderts im Geist der Bache, aber mit seither erweiterten Kunstmitteln, siegreich überwand. Beethoven“¹⁵⁴.

Nägelis enge Aneinanderbindung von Bach und Beethoven¹⁵⁵ – noch vor der von Schumann, Wagner, Nietzsche u. a. her geläufigen formelhaften Koppelung beider Namen¹⁵⁶ – gewinnt noch einen weiteren bemerkenswerten Aspekt, wenn man einen noch früher, nämlich vom 21. März 1801, datierenden Brief an Breitkopf & Härtel¹⁵⁷ hinzuzieht. Im Zusammenhang einer Erörterung des Editionsplanes der von ihm herausgegebenen *Musikalischen Kunstwerke im Strengen Style* stellt dort Nägeli Reflexionen an über den geschichtlichen Wandel von der „strengen“ zur „freien Schreibart“ und kommt dabei auf solche, noch zu gewärtigende Kompositionen zu sprechen, „wo die strenge und die jetzt herrschende freie Schreibart (welche inzwischen auch wieder zur positiven Norm geworden ist und früher oder später eine neue Katastrophe wo nicht eine totale Revolution im

¹⁵⁰ Vorl., S. 195f.

¹⁵¹ Vgl. dazu die auf Beethoven bezogene Darstellung Martin Staehelins: Staehelin, S. 57ff.

¹⁵² Vorl., S. 134. Im besonderen ist hier das Verhältnis J. S. und C. P. E. Bach gemeint.

¹⁵³ Vorl., S. 129.

¹⁵⁴ Vorl., S. 196. Hervorhebung von Nägeli.

¹⁵⁵ Vgl. zum Verhältnis Bach-Beethoven ausführlich: Zenck, *Beethoven*.

¹⁵⁶ Vgl. Dahlhaus, *Abs.M.*, S. 118ff.

¹⁵⁷ Abgedruckt bei Refardt, S. 393–395.

dermaligen Formenwesen herbeiführen muß) dergestalt vermischt werden, daß daraus neue Kunstformen, deren unsere Kunst von einer Zeit zur andern immer wieder bedarf, erzeugt werden“¹⁵⁸. Was hier von Nägeli avisiert wird, ist, wie es scheint, nichts weniger als die später (namentlich durch Schumann, Nietzsche, Halm und Webern¹⁵⁹) so prominent gewordene ästhetisch-geschichtsphilosophische Spekulation einer, mit August Halm zu reden, „dritten Kultur“ der Musik¹⁶⁰, in der Bachsche Polyphonie und Beethovensches Formdenken zu einer neuen, höheren Qualität zusammenfließen sollen.

VI

Wie dem auch sei – ob Nägeli tatsächlich als Initiator dieser Idee in Anspruch zu nehmen ist¹⁶¹ –, daß sie von ihm überhaupt und in direktem Zusammenhang mit seinen Bemühungen um Bach erwogen wird, scheint schon erstaunlich genug und wirft insbesondere ein Licht auf die zukunftssträchtigen Züge seines Bach-Bildes, das von seiner gedanklichen Konzeption, wenn auch nicht von seiner tatsächlichen geschichtlichen Wirksamkeit her, weit in das 19. Jahrhundert hineinragt.

Gegenüber Forkels Verständnis von Bach als zeitloser, teleologischer Größe¹⁶², das wohl doch eher den „Höhepunkt“ und zugleich „das Ende der Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts“¹⁶³ markiert als den Beginn der Bachrenaissance des 19., gegenüber Triests wegweisendem historiographischem Entwurf, der aber Bach – auch dies ein Stück Dixhuitième – noch hinter seinem Sohne zurücktreten läßt, gegenüber schließlich der romantischen Bach-Deutung und ihren vielfältigen Bestrebungen zu einer ästhetisch-aktualisierenden, von kunstreligiösen, patriotischen oder poetischen Motiven durchsetzten Bach-Aneignung¹⁶⁴, entwickelt Nägeli ein eigenständiges Bach-Bild von Rang, das, ohne von den anderen Konzeptionen gänzlich unberührt zu sein, an der Herausarbeitung des autonomen Instrumentalkomponisten seine prägnante *differentia specifica* hat. Um einige Fixpunkte der Bachanschauung des frühen 19. Jahrhunderts¹⁶⁵ heranzuziehen: Nicht Bach, der gelehrte Kontrapunktiker (wie in der älteren Theorie-Tradition¹⁶⁶), nicht Bach, der protestantische Musiker (wie im Kreis der Berliner Bach-Rezeption um Mendelssohn und Marx¹⁶⁷), kaum Bach, der deutsche Nationalkomponist (wie bei Forkel und vielen

¹⁵⁸ Refardt, S. 394. – Vgl. Nägelis Redeweise von Bachs „revolutionärer Tendenz“ und von Bach als „Revolutionair“ B., S. 16 u. S. 20.

¹⁵⁹ Vgl. Dahlhaus, *Abs.M.*, S. 118ff.

¹⁶⁰ Halm, S. 253.

¹⁶¹ Die geschichtsphilosophische „Idee eines von Bach begründeten Zeitalters der deutschen Musik“ – freilich in etwas anderer Pointierung, der insbesondere das Motiv einer zukünftigen Synthese abgeht – findet sich auch bei Triest. vgl. Dahlhaus, *Bach-Deutung* (die zit. Wendung dort S. 197).

¹⁶² Vgl. Tibor Kneif, *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte*, in: *Mf* 16 (1963), S. 224–237

¹⁶³ Forchert, S. 12f. – Vgl. dagegen Martin Zenck, *Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800*, in: *BJ* 68 (1982), S. 7–32, der wohl doch die „klassische“ Umdeutung Bachs“ durch Forkel – trotz aller unleugbarer Ansätze in dieser Richtung – zu stark pointiert.

¹⁶⁴ Vgl. zusammenfassend: Friedrich Blume, *J. S. Bach in der Romantik*, in: ders., *Syntagma Musicologicum*, Bd. 2, hrsg. von A. A. Abert und M. Ruhnke, Kassel 1973, S. 271–281, Dahlhaus, *Bach-Deutung* und Friedhelm Krummacher, *Bach in romantischer Sicht – und heute*, in: *55. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Mainz 1980*, S. 118–131

¹⁶⁵ Vgl. insgesamt Dahlhaus, *Bach-Deutung* und Zenck, *Stadien* (siehe oben, Anm. 163).

¹⁶⁶ Vgl. überblicksweise: Forchert.

¹⁶⁷ Vgl. vor allem Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), S. 67ff.

anderen¹⁶⁸), nur in eingeschränkter Weise Bach, der Anti-Modekomponist (wie bei Schubart¹⁶⁹ und wiederum in der Berliner Bachbewegung¹⁷⁰), aber uneingeschränkt und dominierend Bach, der „freye, reine, selbständige Tonkünstler“¹⁷¹ als historisch folgenreiches Ereignis, bildet die Zentralperspektive von Nägelis Interpretationsansatz.

Ohne jeden Zweifel liegt darin – und nicht erst, wenn man den heute verfügbaren Kenntnisstand zu Rate zieht – eine grandiose Einseitigkeit, deren Abstraktionsverluste hier nicht im einzelnen aufgeführt zu werden brauchen.

Auf der anderen Seite hat Nägeli mit seiner energischen Orientierung auf die unüberholbar ästhetische Individualität der musikalischen Struktur¹⁷² – auch gegenüber seinen eigenen metaphysischen Optionen – eine Instanz benannt, die sich – über alle Wandlungen der Bach-Bilder aus einer mehr als zweihundertjährigen Rezeption hinweg – als einzigartig resistent erwiesen hat und bis heute die elementare, nichthintergehbare Bedingung der Möglichkeit allen Bach-Verstehens bildet. Steht Nägeli mit solcher – man möchte sagen: musikalisch-realistischer – Einsicht in seiner Zeit ziemlich allein, so kann vielleicht erst heute – postmythisch, unter den ernüchternden Bedingungen der Entmythologisierung von Metaphysik und Geschichtsphilosophie – in vollem Sinne gewürdigt werden, was er damit – wie problematisch im einzelnen auch immer – geleistet hat.

Albert Lortzing und das norddeutsche Singspiel: Zu Lortzings Bearbeitung von Johann Adam Hillers Singspiel „Die Jagd“ (1829/1830)

von Irmind Capelle, Detmold

Johann Adam Hillers Singspiel¹ *Die Jagd* war nach der Uraufführung in Weimar am 29. Januar 1770 auf allen Bühnen erfolgreich und wurde in der folgenden Zeit als Ausgangspunkt und Norm einer neuen Gattung, der der komischen Oper, angesehen². Doch auf Grund eines gewandelten Geschmacks beim Publikum, das, wenn es nicht dem italienischen Stil huldigte, so doch auf jeden Fall mehr als nur schlichte Lieder im Volkston

¹⁶⁸ Vgl. Leo Schrade, *J. S. Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung*, in: *Dt. Vjs. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 15 (1937), S. 220–252; Dahlhaus, *Bach-Deutung* und Dahlhaus, *Abs.M.*, S. 118ff. – Allerdings gibt es Äußerungen bei Nägeli, die in diese Richtung weisen: vgl. etwa *Vorl.*, S. 108–116 und S. 194.

¹⁶⁹ Vgl. Zenck, *Stadien*, S. 13–17

¹⁷⁰ Vgl. Forchert (siehe oben, Anm. 11) und Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion*, insbes. S. 65. – Zu Nägelis Auffassungen in dieser Hinsicht vgl. vor allem *B.*, S. 26. In seinen späteren Schriften, namentlich in den *Vorlesungen*, wird diese Komponente gleichsam pädagogisch ‚aufgehoben‘: Vgl. insbesondere seine Darstellung des Phänomens ‚Dilettantismus‘, *Vorl.*, S. 1–21

¹⁷¹ *B.*, S. 26.

¹⁷² So heißt es in seinem Aufsatz *Ueber die Herausgabe Bachscher Werke* (Nägeli, *BAMZ*, S. 235): „Auch nicht bloss vorzeigen muss man das Einzelne, sondern am Einzelnen nachweisen das Eigentümliche, wenn man auf dem Wege der Wissenschaft zu Bach hinanführen will“ (Hervorhebung von Nägeli).

¹ Der Begriff wird hier wie heute üblich auf dieses Stück angewendet, wenn auch Hiller selbst es als „comische Oper“ herausbrachte. Vgl. Stefan Kunze, Artikel *Singspiel*, in: *Riemann Musiklexikon. Sachteil*, Mainz ^{12/}1967, S. 874f., und Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974. – Der folgende Aufsatz stellt eine umgearbeitete Fassung der Ausführungen über die Bearbeitung der *Jagd* im Rahmen der im Dezember 1984 vom Fachbereich 14 der FU Berlin angenommenen Magisterarbeit *Das Frühwerk von Albert Lortzing* dar.

² Vgl. die Beurteilung von Fr. Rochlitz in der *AMZ* 1803/04, Sp. 845ff. und Ernst L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon*