

- 27) Dok III, Nr. 767 (hier S. 220).
- 28) Das ehemals Ernst Ludwig Gerber gehörende und dessen Besitzvermerk von 1765 tragende, später in die Sammlung von Werner Wolffheim gelangte und jetzt in der Sibley Music Library (Eastman School of Music, Rochester, NY) befindliche Exemplar des Originaldruckes von Bachs Clavier-Übung III weist auf seiner Titelseite Eintragungen (des 18. Jahrhunderts?) auf, die das originale "zur Gemüths Ergezung" umformulieren in "Augen Ergezung und Ohren Verletzung".
- 29) Wolfgang Schmieder, in: Festschrift Martin Bollert, Dresden 1936.
- 30) Heinrich Heine, Reisebilder (Italien), zit. nach H. Heine, Ausgewählte Werke in 6 Bänden, Berlin o.J. (um 1950), Bd. 3, S. 201. Zu Rellstabs Kenntnis Bachscher Werke vgl. MGG, Art. "Rellstab".
- 31) Bankiers, Künstler und Gelehrte. Unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert, hrsg. und eingeleitet von Felix Gilbert, Tübingen 1975, S. 164 (Brief vom 11. April 1855). Hierher gehört auch das vielzitierte Goethe-Wort über die Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829: "Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte". Die Frage des "Transoxanischen" bei Goethe wäre in diesem Zusammenhang doch noch einmal zu durchdenken; vgl. Friedrich Smend, Goethes Verhältnis zu Bach, Berlin und Darmstadt 1955, besonders S. 23ff., 43f. Vgl. auch Carl Dahlhaus, Die Fuge als Präludium. Zur Interpretation von Schönbergs Genesis-Komposition Opus 44, in: Musica 37 (1983), S. 522ff. Hiernach vertritt die Fuge in Schönbergs Opus 44 den Zustand vor der Schöpfung. Ein Vergleich mit Goethes Äußerung über J.S. Bach (Juni 1827, vgl. Smend a.a.O., S. 22) drängt sich auf: "Als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben".
- 32) Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 8 und 36, sowie Klaus Hofmann, Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs, BJ 1983, S. 115-118.
- 33) Vgl. meinen in Anm. 5 genannten Beitrag.
- 34) Anton Schindler, der Freund Beethovens. Sein Tagebuch aus den Jahren 1841-43, hrsg. von Marta Becker, Frankfurt a.M. 1939, S. 106.

Bernd Sponheuer:

"LICHT ...., DIE ZUKUNFT ERHELLEND"  
Überlegungen zum Bach-Bild Hans Georg Nägelis

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 worden<sup>1</sup>; wenig hingegen über seinen inhaltlichen, musikästhetischen und -historiographischen Beitrag zur Entwicklung des Bach-Verständnisses<sup>2</sup>. Das mag mit dem relativ raschen Vergessen des Musikästhetikers Nägeli überhaupt zusammenhängen, der im Bewußt-

sein des späteren 19. Jahrhunderts - Stichwort: 'musikalischer Formalismus' - gleichsam systematisch durch Hanslick überboten und ersetzt wurde<sup>3</sup>. Es mag zum anderen darauf zurückzuführen sein, daß sich die Bach-Forschung wie speziell die Erforschung der Bach-Rezeption zu einem überwiegenden Teil auf die Probleme des Vokalwerks konzentriert hat<sup>4</sup>, die wiederum bei Nägeli nicht mehr als eine Nebenrolle spielen<sup>5</sup>.

Wenn es aber richtig ist, daß 1. der - so Carl Dahlhaus - "'eigentliche' Bach des 19. Jahrhunderts ... der Instrumentalkomponist" gewesen ist<sup>6</sup>, 2. die ausgebreitete Debatte über das Verhältnis von Vokal und Instrumental bei Bach keineswegs als abgeschlossen gelten darf<sup>7</sup> und 3. die ästhetische Theorie der Instrumentalmusik den substantiellen Kern jenes neuen Begriffs von Musik als autonomer Kunst ausmacht<sup>8</sup>, der sich nicht zuletzt an der Erfahrung Bachs herauskristallisiert hat<sup>9</sup> - 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 Autonomie-ästhetik zuerst ins Bewußtsein gehoben haben.

Carl Dahlhaus hat in diesem Zusammenhang, den er als die "Entstehung der romantischen Bach-Deutung" bezeichnet<sup>10</sup>, nachdrücklich auf die 1801 erschienene ästhetisch-geschichtsphilosophische Abhandlung des Stettiner Theologen Johann Karl Friedrich Triest<sup>11</sup> aufmerksam gemacht, in der unter Rekurs auf Termini der Kantischen Ästhetik ein Begriff von Instrumentalmusik anvisiert wird, der der frühromantischen Idee der absoluten Musik nahekam<sup>12</sup>, Bach selbst freilich - im Gegensatz zu seinem Sohn Carl Philipp Emanuel - nur zu deren "Vorgeschichte"<sup>13</sup> rechnet. Erst E.T.A. Hoffmann und später Schumann hätten dann, so Dahlhaus, an Johann Sebastian Bach "gleichsam ... zürückerstattet", was Triest auf Carl Philipp Emanuel "versammelt" habe<sup>14</sup>.

So wenig nun die innovatorische Leistung Triests bestritten werden soll, so ist doch ein Autor namhaft zu machen, der unter Berufung auf Triest<sup>15</sup>, aber vor Hoffmann und anderen Romantikern - d.h. gleichsam im Niemandsland zwischen der wesentlich "konservativen Bach-Überlieferung" des 18. Jahrhunderts<sup>16</sup> und dem späteren Komplex der romantischen Bach-Konzeption - Johann Sebastian Bach jenen Rang zuteil werden ließ, der bei Triest noch Carl Philipp Emanuel vorbehalten blieb: 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<sup>17</sup> und in den einschlägigen Kapiteln seiner "Vorlesungen über Musik" von 1826<sup>18</sup> zu sagen hat, läßt sich kurz als ausgeführter Entwurf einer speziellen Geschichte der reinen Instrumentalmusik charakterisieren (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"<sup>19</sup> in Anspruch genommen wird.

## II

In einer hervorgehobenen Passage seiner Bach-Abhandlung, in der Bachs "künstlicher Rhythmus"<sup>20</sup> gerühmt wird, schreibt Nägeli: "Er zwang den Geist zu entfernten, zu idealen Beziehungen. ... Dahin zielt, bewußt oder bewußtlos, jedes Genie, jeder 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"<sup>21</sup>.

Das Zitat ist dazu geeignet, Nägelis spezifische Sichtweise Bachs vorgreifend zu charakterisieren. Mehreres erscheint daran auffällig: der feierliche, geradezu prophe-

tische Ton des Ganzen, die an Arnold Schmitz' "Grundvorstellungen" des romantischen Beethovenbildes<sup>22</sup> gemahnende Koppelung "Genie, Revolutionair, Zauberer"<sup>23</sup>, der ange-deutete 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 Nägels Theorie der Instrumentalmusik vonnöten, der allerdings im vorgegebenen Rahmen über eine stark geraffte Skizze nicht hinausgehen kann.

Nägels Theorie - die in ihrer eigenartigen Mischung aus gleichsam phänomenologi-scher Objektzugewandtheit, systematischer, das Dogmatische streifender Begriffskon-struktion und einem gehörigen Quantum an spekulativer, mystisch gefärbter Religiosität nicht immer leicht zu durchschauen ist - nimmt ihren Ausgang vom Grundphänomen der Be-wegung, genauer: der "künstlich geregelten Bewegung", in der - vergleichbar Hanslicks Redeweise vom "Rhythmus im Großen ... und ... im Kleinen"<sup>24</sup> - "das Wesen und Leben aller Musik" bestehe<sup>25</sup>. Den höchsten Begriff des Musikalischen vermittelt deshalb Nägeli der des "freyen Formenspiels"<sup>26</sup> als "Inbegriff schöner Proportionen", in denen ein "Maximum von Tonverhältnissen"<sup>27</sup> zur kohärenten Einheit der Form versammelt wird. Und es ist charakteristisch für seine Denkart, wie er von hier aus einen überraschenden allegorischen Bogen schlägt zur Mystik Jakob Böhmes und dessen Bild vom "heiligen Spiel Gottes"<sup>28</sup>.

Der Transzendenzbezug ist freilich nicht nur spekulative Zutat, sondern Konsequenz eines Doppelsinns, der dem Begriff des "freyen Formenspiels" anhaftet. 'Frei' nämlich bedeutet hier: frei von jedwedem außermusikalischem Inhalt<sup>29</sup>, insbesondere von "allem beschränkenden Affektsleben"<sup>30</sup>, und frei (soweit dies möglich ist) vom Stofflich-Mate-riellen überhaupt. "In einem Minimum von Materie ein Maximum von Geist (zu) offen-baren", die Materie "so zu sagen (zu) verdünnen" und zu "läutern zu einer ätherischen Geisteshülle"<sup>31</sup>: darin liegt für Nägeli das kompositionstechnische Ideal und zugleich die spezifische ästhetische Idealität der Instrumentalmusik. Nicht alle Instrumental-musik aber bringt es zur "vollen geistigen Freyheit" des "freyen Tonspiels"<sup>32</sup>: die sogenannte "Cantabilitäts-Musik"<sup>33</sup>, d.h. die instrumentalen Nachbildungen des Vokalen, wie solche auf dominierend materielle Klanglichkeit abgestellten Werke, die "bloß das Ohr füllen, so daß, schon auf dem Papier angesehen, bey vielen Noten wenige Tonfiguren zu ersehen sind", die als "musikalische Ideen" gelten könnten<sup>34</sup>, fallen aus dem Gebiet der "reinen Instrumentalmusik"<sup>35</sup> heraus.

Ohne daß damit Nägels musikästhetischer Ansatz schon zureichend beschrieben wäre, wird vielleicht soviel deutlich, zu welcher rigorosen Härten er im einzelnen führen mußte (beispielsweise in der bekannten Polemik gegen den "unreinen" Instrumentalkomponisten Mozart<sup>36</sup>), aber auch, warum gerade das Werk Bachs zum zentralen Anschauungsmodell und gleichsam Taufpaten dieser Theorie werden konnte.

### III

Nach dem Gesagten wird es weniger befremdlich erscheinen, daß, wie erwähnt, die Wür-digung von Bachs rhythmischer Kunst den entscheidenden Ausgangspunkt für Nägels weite-res Argumentieren darstellt. 'Rhythmus' muß in diesem Zusammenhang allerdings in einem weiteren Bedeutungsumfang verstanden werden. Nägeli: "Durch einseitige Contemplation der harmonischen Verhältnisse verliert sich die Anschauung zu oft im Materiellen, in den Ton m a ß e n; durch Contemplation der melodischen g l e i t e t sie wenigstens a l l m ä h l i g fort; hingegen ist die Contemplation des rhythmischen, des

G e g e n e i n a n d e r h a l t s nur möglich durch Losreissung und Reproduction, durch öfteres Wiederauffassen und schnelleres Zusammenfassen, durch ideale T h ä t i g k e i t "37. Wird nach Nägeli im strengen kontrapunktischen Satz durch die Dissonanzbehandlung "die Rythmik auf sehr gezwungene Weise der Harmonik" untergeordnet<sup>38</sup> und ruht auf der anderen Seite "das Eingeschränkt-Melodische, das Cantabile" nur "allzuoft" auf "rythmischer Einförmigkeit und harmonischer Leere"<sup>39</sup>, so hat Bach "durch neue Rhythmische Formen für die Kunst selbst ein neues weites Feld eröffnet, unabsehbar, incalculabel"<sup>40</sup>. Indem nämlich Bach seinen Kompositionen entwicklungsfähige, prägnante rhythmische Motive zugrundelegt, die eine elementare "Stetigkeit" des Ablaufs garantieren, eröffnet sich eine umso 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"<sup>41</sup>.

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 (gemeint ist das Oberstimmenmotiv von T. 1, B.S.) 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"<sup>42</sup>.

Worauf Nägelis Ausführungen hinauswollen, kann insgesamt als ein grundlegender Perspektivenwechsel im Satztechnischen wie in der Höreinstellung verstanden werden: weg von den abstrakt harmonisch zentrierten Prinzipien der Intervallregulierung, der Akkordprogression und der akkordisch fundierten Melodik, hin zum "allseitig"<sup>43</sup> motivisch durchgebildeten, individualisierten Beziehungsgefüge des einzelnen Kunstwerkes, "das den Geist ... allseitig zur Contemplation"<sup>44</sup> 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 bildet den Fluchtpunkt von Nägelis Bach-Auffassung.

Bach hat, so Nägeli in einer zugespitzten Formulierung, "die kontrapunktische Kunst auf ihren höchsten Gipfel gebracht, und dadurch die Instrumentalmusik zur selbständigen Kunst erhoben"<sup>45</sup>. Das heißt, Bach hat aus dem im Kontrapunkt selber gelegenen Prinzip der möglichst dichten Organisation von musikalischem Zusammenhang die weitestgehenden Konsequenzen gezogen: bis hin zu dem Punkt, wo - eben um jene angestrebte strukturelle Dichte, jenes "Maximum von Tonverhältnissen" zu erreichen - die satztechnischen Schranken des überlieferten "Kunst-Mechanismus" wie die auf Sujet, Affekt und Schönklang fixierten Konventionen der "angewandten Musik" verlassen werden mußten. 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 zugrundeliegt<sup>46</sup>. Und noch Nägelis Kritik an Bachs Vokalstil erscheint unter solchen Auspizien in einem anderen Licht: gleichsam als verdecktes Lob, die das monierte "Uebermaaß von bloß musikalischem (eigentlich instrumentalischem) Inhalt"<sup>47</sup> als s t r u k t u r e l l e Substanz des Bachschen Vokalwerkes zu begreifen sucht.

Unter den zahlreichen Aspekten, die sich aus der hier nur grob skizzierbaren Theorie Nägelis ergeben, seien zwei hervorgehoben.

Zunächst Bachs Vereinigung dessen, was von Nägeli als die beiden "Opposita der Kunstgesetzgebung"<sup>48</sup> bezeichnet wird. Gemeint sind die 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 ausführlich<sup>49</sup> an jenem Contrapunctus XI der "Kunst der Fuge", der noch 1837 Robert Schumann die resignierte Bemerkung "Zerreißt einem die Ohren" entlockte<sup>50</sup>. Der Gegensatz beider Prinzipien wird in den "Vorlesungen" zum "ersten und höchsten Gegensatz"<sup>51</sup> der Instrumentalmusik methodisch ausgearbeitet: die beiden "Grundformen"<sup>52</sup> der Fuge und der Suite - das einheitsvoll Kombinatorische und das vielfältig Kontrastierende<sup>53</sup> - gelten (nicht unähnlich dem späteren Verfahren August Halms<sup>54</sup>) als idealtypische Möglichkeiten instrumentalen Komponierens, aus denen Nägeli alle weitere "Formbildung ... kunstwissenschaftlich ableiten"<sup>55</sup> zu können glaubt. In diesem Zusammenhang nun erscheint Bach als der "universelle"<sup>56</sup> Komponist, der wie kein anderer - sei es in den "überraschend-schönen" Kontrasubjekten der "Kunst der Fuge"<sup>57</sup> oder im geordneten "Chaos" der Schlußgigue aus der e-Moll-Partita (BWV 830)<sup>58</sup> - beides miteinander zu vereinbaren wußte: "so kunstvoll als zwanglos"<sup>59</sup>. Anders als Triest, der Bachs Bedeutung auf die "reine Musik ..., besonders ... Harmonie und gebundenen Styl"<sup>60</sup> beschränkt wissen will, erkennt Nägeli in Bach den "reinen" und zugleich "poetischen" Komponisten<sup>61</sup>, dessen "wunderbare Kunstgebilde"<sup>62</sup> - "Calcul" und "Schönheit" ineins<sup>63</sup> - "mit einer romantischen Dichtung oder mit einem Kranze Raphaelischer Arabesken gleichen Rang" behaupten<sup>64</sup>.

Ein zweiter Punkt ergibt sich aus Nägelis Formulierung, daß mit Bach "die Kunstgeschichte zur Individual-Geschichte" werde<sup>65</sup>. 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 soviel wie die Abwendung vom Typischen und Regulären hin zum Einmaligen und Besonderen, zum konkret durchgestalteten Einzelwerk<sup>66</sup>, das aus der jeweiligen Bestimmtheit des Themas die bestimmte Disposition der Form hervorgehen läßt<sup>67</sup>. 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"<sup>68</sup> zuweist.

Wesentlicher aber als diese Seite treten bei Nägeli Motive einer sachlich orientierten, wenn man schon so sagen darf, 'Problemgeschichte des Komponierens' hervor. Nägeli stellt sie dar in Form einer durchgehenden Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik von Bach zu Beethoven<sup>69</sup>, genauer: als einen vielgestaltigen Prozeß des Auskomponierens von kompositorischen Verfahrensweisen und Fragestellungen, die "wir ... alle mittelbar diesem ihrem ersten Begründer zu danken"<sup>70</sup> haben. 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"<sup>71</sup>. In solcher Perspektive kann es dann nicht überraschen, wenn auch die im späteren 19. und 20. Jahrhundert so prominent gewordene Idee einer "dritten Kultur"<sup>72</sup> der Musik - die

Idee einer Synthese von Bachscher Polyphonie und Beethovenschem Formdenken - bei Nägeli schon auf das deutlichste vorgezeichnet erscheint<sup>73</sup>.

V

Wie dem auch sei - ob Nägeli tatsächlich als Initiator dieser Idee in Anspruch zu nehmen ist -, da ß sie von ihm überhaupt erwogen wird, scheint schon erstaunlich genug und wirft 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 Größe<sup>74</sup>, das wohl doch eher den "Höhepunkt" und das "Ende der Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts"<sup>75</sup> markiert als den Beginn der Bach-Renaissance 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-Aneignung<sup>76</sup>, 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 abschließend einige Fixpunkte der Bach-Anschauung des frühen 19. Jahrhunderts zum Vergleich heranzuziehen: nicht Bach, der gelehrte Kontrapunktiker<sup>77</sup>, nicht Bach, der protestantische Musiker<sup>78</sup>, kaum Bach, der deutsche Nationalkomponist<sup>79</sup>, nur in eingeschränkter Weise Bach, der Anti-Modekomponist<sup>80</sup>, aber uneingeschränkt und dominierend Bach, der "freye, reine, selbständige Tonkünstler"<sup>81</sup> 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 Struktur - 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, nicht-hintergehbare Bedingung der Möglichkeit allen Bach-Verstehens bildet. Steht Nägeli mit solcher - man möchte sagen: musikalisch-realistischen - 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.

Anmerkungen

- 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; 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: Beiträge zur Musikwissenschaft 25 (1983), S. 113-119; Edgar Refardt, Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel, in: ZfMw 13 (1930/31), S. 384-400 (im folgenden zitiert als: Refardt); Friedrich Smend, Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe 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: 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); Hermann Kretzschmar, Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Directoriums, in: J.S. Bachs Werke, hg. v. der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 46, Leipzig 1899, S. XV-LXIII; Martin Ruhnke, Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J.S. Bachs, in: Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 305-319 (im folgenden zitiert 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 Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik", Stuttgart 1985.
  - 3) Vgl. dazu Rudolf Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Tutzing <sup>3</sup>/1982, S. 376-382.
  - 4) 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 Reinhold Brinkmann, Kassel 1981, S. 97-126 (im folgenden zit. als: Krummacher).
  - 5) Nægelis Beurteilung des Bachschen Vokalwerkes zeigt am deutlichsten sein Aufsatz "Ueber die Herausgabe Bachscher Werke" (Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 6 (1829), Nr. 30, S. 233-237). Freilich hinderte ihn dies nicht daran - so wenig wie die anderen Kritiker von Bachs Vokalwerk im 19. Jahrhundert (vgl. Ruhnke) -, sich intensiv auch für Bachs vokales Schaffen einzusetzen.
  - 6) 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).
  - 7) Vgl. den oben, Anm. 4, genannten Aufsatz Friedhelm Krummachers und Günther Wagners historisch fundierte Rekapitulation des Diskussionsstandes: Günther Wagner, J.A. Scheibe - J.S. Bach: Versuch einer Bewertung, in: BJ 68 (1982), S. 33-49, hier: S. 39-43.
  - 8) Vgl. vom Verfasser: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Habil.-Schr. (masch.), Kiel 1984 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel etc. 1987.
  - 9) 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, S. 8-16 (im folgenden zit. als: Forchert).

- 10) Vgl. o., Anm. 6.
- 11) (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).
- 12) Daß freilich Triest durch Wackenroder und Tieck angeregt wurde, wie es Dahlhaus nahelegt, bleibt eine reine Vermutung, die sich am Text schwerlich verifizieren läßt.
- 13) Dahlhaus, Bach-Deutung, S. 203.
- 14) Dahlhaus, Bach-Deutung, S. 206 u. 209.
- 15) 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.
- 16) Vgl. Forchert, insbes. S. 12f.
- 17) Zur Datierung vgl. die ausführlichere Darstellung des Verfassers: Das Bach-Bild Hans-Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik, in: Mf 39 (1986), S. 107-123.
- 18) Hans Georg Nägeli, Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart und Tübingen 1826, Reprint Darmstadt 1983. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin (im folgenden zit. als: Vorl.).
- 19) Vorl., S. 116 und 107.
- 20) B., S. 19.
- 21) B., S. 20. Hervorhebung durch Nägeli.
- 22) Arnold Schmitz, Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik. Bonn 1927, Neudruck Darmstadt 1978, S. 1: "genialisches Naturkind", "Revolutionär", "Zauberer", "Priester".
- 23) Den "Zauberer" entnimmt Nägeli wohl dem von ihm herangezogenen Triest-Zitat: B., S. 18. Zum Vorstellungsbereich des "Priesters" vgl. B., S. 26f. Auch in den "Vorlesungen" finden sich, wenn auch in sprachlich zurückhaltenderer Form, dieselben Vorstellungen: vgl. Vorl., S. 122, 128ff., 229.
- 24) Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Darmstadt 1976, Nachdruck der 1. Auflage 1854 (im folgenden zit. als: Hanslick), S. 32.
- 25) Vorl., S. 128; vgl. insgesamt die die "Theorie der Instrumentalmusik" enthaltende zweite Vorlesung, S. 22-52.
- 26) Vorl., S. 33.
- 27) B., S. 8.
- 28) Vorl., S. 48. Adolph Bernhard Marx wird es, ohne Nägeli zu nennen, an zentraler Stelle in seinen Bach-Artikel für das Schilling'sche Universal-Lexicon übernehmen: Gustav Schilling (red.) Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 1. Bd., Stuttgart 1835, S. 376.



- 29) Vorl., S. 32f. - Auch bei Nägeli findet sich, wie bei Kant (Kritik der Urteilskraft, § 16), Novalis (Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 756) und Hanslick (Hanslick, S. 32) der Vergleich der reinen Instrumentalmusik mit der Arabeske.
- 30) Vorl., S. 48, vgl. B., S. 22.
- 31) Vorl., S. 141.
- 32) Vorl., S. 185.
- 33) Vorl., S. 107.
- 34) Vorl., S. 141.
- 35) Vorl., S. 38.
- 36) 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 Fellerer zu diesem Thema (Karl Gustav Fellerer, Mozart in der Betrachtung Hans Georg Nägelis, in: Mozart-Jb. 1957, S. 25-36) beruht auf einem äußerst verkürzten Nägeli-Bild und führt deshalb insgesamt zu einem schiefen Urteil.
- 37) B., S. 20. Hervorhebung von Nägeli. Vgl. die analoge, wörtlich anklingende Argumentation in den Vorl., S. 129.
- 38) Vorl., S. 43; vgl. B., S. 15ff.
- 39) B., S. 26. Die fehlerhafte und uneinheitliche Orthographie der Wörter 'Rhythmus' und 'rhythmisch' findet sich durchgehend bei Nägeli.
- 40) 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-Manuskriptes (Zentralbibliothek Zürich 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.
- 41) B., S. 16f.
- 42) B., S. 13.
- 43) B., S. 18.
- 44) B., S. 21.
- 45) Vorl., S. 195.
- 46) Vgl. Carl Dahlhaus, Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1967, S. 197-206, v.a. S. 197f. und S. 204-206.
- 47) Vorl., S. 230.
- 48) B., S. 8.
- 49) B., S. 8f.

- 50) Walter Kolneder, Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. 4 Bde. Wilhelmshaven 1977, 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.
- 51) Vorl., S. 108.
- 52) Vorl., S. 115.
- 53) Vgl. Vorl., S. 106-116.
- 54) August Halm, Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart <sup>3</sup>/1947 (im folgenden zit. als: Halm). Vgl. Carl Dahlhaus, Von drei Kulturen der Musik, in: Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, München-Kassel 1978, S. 118ff. (im folgenden zit. als: Dahlhaus, Abs. M.).
- 55) Vorl., S. 207; hier bezogen auf das analoge Gegensatzpaar (Motette und Lied) der Vokalmusik.
- 56) B., S. 9 u.ö.
- 57) B., S. 7.
- 58) 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 <sup>2</sup>/1965, S. 222.
- 59) Vorl., S. 123. Gemeint ist die "Kunst der Fuge".
- 60) Triest, Sp. 261.
- 61) Vgl. Triest, Sp. 301.
- 62) B., S. 10.
- 63) B., S. 7.
- 64) B., S. 10.
- 65) Vorl. S. 116.
- 66) Vgl. Forkels ähnliche Argumentation beim Vergleich von Bachs Fugen mit denen anderer Komponisten: Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, hrsg. von Walter Vetter, Berlin <sup>5</sup>/1978, S. 65f.
- 67) Vgl. B., S. 13.
- 68) Vorl., S. 195.
- 69) So der Titel einer von Willi Reich herausgegebenen Auswahl aus Nägelis "Vorlesungen": Hans Georg Nägeli, Von Bach zu Beethoven. Aus den Vorlesungen über Musik. Ausgewählt und eingeleitet von W. Reich. Basel (1946).
- 70) Vorl., S. 129.
- 71) Vgl. dazu die auf Beethoven bezogene Darstellung Martin Staehelins: Martin Staehelin, Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven. Der Zürcher Musiker, Musikverleger und Musikschriftsteller in seinen Beziehungen zu dem großen Komponisten, Zürich 1982, S. 57ff.

- 72) Halm, S. 253. Vgl. Dahlhaus, Abs. M., S. 118ff.
- 73) Vgl. Nägelis Brief an Breitkopf und Härtel vom 21. März 1801: Refardt, S. 393-395.
- 74) 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.
- 75) 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 zu stark pointiert.
- 76) Vgl. zusammenfassend: Friedrich Blume, J.S. Bach in der Romantik, in: ders., Syntagma Musicologicum II, hrsg. von Anna Amalie Abert und Martin 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.
- 77) Vgl. überblicksweise: Forchert.
- 78) Vgl. vor allem Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967, S. 67ff.
- 79) Vgl. Leo Schrade, J.S. Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung, in: DVfLG 15 (1937), S. 220-252; Dahlhaus, Bach-Deutung und Dahlhaus, Abs. M., S. 118ff.
- 80) Vgl. Zenck, a.a.O. (s.o., Anm. 75), S. 13-17.
- 81) B., S. 26.

Gerhard Allroggen:

#### J.S. BACH UND E.T.A. HOFFMANN

"Spielen kann ich nicht mehr! - ich bin ganz ermattet; aber ist nicht wieder mein alter herrlicher Freund Sebastian daran Schuld, der mich schon wieder auf starkem Fittig hoch durch die Lüfte getragen hat - so hoch, daß ich die Menschlein unter mir nicht sah und hörte, unerachtet sie doch ein tolles lautes Wesen trieben"<sup>1</sup>. - "Wie schaal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht (Beethoven,) dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört"<sup>2</sup>.

Diese beiden Stellen zitiert Friedrich Schnapp im Nachwort seiner Ausgabe der Schriften zur Musik E.T.A. Hoffmanns und fährt fort: "Hoffmann w a r ein Geisterseher; er hat von Bach nichts anderes gekannt als Choralsätze, die Motetten und - neben wenigen anderen Klavierwerken - die Goldberg-Variationen"<sup>3</sup>.

Nägelis Ausgabe der "Aria mit verschiedenen Variationen" erwähnt Hoffmann ausdrücklich in den "Fantasiestücken"<sup>4</sup>; Bachsche Choralsätze stellt er in der Rezension der beiden Publikationen Pustkuchens<sup>5</sup> als Muster hin; die achtstimmigen Motetten sind ein Gegenstand seiner "Höchst zerstreuten Gedanken"<sup>6</sup>. Es scheint also, als sei ihm Johann