Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 34-35 (2014-2015)

Artikel: Hans Georg Nägelis Konzept einer "wahren Tonkunstbildung" und dessen grundlegende Theoreme

Autor: Nolte, Eckhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835199

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hans Georg Nägelis Konzept einer «wahren Tonkunstbildung» und dessen grundlegende Theoreme

ECKHARD NOLTE (München)

1.

Die im Jahre 1810 erschienene *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli[1] gehört zu den wichtigsten Schriften in der Geschichte der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts. Ihre besondere fachgeschichtliche Bedeutung liegt dabei weniger in der praktischen Brauchbarkeit für den schulischen Gesangunterricht als vielmehr in der ausführlichen wissenschaftlich ambitionierten Grundlegung durch Hans Georg Nägeli.[2] Um letztere, die Nägeli in seiner «kunstwissenschaftlichen» Darstellung von 1809[3] sowie in Teilen der *Gesangbildungslehre* ausführt und in den *Vorlesungen* von 1826[4] teilweise noch einmal aufgreift, geht es im Folgenden. Im Mittelpunkt stehen die Theoreme und Argumentationen, die das Unterrichtswerk als «Tonkunstlehre»[5] didak-

1 *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli*, Zürich: Nägeli, 1810. Reprint hrsg. von Reinhold Schmitt-Thomas, Frankfurt: Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation, 1986. Ergänzend folgten die *Gesangbildungslehre für den Männerchor* (1817), die *Chorgesangschule* (1821) und die *Praktische Gesangschule für den weiblichen Chorgesang* (1832).

2 Nach Abel-Struth besteht die fachgeschichtliche Bedeutung Nägelis, weit über dessen Beitrag zur Umsetzung methodischer Ideen Pestalozzis im schulischen Gesangunterricht hinaus, in der eines «Theoretikers musikalischer Bildung». Vgl. Sigrid Abel-Struth, *Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft*, Mainz: Schott, 1970 (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, 1), S. 47. Dies., *Grundriß der Musikpädagogik*, Mainz: Schott, 1985, S. 583 f. Dort auch Verzeichnis einschlägiger Literatur zu Nägeli als Musikpädagoge.

3 Hans Georg Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich: Nägeli, [1809]. Reprint hrsg. von Reinhold Schmitt-Thomas, Frankfurt: Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation, 1986. Im Folgenden zitiert als *Kunstwissenschaftliche Darstellung*.

4 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1826. Nachdruck mit einem Vorwort von Martin Staehelin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

5 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, Vorrede, S. IX.

tisch begründen, dessen Aufbau bestimmen und eine «wahre Tonkunstbildung» sowie «ächten Kunstsinn»[6] der Schuljugend gewährleisten sollen. In ihrer Gesamtheit geben sie die Eigenart des musikpädagogischen Ansatzes Nägelis zu erkennen, der sich in seiner Orientierung an der «Tonkunst» und dem musikalischen Kunstwerk von den meisten anderen Unterrichtswerken für den schulischen Gesangunterricht im 19. Jahrhundert unterscheidet. Die Untersuchung der bald einsetzenden Kritik an der *Gesangbildungslehre* bleibt ausgeblendet, da sie den Rahmen des vorliegenden Beitrages sprengen würde.

Den Kern der Nägelischen «Tonkunstlehre» bildet eine Anzahl näher zu beschreibender musikästhetischer, pädagogischer und musikdidaktischer Theoreme. Die ersteren entstammen primär der Musikanschauung Nägelis und definieren den Unterrichtsgegenstand Musik. Die pädagogischen Theoreme knüpfen, wie der Titel des Lehrwerks bekundet, an Gedankengut Pestalozzis an und nehmen die Lernenden und die Bedingungen des Lernens in den Blick. Diese beiden Gruppen von Theoremen bilden die für Nägeli als gesichert geltenden Grundannahmen seines Theoriegebäudes. Von diesen leitet er die musikdidaktischen Theoreme her, die die wichtigsten curricularen Elemente des Lehrwerks, die Unterrichtsziele, -inhalte und -methoden, inhaltlich bestimmen.

Neben der Grundlegung der eigentlichen «Tonkunstlehre» beschäftigt sich Nägeli ferner mit der Frage nach dem Beitrag der Musik zur Erziehung und zu ihrer Rolle als «heilbringendes Bildungsmittel».[7]

2.

Die theoretische Grundlegung der Gesangbildungslehre wird vor allem durch den spezifischen Musikbegriff Nägelis geprägt.[8] Die didaktisch relevanten Wesensmerkmale der Musik stellen sich nach Nägeli folgendermaßen dar:

Die «akustische Qualitativität des Tonwesens»[9] bestimmt maßgeblich die Eigenart der Musik. Musik – Nägeli spricht zumeist von der «Tonkunst» – bedeutet Klang; sie wurzelt in der Sinnlichkeit und ist «nur wesenhaft [...], indem sie erscheint.»[10]

---

6 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 30. Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 120.

7 Ebd., Vorrede, S. IX.

8 Vgl. Eckhard Nolte, *Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts*, Paderborn: Schöningh, 1982 (= Beiträge zur Musikpädagogik, 2), S. 23–55.

9 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 8.

10 Nägeli, *Vorlesungen*, S. 24.

Musik verläuft in der «Urform der Zeit.»[11] Sie ist, «rein elementarisch aufgefaßt, künstliche Bezeichnung der Zeitmomente.»[12] «Progressivität», voranschreitende Bewegung, kennzeichnet sie; sie stellt eine «fließende Größe» dar, keine «stetige» wie etwa das Bild.[13]

Musik konkretisiert sich in der Gleichzeitigkeit rhythmischer, melodischer und dynamischer Abläufe. Rhythmik, Melodik und Dynamik bilden ihre «Urelemente»,[14] begründen die «absolute Triplizität der Form»[15] sowie die «drei generischen Constructionsweisen», die jedes Tonkunstwerk als Gestaltung der Dauer, Höhe und Lautstärke von Tönen bestimmen.[16] Die Harmonik ist lediglich «Vervielfältigungskunst von Tonreihen in einem gegebenen Zeitraum»[17] und zählt daher nicht zu den Elementen.[18]

Durch die unterschiedlichen Tondauern, Tonhöhen und Tonstärken wird in der Musik «das Graduelle continuirlich empfindbar gemacht, das Empfindbare continuirlich graduirt.»[19] Das sinnlich Wahrnehmbare erscheint in Gradabstufungen, formale Verhältnisse werden klanglich wahrnehmbar. So bietet sich die Musik dem Hörer «formell und materiell zugleich» dar.[20]

Jedes Tonkunstwerk bildet ein «Kunstganzes», welches durch die «Eurhytmie der Theile»[21] gegliedert wird; es besteht aus einzelnen «Kunststücken» («fliegenden Schönheiten»), die sich zu «Kunstgruppen» verbinden, welche sich wiederum zu einem «Tableau», einer «Schaubegebenheit» zusammenfügen.[22]

Nägeli geht mithin von einem formalen Musikbegriff aus,[23] der aus der Betrachtung des konkreten Klangphänomens hergeleitet wird. Danach ist Musik wesenhaft bestimmt durch ihre sinnliche Erscheinungsform, durch Prozesshaftigkeit sowie durch Tonreihen, die in den Dimensionen Tondauer, -höhe und -stärke gestaltet sind und sich zu einem gegliederten Ganzen fügen. Ihre ideale Gestalt findet sie im polyphonen Tonsatz.

Das Höchste kann in der Tonkunst nur da gesucht werden, wo Ausbreitung, Mannigfaltigkeit, Reichthum, ja eine fast unendliche Menge rhytmischer, melodischer und dynamischer Tonverhältnisse in vervielfachten Tonreihen (polyphonisch) zu einem Kunstganzen verbunden sind.[24]

---

11 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 36, Anm.
12 Ebd., S. 5. Hervorhebungen im Original.
13 Ebd., S. 38, Anm.
14 Ebd., S. 6.
15 Ebd., S. 9.
16 Ebd., S. 9f.
17 Ebd., S. 11f. Hervorhebung im Original.
18 Die Hintanstellung der Harmonik lässt sich, ebenso wie Bernd Sponheuer («Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik», in: *Die Musikforschung*, 39, 1986, S. 116.) dies bezüglich der Präferenz Nägelis für das Rhythmische deutet, als Kritik an einer als einseitig angesehenen Unterordnung der Melodik unter die Dominanz der Harmonik verstehen.
19 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 10.
20 Ebd.
21 Ebd., S. 39, Anm.
22 Ebd. Hervorhebungen im Original.
23 Vgl. Nolte, *Die Musik*, S. 26ff. Sponheuer, *Das Bach-Bild*, S. 113f.
24 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 230. Hervorhebungen im Original.

Dies sieht Nägeli beispielhaft im Werk des «über alle Vergleichung große[n] Joh. Seb. Bach» verwirklicht.[25]

Mit seiner formalästhetischen Position steht Nägeli in der musikpädagogischen Literatur des 19. Jahrhunderts ziemlich allein da. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte, im Zuge des zunehmenden Einflusses der Pädagogik und Ästhetik Friedrich Herbarts, findet der Gedanke einer an der Form ausgerichteten «ästhetischen Bildung» wieder Eingang in die musikpädagogische Diskussion.[26] Die große Mehrheit der Verfasser schulischer Gesangslehren vertritt dagegen eine inhaltsästhetische (gefühlsästhetische) Position und versteht Musik als «Sprache des Gefühls», die sich besonders im Gesang artikuliert, als unmittelbarer Ausdruck innerer seelischer Regungen unmittelbar verstanden wird und ebenso unmittelbar auf das Gefühlsleben einzuwirken vermag.[27] Beispielhaft formuliert der Leipziger Musikpädagoge Friedrich Wilhelm Lindner diese Sichtweise, wenn er über «Die Musik als Bildungsmittel» schreibt:

> Der Gesang ist unsere eigene, die wahre, recht eigentliche Menschen-Musik. Die Stimme ist unser eigenes, angeborenes Instrument; ja sie ist viel mehr, sie ist das lebendige, sympathetische Organ unserer Seele. Was sich nur in unserm Innern regt [...], das verlautbart sich sogleich in unserer Stimme [...]. Der Gesang ist die Sprache der Empfindung, und es liegt ein tiefes Bedürfnis in der Menschennatur, diese Sprache zu sprechen. Kein Instrument kann uns den Gesang ersetzen, den die eigene Seele aus eigner Brust zieht; nicht tiefer können wir [...] in unsre und des Hörers Seele dringen als durch seelenvollen Gesang.[28]

Zwar weist Nägeli, wenn auch mit anderer Begründung, ebenfalls auf die Gefühlswirkungen der Musik hin;[29] auch stellt er Kants These von der Musik als der «Kunst des schönen Spiels der Empfindungen» nicht infrage, wie er auch die These Herders, Musik sei Sprache des Herzens, für zutreffend, allerdings nicht für erschöpfend hält.[30] Gefühle seien aber nicht Inhalt der

25 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 30.

26 Vgl. Eckhard Nolte, «‹Ästhetische Bildung› und ‹Erziehung zum musikalischen Hören› mittels ‹graphischer Darstellung› von Musik – ein wenig beachteter Ansatz der Herbartianer», in: *Systematische Musikpädagogik oder: Die Lust am musikpädagogisch geleiteten Nachdenken*, hrsg. von Martin Pfeffer u. a., Augsburg: Wißner, 1998, S. 272–283.

27 Vgl. Nolte, *Die Musik*, S. 55–120.

28 Friedrich Wilhelm Lindner, *Das Nothwendigste und Wissenswertheste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst. Ein Handbuch für den Unterricht und die Selbstbelehrung*, Leipzig: Vogel, 1840, S. 274f. Hervorhebungen im Original.

29 Vgl. Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 49f. Während die Gefühlswirksamkeit der Musik aus inhaltsästhetischer Sicht auf einer dem Ton eigenen Gefühlsqualität beruht, ist sie nach Nägeli bei der Vokalmusik auf das Zusammenwirken von Text und Vertonung, bei der «reinen» Musik auf das den Gefühlsregungen analoge bewegte Spiel von Rhythmus, Melodik und Dynamik zurückzuführen (vgl. Nägeli, *Vorlesungen*, S. 33.).

30 Vgl. Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 10, 50.

Musik. Durch die Gefühlsästhetik, bemängelt er, «gieng die reine Ansicht der reinen [absoluten] Musik ganz verloren, und ihr eigenthümliches Wesen wurde verkannt.»[31] Musik besitze keinen «Inhalt» oder «was man ihr auch andichten wollte», sondern nur «Formen, geregelte Zusammenverbindungen von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen»,[32] zu einer «Schaubegebenheit».[33]

3.

Als sinnliche Erscheinung, als «Schaubegebenheit», wendet sich die Musik nach Nägeli an die «Anschauung», an jenes Vermögen des Individuums, sich seiner Umwelt zuzuwenden und sich aktiv mit ihr auseinanderzusetzen. Damit kommen die im Titel des Lehrwerks apostrophierten «Pestalozzischen Grundsätze» ins Spiel, allen voran Pestalozzis Anschauungsbegriff, der neben Nägelis Musikbegriff die zweite tragende Säule des Konzeptes einer «wahren Tonkunstbildung» darstellt. Von den zahlreichen Facetten des Pestalozzischen Anschauungsbegriffs bezieht Nägeli folgende in seine Überlegungen ein:

«Anschauung» bildet das «absolute Fundament aller Erkenntniß, [...] jede Erkenntniß [muß] von der Anschauung ausgehen und auf sie zurückgeführt werden können.»[34]

Der Erkenntnisweg führt in Verbindung mit der Sprache «von sinnlichen Anschauungen zu deutlichen Begriffen.»[35]

«Anschauung» bezieht sich nicht nur auf das Sehen, sondern gleichermaßen auf das Hören.[36]

«Anschauung» meint ein Doppeltes: sowohl das bloße sinnliche Wahrnehmen («äußere Anschauung») als auch die Aufnahme des Wahrgenommenen ins Bewusstsein und in die ordnende Tätigkeit des Geistes («innere Anschauung»).[37]

---

31 Vgl. ebd., S. 50.
32 Nägeli, *Vorlesungen*, S. 32.
33 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 39.
34 Heinrich Pestalozzi, *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1820 (1. Aufl. 1801), S. 202.
35 Pestalozzi, zitiert nach Wolfgang Klafki, *Das pädagogische Problem des Elementaren und die Theorie der kategorialen Bildung*, Weinheim: Beltz, 1963 (1. Aufl. 1959), S. 28.
36 Vgl. ebd., S. 29.
37 Vgl. Siegbert Ernst Merkle, *Historische Fundierung und Klärung terminologischer Tendenzen des didaktischen Prinzips der Anschauung von Aristoteles bis Pestalozzi*, Frankfurt a. M., Bern: Peter Lang, 1983, S. 102f.

Das «Anschauungsvermögen» stellt eine jedermann gegebene entwicklungsfähige Anlage dar. Diese bedarf des Unterrichts, um sich zur «Anschauungskunst» zu entfalten, d.h. zur Fähigkeit, «die Gegenstände der Anschauung als Gegenstände meines Urteils und meiner Kunstfertigkeiten ins Auge zu fassen.»[38]

In diesem Sinne verstanden, wird «Anschauung» bei Pestalozzi zu einem Leitbegriff für Unterricht und Lernen schlechthin, bei Nägeli zu einem zentralen Theorem der *Gesangbildungslehre*.

4.

Aufgrund der im Musik- und im Anschauungsbegriff implizierten Sachverhalte sieht Nägeli die Hauptaufgabe einer auf «Tonkunstbildung» zielenden Gesangbildungslehre darin, das «Vermögen der Kunstanschauung»[39] zu entwickeln. «Die wahre Tonkunstbildung», schreibt er, «erhebt das Anschauungsvermögen auf die höchstmögliche Stuffe».[40] Sie schult «das Vermögen, den Kunstgegenstand [...] sich innerlich auf das Genaueste als Begriffs- und Gefühlssache zu vergegenwärtigen.»[41] Ein höchstmöglich entwickeltes Anschauungsvermögen ist für Nägeli Voraussetzung sowohl für das klare Auffassen als auch für das richtige Ausführen musikalischer Kunstwerke, mithin der Schlüssel schlechthin für den angemessenen Umgang mit Musik. Erforderlich sei «bewußtes Können», bei dem «jede Verrichtung des Organs an das Bewußtseyn geknüpft, durch den Verstand bewerkstelligt»[42] werde.

Mit der Intention, das jedermann gegebene Vermögen der Anschauung hinsichtlich der Musik zur Entfaltung zu bringen, folgt Nägeli Pestalozzis Idee der «Elementarbildung», deren allgemeines, dem pädagogischen Ideal der «Allgemeinen Menschenbildung» verpflichtetes Ziel in der «Formbildung», d.h. in der naturgemäßen «Entfaltung und Ausbildung der Anlagen und Kräfte des Menschengeschlechts»[43] besteht. «Formbildung» ist denn auch erklärtes Ziel der *Gesangbildungslehre*.[44] Dabei geht Nägeli allerdings

38 Pestalozzi, zitiert nach Klafki, *Das pädagogische Problem*, S. 28f. Vgl. Merkle, *Historische Fundierung*, S. 104.

39 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 120.

40 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 30f. Neben «Anschauungsvermögen» verwendet Nägeli u.a. die Bezeichnungen «Kunstanschauung», «Vermögen der Kunstanschauung», «Gehöranschauung». Vgl. z.B. ebd., S. 27, 29, 39. Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 120.

41 Ebd., S. 120. Hervorhebung im Original.

42 Ebd., S. 225.

43 Pestalozzi, zitiert nach Klafki, *Das pädagogische Problem*, S. 15.

44 Vgl. Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 225.

über die reine Erfüllung eines Pestalozzischen Grundsatzes hinaus. Mit dem Anschauungsvermögen, in dem er die «Urquelle unserer ästhetischen Natur»[45] sieht, erklärt er ein grundlegendes, bis zur Deutlichkeit im Begriff führendes geistiges Erkenntnisvermögen zum Kern «wahrer Tonkunstbildung».

Dies geht deutlich über das hinaus, was Pestalozzi, der zunächst vor allem die sozial verbindende Kraft der Musik im Auge hat,[46] selbst hinsichtlich der Aufgaben schulischen Gesangunterrichts vorschwebt. In der 1801 erschienenen Schrift *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt* entwirft Pestalozzi eine Sprachlehre, in der er ähnlich wie Pfeiffer und Nägeli in der *Gesangbildungslehre* mit einer «Tonlehre» beginnt.[47] Darin weist er auf eine noch zu entwickelnde «Lehre der Gesangtöne» hin, die gleichermaßen den allgemeinen Grundsätzen eines vom Einfachsten aus aufbauenden Unterrichts folgen müsse. Indes gehe es beim Gesang aber nicht darum, «von dunkeln Anschauungen zu deutlichen Begriffen zu gelangen», sondern um «eine Fertigkeit, die nach andern Gesichtspunkten und nach andern Zwecken» entwickelt werden müsse.[48] Welche das seien, überlässt er späteren Überlegungen.

5.

Besteht die Hauptaufgabe «wahrer Tonkunstbildung» darin, das Anschauungsvermögen im Hinblick auf die Musik zu entfalten, so ergeben sich aus der Sicht Nägelis Folgerungen bezüglich der Methodik und der großräumigen Anlage des Unterrichts. Zentrale Bedeutung misst er der Wechselwirkung zwischen musikalischem Tun und bewusstem Auffassen zu und postuliert eine «Kunstbildung vermittelst der Kunstausübung.»[49] Erläuternd schreibt er: «Das einfachste Criterium einer solchen Kunstmethode besteht darin, daß sie durchgehends und durchgreifend den Geist durch das Organ, das Organ durch den Geist bilde.»[50]

Allerdings dürften bei den Übungen keine musikalischen Kunstwerke verwendet werden. Denn: «Kunstwerke können nicht pädagogisch *gemacht*,

45 Nägeli, *Vorlesungen*, S. 13.
46 Vgl. Hermann Josef Schattner, *Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägelis*, Diss. Saarbrücken, 1960, Otterbach-Kaiserslautern: Verlag Arbogast, 1961, S. 19.
47 Pestalozzi, *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, S. 122ff.
48 Ebd., S. 130.
49 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 225.
50 Ebd.

sondern nur pädagogisch *geordnet* werden, mithin können sie nur zufällig und beyläufig Stoff zur Beschulung [...] enthalten.»[51] Der Umgang mit Kunstwerken setze eine bereits entfaltete Kunstanschauung voraus.[52] «Läßt man es [das Kind] gleich anfangs Schönes produciren, Lieder singen, so verdirbt man es mehr oder minder für die ächte Kunstbildung».[53] Das in seinem Anschauungsvermögen noch unentwickelte Kind werde durch Kunstwerke überfordert. Lernen an den Kunstwerken verhindere, dass die Kunstanschauung «in ihrer Einheit» tätig werden könne und spalte auf in die «Funktionen des Wissens und Könnens.»[54] Daher sei dem Kind «das Kunstschöne in seiner Vollendung so lange vorzuenthalten, [...] bis der Weg der Formbildung zurückgelegt ist.»[55]

Dementsprechend unterscheidet Nägeli zwei aufeinanderfolgende Phasen, die er als «Beschulung» und «Befruchtung» bezeichnet und die er deutlich voneinander getrennt wissen will. Durch die «Beschulung», auch als «Elementargang» bezeichnet, erfolgt die «Formbildung», die eigentliche fachspezifische Ausbildung, deren Kern in der Entwicklung des Anschauungsvermögens besteht. Die «Befruchtung» geschieht anschließend durch den Umgang mit musikalischen Kunstwerken.

> Beydes kann nicht zugleich [...] gegeben werden. Die Beschulung ist nur die Anbahnung, sie soll das Feld urbar machen zur Befruchtung, indem sie das Organ befähigt und den Sinn aufschließt. Eben so wenig kann die Befruchtung gedeihen, so fern die Beschulung damit verbunden werden muß.[56]

Indem Nägeli selbst das einfache Lied in der Phase der «Beschulung» vom Unterricht ausgeschlossen wissen will, kommt das musikalische Kunstwerk, worauf die *Gesangbildungslehre* eigentlich abzielt, darin erst sehr spät vor. Die ersten sieben der insgesamt neun Abteilungen des Lehrwerks beinhalten ausschließlich Singübungen, die anfangs ohne, bald mit Noten auszuführen sind. Erst in der vorletzten Abteilung, nach etwa zwei Jahren Unterricht, beginnt für die Kinder das Liedersingen.

Nägelis Unterscheidung zwischen «Beschulung» und «Befruchtung» findet ihren Niederschlag in der für den schulischen Gesangunterricht des 19. Jahrhunderts weithin kennzeichnenden Unterscheidung zwischen «Elementarkurs» (Schulung der Tonvorstellung und der stimmlichen Fähig-

51 Ebd., S. 226. Die als «Beylage» wiedergegebenen Lieder sind nach zunehmender Stimmenzahl, im Sinne Nägelis mithin nach zunehmendem Schwierigkeitsgrad, «pädagogisch geordnet».
52 Ebd., S. 225.
53 Ebd., S. 226.
54 Ebd., S. 225.
55 Ebd., S. 226.
56 Ebd., S. 225.

keiten) und «Liederkurs» (Erwerb eines Liedrepertoires). Allerdings wird das von Nägeli geforderte strikte Nacheinander beider sehr bald zugunsten einer Verzahnung der Kurse aufgegeben.

6.

Nach Pestalozzi vollzieht sich der naturgemäße Erwerb von Wissen und Können von Elementen ausgehend in stufenweisem, lückenlosem Fortschreiten vom Einfachen zum Zusammengesetzten.[57] Diesem als «Elementarmethode» bezeichneten Weg des Lernens folgt auch die *Gesangbildungslehre*, indem sie eine «evolutive (von Stuffe zu Stuffe naturgemäß weiterführende) Bildung der Kunstanschauung»[58] anstrebt. «Das Idealwesen der Kunst» müsse sich «in allmählichem Wachsthum» vor und in dem Kind entfalten.[59] Dazu sei, so Nägeli, ganz im Sinne des Prinzips der «Elementarisierung» Pestalozzis, «die Zurückführung des eigentlichen Musikunterrichts auf die wahren, puren Elemente» notwendig.[60] Letztere sieht er in der Triplizität von Rhythmik, Melodik und Dynamik gegeben. Von diesen «Urelementen» aus, die zunächst isoliert, dann kombiniert miteinander zu behandeln seien,[61] gelte es, das Ganze der Musik vor der Anschauung entstehen zu lassen. Was vor die Anschauung gelange, heißt es entsprechend Pestalozzischem Grundsatz, müsse stets mit seinem Begriff verknüpft werden.[62]

Wie der Weg des Lernens im Einzelnen zu gestalten ist, ergibt sich nach Nägeli aus dem Wesen der Musik und aus der Natur des Kindes. Eine besondere Rolle weist er dem Rhythmus zu. «Rein elementarisch aufgefaßt», sei die Musik «künstliche Bezeichnung der Zeitmomente.»[63] «Die einzig wahre Elementarlehre», folgert er, «stellen wir auf, indem wir den Rhytmus zum Ersten machen.»[64] Dieses Verfahren sei naturgemäß, weil schon das «sehr junge Kind [...] am Klopfen, Schlagen u.s.w. seine Unterhaltung findet.»[65] Vor allem aber stelle der Rhythmus das am leichtesten erfassbare

57 Vgl. Klafki, *Das pädagogische Problem*, S. 31 ff.
58 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 120.
59 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 39, 12.
60 Ebd., S. 14.
61 Vgl. Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 120.
62 Vgl. ebd., S. 2. Nach Pestalozzi (*Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, S. 134) ist es «das letzte Ziel der Sprache, [...] von dunkeln Anschauungen zu deutlichen Begriffen zu führen.»
63 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 5.
64 Ebd., S. 14.
65 Ebd. Hervorhebungen im Original.

musikalische Element dar.[66] Durch die Längen und Kürzen erhalten die Töne «quantitativen Gehalt».[67] Sie stehen in zahlengesetzlich geordneten Verhältnissen zueinander, die sinnlich wahrnehmbar und aufgrund des «angeborenen mathematischen Sinnes» dem Verstand zugänglich sind.[68] Dementsprechend bezeichnet Nägeli den Rhythmus als das «rationale» Element der Musik, das eben «wegen seiner Rationalität» zum Ersten zu machen sei[69] und kommt zu dem Schluss: «Die reine, leichte, fertige Ansicht der rhytmischen Verhältnisse am Tonkunstwerk [...] ist der Schlüssel, der die Herrlichkeiten der höhern Tonkunst aufschließt.»[70]

Dass Nägeli dem Rhythmus den ersten Rang unter den Elementen der Musik zuweist und dessen «rationale» Zugänglichkeit betont, bedarf besonderer Erwähnung, vertritt er hier doch eine Gegenposition zu Kant, dessen Ausführungen über die Musik in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) ihm bekannt waren.[71] Kant befasst sich dort u.a. mit der Frage nach der Einteilung der schönen Künste. Dabei unterscheidet er zwischen den «redenden» und den «bildenden Künsten» auf der einen und den Künsten des «Spiels der Empfindungen» auf der anderen Seite.[72] Die Tonkunst zählt er, wie von Nägeli referiert, zu den letzteren und definiert sie als «schönes Spiel der Empfindungen des Gehörs.»[73] Als solche besitze sie einen hohen Reiz und bewege das Gemüt inniger noch als die Poesie.[74] Gemessen an diesem Reiz erkennt er ihr den obersten Platz unter den Künsten zu.[75]

Indes, so Kant weiter, spricht die Musik «durch lauter Empfindungen ohne Begriffe» und lässt, anders als die Poesie, nichts «zum Nachdenken» übrig.[76] Zwar bewegen ihre Empfindungen das Gemüt «mannigfaltiger» und «inniger» als die der Poesie, sind aber «bloß vorübergehend»[77], «transitorisch»[78]. Ihr Reiz, der wohl auf dem Affektgehalt der Sprachmodulationen beruhe, sei «mehr Genuß als Kultur (das Gedankenspiel, welches nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation) und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere

66 Ebd., S. 15.
67 Ebd., S. 7.
68 Ebd., S. 16f.
69 Ebd., S. 24.
70 Ebd., S. 26. Hervorhebungen im Original.
71 Vgl. ebd., S. 10.
72 Immanuel Kant, *Critik der Urtheilskraft*, Berlin: Lagarde, 1799 (1. Aufl. 1790), §51, S. 205ff.
73 Ebd., § 51, S. 211, 213.
74 Ebd., § 53, S. 218, 220.
75 Ebd., § 53, S. 220.
76 Ebd., § 53, S. 218.
77 Ebd.
78 Ebd., § 53, S. 221.

der schönen Künste.»[79] Dies macht für Kant den Mangel der Musik aus. Im Unterschied zu den anderen Künsten biete sie dem Verstand keine Ideen, die diesen in Tätigkeit versetzen könnten.[80] Gemessen an der Kultur, die sie dem Gemüt verschaffe, komme ihr daher der unterste Platz unter den schönen Künsten zu. Die Schwingungen ihrer Töne folgten zwar bestimmten mathematischen Regeln, aber «an dem Reiz und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil.»[81]

An diesem Punkt setzt Nägeli an, indem er zeigt, dass die Musik im Rhythmus mit seinen mathematischen Verhältnissen der Tondauern sehr wohl über einen sinnlich wahrnehmbaren Anteil an der Mathematik verfügt. Kant sucht die hörbare Mathematik in der Melodik, wo sie der Wahrnehmung verborgen bleibt. Nägeli findet sie in den rhythmischen Verhältnissen, wo sie durchaus hörbar und dem Verstand zugänglich ist.

Auch der Auffassung Kants, der Musik mangele es an Ideen, die den Verstand beschäftigen könnten, steht die Ansicht Nägelis entgegen, wonach die Musik wie jede andere Kunst auch «Ideen» vor die Anschauung bringt.[82] Jedes Tonkunstwerk, schreibt er mit Hinweis auf zwei musikalische Motive aus dem Lied *Freut euch des Lebens*,[83] enthalte derartige «kleine Kunstganze» oder «fliegende Schönheiten», «die man allenfalls auch Idee nennen kann».[84] Anders als Kant sieht Nägeli in der Musik eine Kunst, die sehr wohl «geistvolle, geistreiche Kunstproducte» hervorbringt, zur «Reflexion» anregt und die «Organisation im Ganzen» belebt.[85]

Nimmt die Behandlung der musikalischen Elemente im Gesangunterricht ihren Ausgang von der Rhythmik, so muss sie nach Nägeli von dort zur Melodik, dann zur Dynamik fortschreiten. Diese Reihenfolge begründet er mit der abnehmenden rationalen Fasslichkeit, mit der sich die Elemente der Anschauung darbieten. Betrachtet er die Rhythmik als das «rationale» Element, so sieht er in der Melodik das «illusorische»,[86] den Rhythmus

79 Ebd., § 53, S. 218f.
80 Ebd., § 53, S. 221.
81 Ebd., § 53, S. 220.
82 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 38.
83 Ebd., S. 40. Es handelt sich um die Takte 1/2 bzw. 9/10 des Liedes. Fälschlicherweise wird in der Literatur häufig behauptet, dass Nägeli der Verfasser von *Freut euch des Lebens* sei. In einem Brief, den Nägeli vermutlich im Jahr 1795 an Friedrich Rellstab adressiert (Zentralbibliothek Zürich, Signatur Ms Car. XV 199.71d), liest man: «Das Lied ‹Freut euch› habe ich eigentlich nicht komponirt, sondern diese schon alte Melodie mit einigen Abänderungen dem Text, der einen hiesigen Dilettanten der Dichtkunst zum Verfasser hat, angeformt.» (Freundlicher Hinweis von Dr. Miriam Roner, Bern.)
84 Ebd., S. 40.
85 Ebd., S. 4, 30.
86 Ebd., S. 39.

umspielende Element, das die klangliche «Decoration der Zeitmomente»[87] bildet und aus klar gestuften Tonschritten mit der großen Sekunde als dem am häufigsten vorkommenden und am leichtesten zu singenden Intervall besteht.[88] Da sie dem mathematischen Sinne nicht zugänglich sei, lasse sich die Melodik im Unterschied zur Rhythmik in der inneren Vorstellung zwar nicht bis zur «Deutlichkeit im Begriff»,[89] aufgrund der klaren Stufung ihrer Intervalle aber bis zur «Klarheit» erfassen. Die Begriffe «Klarheit» und «Deutlichkeit» zur Kennzeichnung der unterschiedlichen rationalen Erfassbarkeit von Rhythmik und Melodik will Nägeli «ungefähr in dem Sinne [...] wie in der älteren Logik» verstanden wissen.[90] Auf wen er sich hier beruft, lässt er offen. Hinsichtlich der «älteren Logik» kommt Descartes infrage,[91] näher liegend aber auch Pestalozzi, wenn dieser schreibt, der Erkenntnisweg führe «von Verwirrung zur Bestimmtheit, von Bestimmtheit zur Klarheit, und von Klarheit zur Deutlichkeit»[92] oder «von dunkeln Anschauungen zu bestimmten, von bestimmten Anschauungen zu klaren Vorstellungen, und von klaren Vorstellungen zu deutlichen Begriffen.»[93]

Die Dynamik entzieht sich nach Nägeli der Rationalität, sei Sache des Gefühls und als letztes der Elemente zu behandeln.[94]

Das in der *Gesangbildungslehre* angewandte Prinzip der Elementarisierung der Musik findet nachfolgend in zahlreichen schulischen Gesangslehren des 19. Jahrhunderts Anwendung. Anders als bei Nägeli, wo es den «evolutiven» Aufbau einer formalästhetisch geprägten «Tonkunstbildung» begründet, bleibt es dort darauf bezogen, den Schülern eine klare «Tonanschauung» zu vermitteln, um sie zu einem intonationsreinen und im gefühlsästhetischen Sinne einfühlsamen Liedgesang zu befähigen.[95]

87 Ebd., S. 7.
88 Ebd., S. 18.
89 Ebd., S. 17.
90 Ebd., S. 19.
91 In den *Principia philosophiae* (1644) unterscheidet Descartes zwischen *perceptio clara* und *perceptio distincta*. Hierzu schreibt er: «Denn für eine Erkenntnis, auf die sich ein sicheres und unbezweifelbares Urteil stützen kann, ist nicht nur erforderlich, daß sie klar, sondern auch, daß sie deutlich sei. Klar nenne ich die Erkenntnis, welche dem aufmerksamen Geist gegenwärtig und offenkundig ist. [...] Deutlich nenne ich aber die Erkenntnis, welche bei Voraussetzung der Stufe der Klarheit von allen übrigen so getrennt und unterschieden ist, daß sie gar keine anderen als klare Merkmale in sich enthält.» Zitiert nach Johannes Hirschberger, *Geschichte der Philosophie*, 2. Teil, Freiburg im Breisgau: Herder, 1976 (1. Aufl. 1948), S. 96 und René Descartes, *Die Prinzipien der Philosophie*, übersetzt und hrsg. von Christian Wohlers, Hamburg: Meiner, 2005 (= Philosophische Bibliothek, 566), S. 51.
92 Pestalozzi, *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, S. 115.
93 Ebd., S. 121.
94 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 71.
95 Vgl. Nolte, *Die Musik*, S. 104f., 109f.

Dementsprechend nimmt auch nicht die Rhythmik, sondern die Melodik als Träger des Gefühlsausdrucks den ersten Platz unter den musikalischen Elementen ein, deren getrennte Behandlung allmählich ebenso aufgegeben wird wie die strikte Trennung von Elementarkurs und Liederkurs.[96]

7.

Die vorstehend aufgezeigten, aus musikästhetischen und pädagogischen Theoremen abgeleiteten didaktischen Folgerungen bilden die Grundlage für die Gliederung der ersten Abteilung der *Gesangbildungslehre*, der «Allgemeinen Tonlehre».[97] Die dort im letzten Kapitel behandelte «Notirungskunst» beinhaltet Übungen im Musikdiktat, die die formalästhetische Sichtweise Nägelis ebenso unterstreichen wie die Bedeutung, die er der Bildung des Gehörs beimisst. In der «Notirungskunst» sieht er «das wahre Culturmittel der Kunstanschauung»,[98] das auf besondere Weise bildend sei.[99] Das optische Festhalten der Melodien schule das innere Vorstellungsvermögen und sei zugleich Lernkontrolle für den Lehrer. Wer als Lehrer nicht im Stand sei, die Musik, die er höre, richtig und fertig niederzuschreiben, gehöre nicht zu den Aufgeklärten.[100] Nägelis hohe Bewertung der Gehörbildung erntet auch von den Kritikern der *Gesangbildungslehre* Anerkennung[101] und trifft sich mit Pestalozzis Auffassung von der besonderen Bedeutung des Hörens für das Lernen schlechthin.[102]

Die «Allgemeine Tonlehre» behandelt nach Nägeli das, «was aller Musik als Musik zum Grunde liegt» und stellt die «Vorbildung zum eigentlichen Gesange als absolute (nothwendige) Musikbildung» dar.[103] Der Gesang selbst ist Gegenstand der anschließenden, im Umfang deutlich kleineren «Besonderen Tonlehre». Diese zweiteilige Großgliederung des Lehrstoffes spiegelt Nägelis Auffassung von der Musik als autonomer Kunst wieder, die

96 Vgl. Ernst Julius Hentschel, «Der Unterricht im Singen», in: *Wegweiser für deutsche Lehrer*, hrsg. von Adolph Diesterweg, 2 Bde., Essen: Bädeker, 1838, Bd. 1, S. 420ff.

97 Kapitelfolge: «Elementarlehre der Rhytmik», «E. der Melodik», «E. der Dynamik», «Methodische Verbindung der Tonelemente», «Notirungskunst».

98 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 121.

99 Ebd., S. 120.

100 Ebd., S. 121.

101 Vgl. Abel-Struth, *Grundriß*, S. 459.

102 «Das erste Elementarmittel des Unterrichts ist also: der Schall.» (Pestalozzi, *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, S. 122.) Vgl. auch Klafki, *Das pädagogische Problem*, S. 29.

103 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 161.

sich als solche aus seiner Sicht nur in der «reinen»[104], d.h. absoluten, Musik manifestiert, von der die nicht autonome textgebundene und affektbezogene Vokalmusik abzuheben ist.[105] Ähnlich unterscheidet Nägeli bereits in einem früheren Beitrag zwischen dem «reinen» und dem «angewandten Kunstwerk».[106]

8.

Der weitere Aufbau der *Gesangbildungslehre* ergibt sich nach dem Pestalozzischen Prinzip des stufenweisen lückenlosen Fortschreitens gewissermaßen von selbst. Die nun dem Gesang gewidmete «Besondere Tonlehre» beinhaltet die sukzessive Verbindung von Ton und Sprache,[107] wobei Ähnlichkeiten mit Pestalozzis Sprachlehre von 1801[108] erkennbar sind. Im vorletzten Kapitel erfolgt schließlich der Übergang zum Liedgesang, verbunden mit Vorschlägen zur Liedeinübung und gefolgt von einer Anleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke. Drei Beilagen mit je 30 ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern Nägelis stellen Singmaterial zur Verfügung. Diesen Schritt, der den Übergang von der «Beschulung» zur «Befruchtung» markiert, bezeichnet Nägeli als «feyerlich und heilig».[109]

Das Ziel der «Besonderen Tonlehre» besteht darin, ein Vokalwerk «in seiner Richtigkeit und Klarheit, in seiner bestimmten musikalisch-ästhetischen und poetisch-ästhetischen Bedeutung so wahr, so anschaulich und genießbar auszuführen, als die Composition es möglich macht». Sicheres Vom-Blatt-Singen, «executorische Genauigkeit» und «Deutlichkeit des musikalischen Wortausdrucks» sind Teilziele.[110] Damit sieht Nägeli Sinn und Zweck der *Gesangbildungslehre* erfüllt. Was darüber hinausgeht, verweist er in die höhere Kunstlehre.

---

104 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 50.

105 Hierzu auch Sponheuer, *Das Bachbild*, S. 114.

106 Hans Georg Nägeli, «Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung», in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5 (1802–1803), Sp. 270.

107 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 161 ff. Sukzessiv verbunden werden: «Gesangston und Wortlaut», «Tongewicht und Wortgewicht», «Tonkunst und Dichtkunst».

108 Pestalozzi, *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, S. 122 ff.

109 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 51.

110 Pfeiffer/Nägeli, *Gesangbildungslehre*, S. 161.

9.

Neben den fachlichen Intentionen sind die erzieherischen und «heilbringenden» Funktionen, die Nägeli der Musik zuweist, integrierender Bestandteil seines Konzeptes einer «wahren Tonkunstbildung». Deren Wirksamkeit sieht er durch die angestrebte breite musikalische Volksbildung[111] gewährleistet. In der Einschätzung der erzieherischen Bedeutung der Musik stellt Nägeli weniger die These von der unmittelbaren Einwirkung der Musik auf das Gefühlsleben in den Vordergrund, die von den gefühlsästhetisch orientierten musikpädagogischen Autoren des 19. Jahrhunderts hervorgehoben wird;[112] vielmehr betrachtet er den bewussten aktiven Umgang mit Musik, sei er praktizierend oder rezipierend, als den Ausgangspunkt ihrer formenden Kräfte.

So sieht er den besonderen Wert des Gesangs, bei dem durch den Hinzutritt des Wortes sofort der «pathologische» Mensch angesprochen werde,[113] in dessen Beitrag zur «Humanistik». Vor allem der Chorgesang sei «das wirksamste und vollkommenste Organon menschlicher Wechselwirkung»,[114] fördere «die Uebereinstimmung der Gemüther»[115] und stärke das Gemeinschaftsgefühl. «Nehmt Scharen von Menschen, [...] versucht es, sie in humane Wechselwirkung zu bringen [...], – habt ihr etwas anders als den Chorgesang?»[116] Aufgrund dieser seiner menschenverbindenden Wirkung kommt dem Chorgesang, in dem sich «die Volksmajestät versinnlicht»[117], nach Nägeli eine wichtige politische Funktion zu, die die Forderung unterstreicht, die Musik, ganz im Sinne des Volksbildungsgedankens Pestalozzis, zum Gemeingut des Volkes zu machen.[118] In diesem Sinne formuliert Nägeli gleich zu Anfang seiner kunstwissenschaftlichen Darstellung der *Gesangbildungslehre* das Motto: «Alles, was wir hier thun, haben wir vor dem Volk mit dem Volk für das Volk zu thun.»[119]

Dem Individuum dient die Musik zunächst zum Zweck der «niederen Gymnastik». Singen und Musizieren förderten die Funktionen und Fertigkeiten der Organe und Glieder,[120] so beispielsweise die der Stimmwerkzeuge und der Finger, (aber) auch die Koordination mehrerer Sinne:

---

111 Vgl. Schattner, *Volksbildung*, S. 19ff.
112 Vgl. Nolte, *Die Musik*, S. 74ff.
113 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 49.
114 Ebd., S. 53.
115 Ebd., S. 1.
116 Ebd., S. 54.
117 Ebd., S. 55.
118 Ebd., S. 53.
119 Ebd., S. 1. Hervorhebungen im Original.
120 Ebd., S. 31.

Er [der Schüler] hört beym Absingen der Noten ab der Tafel oder vom Blatt, ob er richtig (die Tonfiguren und Verhältnisse) gesehn habe; er fühlt – nicht etwa blos als Spieler in den Fingern, sondern auch als Sänger in der Kehle, ob er richtig gesehen und gehört habe; was er sieht, hört und fühlt muß coincidieren [...]. Kurz! in dieser dreyfachen Sinnenbeschäftigung liegt die Quelle mannigfaltiger Selbstanschauung, Selbstübung, Selbstprüfung.[121]

Den größten Bildungswert der Musik aber sieht Nägeli darin, dass das musikalische Kunstwerk die Anschauung anregt, herausfordert, in Tätigkeit versetzt. Mit entfalteter Kunstanschauung trete das Individuum dem Kunstwerk aktiv gegenüber, es «bemächtigte» sich seiner.[122] Derart rege geistige Tätigkeit führe zur «Belebung der Organisation im Ganzen» und leiste einen wichtigen Beitrag zur «höheren Gymnastik».[123]

Die Gehöranschauung [führt ihm] anfänglich Kunsttheile nach Innen, die er als Kunstganze anschaut. Nach und nach wird seine Reflexion thätig, er verbindet das Jüngstvergangene mit dem Nächstfolgenden; er faßt mehreres in der Einheit der Aperception zusammen, [...] bis die Idee des absoluten Kunstganzen in ihm so klar wird, wie bey dem oft wiederholten Spiel der Erinnerung und Hoffnung die Uebersicht des Lebens. Und jedes ächte, kleinere und größere Tonkunstwerk bietet mannigfaltigen Stoff zu einer solchen Bethätigung dar.[124]

Was Nägeli hier skizziert, ist das Musikerleben des musikalisch gebildeten Dilettanten, wie er ihn sieht, und wie er letztlich das Leitbild der *Gesangbildungslehre* darstellt. In den *Vorlesungen* beschreibt er ihn näher:

Diesem genügen nie bloße Gefühle, wären es auch die innigsten [...]. Sein geistiges Streben geht [...] bey jedem Kunstwerk darauf aus, jedes Einzelne mit Allem im Zusammenhang aufzufassen; sein Streben geht nur auf Zusammenhang, Planmäßigkeit, Mannigfaltigkeit in Einheit, Ideenreichthum. Seine Geistesthätigkeit besteht dabey in stetem Vergleichen, Unterscheiden, Beziehen, Bey-, Unter- und Ueberordnen. Sie [sic!] wird ein Tonkunstwerk vorzüglich durch das angezogen, was höhere Composition, was in unserer Sprache Ausarbeitung [...] heißt; auch das Neue im Kunstwerk, das der menschliche Geist nicht berechnet, sondern erfindet faßt solch ein geistiger Dilettant im Kunstwerk auf, als neue Lösung eines künstlerischen Kalkuls. Er folgt dabey einem Grundgesetz des menschlichen Geistes, gleichwie dem Grundgesetz der Tonkunst.[125]

Dieses Musikerleben beinhaltet für Nägeli auch und gerade eine hedonistische Komponente. Unbestreitbar sei, «daß nichts der Geisteserhebung gleichkomme, welche die Anschauung eines polyphonisch-gutgesetzten

121 Ebd., S. 34f.
122 Ebd., S. 38.
123 Ebd., S. 4, 5.
124 Ebd., S. 39.
125 Nägeli, *Vorlesungen*, S. 15.

Tonkunstwerks gewährt.»[126] Der Kundige erfahre eine große Lebensbereicherung, «eine reichere Lebensansicht, eine edlere Existenz».[127] Wenn schon die Anschauung einer einzelnen rhythmisch-melodischen Tonreihe aufgrund deren Triplizität aufregend, belebend und verklärend sei, so erwachse aus der «Vervielfachung dieser Triplizität für den Gebildeten, der sie zu durchschauen vermag, eine unendliche geistige Lebensfülle.»[128]

Ungeachtet der formalästhetischen Grundüberzeugung und in einem gewissen Kontrast hierzu münden Nägelis Erörterungen der erzieherischen Funktionen der Musik schließlich in mystifizierende Überhöhungen mit transzendentalen Bezügen. So erhebt er die Musik in eine mystisch-religiöse Sphäre[129] und erklärt sie zu einem Mittel der Selbsterkenntnis, das den Weg zur Religiosität eröffnet. Dabei wird die Prozesshaftigkeit der Musik zur Allegorie auf den menschlichen Lebensprozess. Im Musikerleben gelange «das zeitliche Daseyn [...] als Lebensprozeß vor die Anschauung»[130] und befördere so die Selbstanschauung. Am Rhythmus gehe der «Sinn für das Leben auf».[131] Das Individuum werde in einen Zustand der Verklärung versetzt, von einem «geistigen Fluidum» durchströmt und «in sich selbstdurchsichtig und durchdringlich».[132] Der Umgang mit Musik sei nicht nur «Gymnastik des ästhetisch-zeitlichen Daseyns», sondern darüber hinaus «die unvergleichliche Gymnastik des zeitlichen Daseyns überhaupt»[133], führe zur Tugendhaftigkeit («Virtuosität des Lebens»)[134] und bereite schließlich das Gemüt auf die Ideen der Religion vor.

> Und so führt die ächt musikalische Bildung dahin, wohin alle wahre ästhetische Bildungskunst führen kann und soll, zur lebendigsten und innigsten Verschmelzung einer heiligen Stimmung und Gesinnung, zur Religiosität; verklärt wird «der Leib zum Tempel des heiligen Geistes».[135]

Der als Zitat gekennzeichnete letzte Satzteil ist dem 1. Brief des Paulus an die Korinther, Kap. 6, V. 19 entlehnt.

---

126 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 29.
127 Ebd., S. 25.
128 Ebd., S. 28f. In den *Vorlesungen* (S. 237ff.) weist Nägeli der Betätigung des Anschauungsvermögens durch die Musik auch eine kompensatorische erzieherische Funktion zu, insofern sie das zurückgedrängte «Tonleben» des menschlichen Gemütes gegenüber dem dominierenden «Lichtleben» stärkt.
129 Ähnlich in den *Vorlesungen* unter Bezug auf den Mystiker Jacob Böhme (1575–1624). Hierzu Sponheuer, *Das Bach-Bild*, S. 114.
130 Nägeli, *Kunstwissenschaftliche Darstellung*, S. 5.
131 Ebd., S. 14.
132 Ebd., S. 6.
133 Ebd., S. 47.
134 Ebd., S. 47.
135 Ebd., S. 48.

Während diese mystifizierende Sichtweise Nägelis einerseits in Kontrast zu seiner eigenen vergleichsweise nüchternen formalästhetischen Position steht, so berührt sie sich andererseits – ungeachtet der ansonsten unterschiedlichen Grundlegung – mit der von manchen gefühlsästhetisch orientierten Musikpädagogen erhobenen Forderung, wonach es vorrangige Aufgabe des schulischen Gesangunterrichts sei, religiöse Gefühle zu erwecken und zu fördern.[136]

Abstract

The *Gesangbildungslehre* (1810) by Pfeiffer and Nägeli belongs to the most important textbooks concerning music education in the 19th century. Based on theoretical reflections on a high and scholarly ambitious level it puts into practice Nägeli's concept of "real musical education" which he develops on the basis of his aesthetics of music and of pedagogic principles of Pestalozzi. He defines music in a formal sense as a phenomenon of sensual quality characterised specially by movement and consisting in the artistic organisation of musical elements as rhythm, melody and volume. According to this definition and to Pestalozzi's corresponding pedagogic ideas real musical education has to enable pupils to realise the artistic organisation of musical compositions in their minds. This ability is essential for the comprehension as well as for the correct and adequate performance of pieces of music. Subject matters must be the musical elements which have to be treated step by step separately and combined with each other. Learning has to start with rhythm as the "rational" element of music. Real music education supports the sense of community by stimulating choral singing. It leads to aesthetic experiences and intellectual activities of great educational value and increased awareness of life. Finally it prepares to religiousness.

Bibliographie

Abel-Struth Sigrid, *Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft*, Mainz: Schott, 1970 (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, 1).

Descartes René, *Die Prinzipien der Philosophie*, übersetzt und hrsg. von Christian Wohlers, Hamburg: Meiner, 2005 (= Philosophische Bibliothek, 566).

Hentschel Ernst Julius, «Der Unterricht im Singen», in: *Wegweiser für deutsche Lehrer*, hrsg. von Adolph Diesterweg, 2 Bde., Essen: Bädeker, 1838, Bd. 1, S. 420 ff.

Hirschberger Johannes, *Geschichte der Philosophie*, 2. Teil, Freiburg im Breisgau: Herder, 1976 (1. Aufl. 1948).

Kant Immanuel, *Critik der Urtheilskraft*, Berlin: Lagarde, 1799 (1. Aufl. 1790).

136 Vgl. Nolte, *Die Musik*, S. 81 f.

Klafki Wolfgang, *Das pädagogische Problem des Elementaren und die Theorie der kategorialen Bildung*, Weinheim: Beltz, 1963 (1. Aufl. 1959).

Lindner Friedrich Wilhelm, *Das Nothwendigste und Wissenswertheste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst. Ein Handbuch für den Unterricht und die Selbstbelehrung*, Leipzig: Vogel, 1840.

Merkle Siegbert Ernst, *Historische Fundierung und Klärung terminologischer Tendenzen des didaktischen Prinzips der Anschauung von Aristoteles bis Pestalozzi*, Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang, 1983.

Nägeli Hans Georg, *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich: Nägeli, [1809]. Reprint hrsg. von Reinhold Schmitt-Thomas, Frankfurt: Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation, 1986.

—, «Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung», in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5 (1802–1803), Sp. 225–237, 265–274.

—, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1826. Neudruck mit einem Vorwort von Martin Staehelin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Nolte Eckhard, «‹Ästhetische Bildung› und ‹Erziehung zum musikalischen Hören› mittels ‹graphischer Darstellung› von Musik – ein wenig beachteter Ansatz der Herbartianer», in: *Systematische Musikpädagogik oder: Die Lust am musikpädagogisch geleiteten Nachdenken*, hrsg. von Martin Pfeffer u. a., Augsburg: Wißner, 1998, S. 272–283.

—, *Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts*, Paderborn: Schöningh, 1982 (= Beiträge zur Musikpädagogik, 2).

Pestalozzi Heinrich, *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1820 (1. Aufl. 1801).

Pfeiffer Michael Traugott – Nägeli Hans Georg, *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli*, Zürich: Nägeli, 1810; Reprint hrsg. von Reinhold Schmitt-Thomas, Frankfurt: Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation, 1986.

Sigrid Abel-Struth, *Grundriß der Musikpädagogik*, Mainz: Schott, 1985.

Sponheuer Bernd, «Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik», in: *Die Musikforschung*, 39, 1986, S. 107–123.