Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 71 (1991)
Heft: 7-8

Artikel: Die Musikstadt und die Schweiz : Zürich als Wiege des Chorgesangs
Autor: Briner, Andres
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164908

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: 12.07.2025

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

Andres Briner

Die Musikstadt und die Schweiz

Zürich als Wiege des Chorgesangs

Eine Betrachtung über «Zürich als Musikstadt *in* der Eidgenossenschaft» wäre kaum anzustellen — zu wenig ist Zürich musikalisch in der alten Schweiz bis 1798, und auch in der neueren, integriert. In einem Faksimiledruck legt in diesen Wochen ein Luzerner Verlag *«Sämtliche Miniaturen der Manesse-Liederhandschrift»* vor. Das bildliche Moment mag dabei das musikalische überwiegen; die Handschrift selber geht doch auf die Sammlertätigkeit des 1304 verstorbenen Zürcher Patriziers *Rüdiger II.* Manesse zurück. Bis 1330 ergänzt, ist diese in der Heidelberger Universitätsbibliothek aufbewahrte Quelle die reichste des *höfischen* Liedgesangs der Staufferzeit.

Allerdings kann dieser *«Codex Manesse»,* der keine Ortsangabe und kein Datum trägt, aber aufgrund seiner Schreibweisen und der vielen eng mit Zürich und seiner Umgebung verbundenen Dichter-Sänger grossenteils in Zürich gesammelt worden sein muss, nicht für das unter den Bürgern zirkulierende Gedicht- und Liedgut stehen. Die Manessische Liederhandschrift, die vom 18. Juni bis 29. September im Landesmuseum ausgestellt sein wird, ist vielmehr *«nicht ein Werk städtischer Kultur, sondern das eines adeligen Kreises, für den die Stadt Zürich idealer Treffpunkt in einem ausgedehnten Geflecht sozialer Beziehungen, geistiger Interessen und politischer Aktivitäten ist» (Werner G. Zimmermann: «Die Manessische Liederhandschrift im Spiegel von Wahrheit und Dichtung» im «Manesse Almanach auf das 40. Verlagsjahr», Zürich 1984).*

Leider ist von den innerhalb der Bürgerschaft bekannten Liedern jenes Jahrhunderts, in dem die freie Reichsstadt Zürich dem Bund der Eidgenossen beitrat, nichts bekannt. Das eine oder andere Lied mag von fahrenden Spielleuten von einem eidgenössischen Ort zum andern gelangt sein — beweisen lässt sich das nicht.

Zwinglis Reformation — 1524 hat er Kirchengesang und Orgelspiel in der Kirche untersagt — stellte die Weichen weit über seine eigene kirchliche Ordnung hinaus. Selber ein hochmusikalischer Mensch, verdächtigte er die Musik als Sinnenkunst, die im Haus viel, in der Kirche aber nichts zu suchen habe. Diese strikte Trennung, welche man heute unschwer mit dem Begriff der psychologischen Verdrängung erklären kann, ist in privaten und öffentlichen Diskussionen bis weit ins 19. Jahrhundert zu verfolgen, und

auch die jetzige Theaterfeindlichkeit in Zürich lässt in ihrer Argumentation oft noch den moralischen Rigorismus des Zürcher Reformators durchscheinen.

Auch der Umstand, dass Zürich um 1800 zwar das Zentrum von Singbewegungen und Singschulen wurde, die Instrumentalmusik aber ein beschränktes Dasein führte, leitet sich von Zwinglis Orgelfeindlichkeit her. Als der Zürcher Rat auf Antrag der Geistlichkeit der Stadt 1598 den einstimmigen Kirchengesang wieder zuliess — bereits um 1536 ist von Froschauer ein kirchliches Gesangbuch gedruckt worden —, tat er dies ausdrücklich mit der Bestimmung, dass Instrumente auch in der Zukunft in der Kirche verboten sein sollten. Im Unterschied zu den sinnenfreudigeren Orten, vor allem der Stadt Luzern, war die Kirchenmusik der zürcherischen Protestanten bis ins 18. Jahrhundert in eine Defensive gedrängt.

Indessen haben die zwei Fälle, in denen Zwingli, kennzeichnend aus Notsituationen heraus, musikschöpferisch wurde, ihre Spuren weit über Zürich hinaus gezogen. Sowohl sein einstimmiges Pestlied von 1519 wie der vierstimmige Satz seines wohl kurz vor der Schlacht und seinem eigenen Tod entstandenen Kappelerlieds sind in ihren ursprünglichen Formen, in Umtextierungen und Bläsersätzen weit in Europa herumgekommen — gleichsam abgezogen von den Nöten, denen sie ihren Ursprung verdanken.

Da Zwingli privat ausgiebig die Hausmusik pflegte, dürfte auch den auf ihn folgenden Generationen von Zürchern die Hausmusik keine Gewissensbisse verursacht haben. Jene wirtschaftlich gut gestellten Bürger, die in ihrem Stadt- oder Landhaus einen viele Menschen fassenden Raum, einen «Saal», besassen, waren fast immer im Besitz des Hausmusikinstruments par excellence im 16. und 17. Jahrhundert: eine aufgestellte Kleinorgel, also ein «Positiv». Auf diesem Tasteninstrument, dessen Beliebtheit in der deutschsprachigen Schweiz das Vorrücken des Cembalo und des Spinetts (und im 18. Jahrhundert noch jenes der frühen Hammerklaviere) verlangsamte, konnten sowohl alle ein- und mehrstimmigen Gesänge begleitet als auch das durchlaufende harmonische Gerüst, der «Generalbass», für Instrumental- und Vokalmusik, gespielt werden. Erst um 1750 traten Cembali in grösserer Zahl auf, und das wegen seiner dynamischen Unterschiede meist «Fortepiano» genannte Klavier mit Hämmern statt Kielen setzte sich in Privathäusern erst um 1800 durch — also just in einer Zeit, da Klaviermusik in den älteren Suiten und den neueren Sonaten sich von der übrigen Instrumentalmusik unabhängig machen konnte.

Indessen lassen die Musikalien jener 1812 aus den drei Altzürcher Musikgesellschaften hervorgegangenen *«Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich»* erkennen, dass schon im 17. Jahrhundert unterhaltende Vokalmusik vor allem aus dem südlichen Deutschland angeschafft wurde. *Ernst Hess* hat im 132. Neujahrsblatt dieser Gesellschaft auf das Jahr 1944 unter

der Überschrift *«Vokale Unterhaltungsmusik des 17. Jahrhunderts»* auf drei Drucke hingewiesen, welche teils gehobene, teils derbe Vokalmusik zusammenfassten. Unter ihnen ist die wichtigste Sammlung jene der *«Neuen Musicalischen Kurtzweil»* des 1572 zu Schwäbisch-Hall geborenen Erasmus Widmann. Hess erwähnt auch, dass die vom Rat der Stadt mit wechselnden Beträgen gestützten Musikgesellschaften bei ihren Fahrten auf Limmat oder Zürichsee mit ausländischen oder eidgenössischen Gästen gern solche Musik *«in einem Nebenschiff»* zu Gehör brachten, so 1615, 1631 und 1647 mit Bernern, welche ihren neuen Landvogt nach Baden brachten. Man kann annehmen, dass auch Gäste aus der Innerschweiz auf ähnliche Art unterhalten und geehrt wurden.

Die in den Zürcher Häusern gespielte und gesungene Musik stammte hingegen mehrheitlich aus der Komposition von gebildeten Musikliebhabern in der Stadt, aber auch aus jener von angestellten Stadttrompetern. Unter den letztern tritt *Johann Ludwig Steiner* (1688—1761) hervor, dessen Kompositionen in zwanzig aus den Jahren zwischen 1717 und 1759 erschienenen *«Neujahrsstücken»* nachgewiesen sind. Steiner versuchte, italienische Monodien in Bearbeitungen in Zürich bekannt zu machen, stiess dabei aber auf erheblichen Widerstand. Im Vergleich zu den lutherischen Städten Deutschlands, aber auch zu Städten in der Eidgenossenschaft, blieb der Zug zur anonymen Komposition für Liebhaber in Zürich dominant; Belege dafür sind die vierstimmigen erbaulichen Gesänge der *«Neujahrsstücke»* der Zürcher Musikgesellschaften, die im Rahmen zwinglianischer Zurückhaltung gesellschaftliche Unterhaltung mit erzieherischen Zielen verbinden.

Die von der 1613 gegründeten *«Gesellschaft auf dem Musiksaal»* ab 1685 veröffentlichten Liedsätze für die Gesellschaftsmitglieder, bald ergänzt durch ähnliche zweier weiterer privater Musikgesellschaften, orientierten sich am Gesang der vierstimmigen Psalmen, wie er nach verschiedenen Vorbildern von etwa 1700 an, von «Vorsängern» angeführt, in den Kirchen wieder zugelassen und zunehmend beliebt wurde. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts zeichneten sich die «Reformierten» gerade durch jenen vierstimmigen Gesang aus, dem Zwingli so radikal die liturgische und praktische Grundlage entzogen hatte.

Johann Friedrich Reichardt, der 1725 geborene deutsche Komponist, Berliner Hofkapellmeister und Musikschriftsteller, schrieb in seinem Berliner *«Musikalischen Kunstmagazin»* 1782: *«Nie hat mich etwas mehr durchdrungen als hier der vierstimmige Kirchengesang. Die ganze Gemeinde singt die bei der Reformierten gewöhnlichen Psalmmelodien vierstimmig nach Noten, die in den Liederbüchern neben den Versen abgedruckt sind. Mädchen und Knaben singen den Diskant, Erwachsene* [wohl junge, vielleicht falsettierende Männer] *den Alt und die älteren und Alten Männer den Tenor*

und Bass. Man kennt die Würde und Kühnheit einiger Psalmmelodien in den alten Kirchentonarten, ganz im diatonischen Geschlecht; die wurden ziemlich rein intoniert, oft so, wie es nur sein kann, wenn die Gesänge gleich früh in den Schulen gelehrt und hernach durchs ganze Leben, auch ausser der Kirche, bei häufigen Veranlassungen gesungen wurden. So ist es wirklich in der Schweiz.» (Schreibweise modernisiert)

Dieses erwachsene Frauen ausschliessende Psalmensingen weit über die Zeit der Aufklärung hinaus ist ein Resultat jener historischen Verschiebung, welche durch Zwinglis Verbot des kirchlichen Singens zustande gekommen war. Es gibt Anzeichen dafür, dass das zürcherisch «verspätete» Psalmsingen auch von Miteidgenossen wahrgenommen wurde, doch verfügte keiner unter ihnen über die klare Beobachtungsgabe und Ausdrucksweise von Reichardt.

Indessen kauften die drei Zürcher Musikgesellschaften im 18. Jahrhundert auch Instrumentalmusik, vorzüglich aus Italien. Mit diesem Interesse näherten sie sich nicht nur dem allgemeinen Gang der Musikgeschichte des Barocks, sondern auch den musikalischen Interessen in andern Schweizer Städten. Jener Vorsprung in der Pflege der Musik, den Basel seit der Gründung seiner Universität (1460) gewonnen hatte, war von Zürich nicht mehr einzuholen. Zürich erlebte im 18. Jahrhundert eine literarische Blüte besonderer Art und ihr, nicht ihrem musikalischen Profil, war der Besuch der Familie Mozart zu verdanken. Als Vater *Leopold Mozart* 1766 mit seiner Tochter *Marie Anne* (der «Nannerl») und dem Sohne *Wolfgang Amadeus Mozart* während zweier Wochen Zürich besuchte, statteten sie privat Salomon Gessner eine Visite ab; der zehnjährige «Wolfgangerl» produzierte sich mit unbekanntem Programm, sicher teilweise mit Improvisationen, auf dem Cembalo des 1717 mit Hilfe der Stadt erbauten Saals der *«Gesellschaft auf dem Musiksaal»* (beim Fraumünster). So konnte Zürich doch gelegentlich internationale Virtuosen empfangen und teilweise auch jene kompositorischen Entwicklungen mitmachen, die vom Zeitalter des Barock in die homophonere Musik der «Klassik» führten.

An dieser Entwicklung nahm auch der 1695 in Zürich geborene und 1755 hier verstorbene Theologe und Komponist *Johann Caspar Bachofen* teil, der seit 1742 als Kantor am Grossmünster wirkte. Seine Liedersammlung *«Musicalisches Halleluja»* erfuhr zwischen 1727 und 1786 zehn Auflagen — was ihre Beliebtheit weit über Zürich hinaus beweist. Während seine auf Text von Brockes komponierte Passion von 1759 (*«Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus»*) heute nicht mehr aufgeführt wird, sind von seinen weltlichen Liedern etliche in Liederbücher der deutschsprachigen Schweiz und des Auslandes eingegangen.

In den Liedern, die der 1742 geborene *Johann Heinrich Egli* für Neujahrsstücke der Musikgesellschaften komponierte, kam neu ein vaterländi-

scher Zug dazu. Zwischen 1778 und 1783 erschienen seine *«Schweizerszenen»* und von 1790 und 1798 seine *«Gesänge zur Beförderung vaterländischer Tugend»,* beide Reihen nach Texten von *Johann Caspar Lavater. «National-Kinderlieder für die Zürcherische Jugend»* nach Texten von *Johann Jakob Hottinger* liessen in ihrer Überschrift mehr als in ihrem Inhalt erkennen, dass kurz vor dem Umsturz in Frankreich die Zürcher Jugend nicht mehr in Richtung des Ancien Régime, sondern in jener einer aufgeschlossenen und weitblickenden Eidgenossenschaft erzogen werden sollte.

*

Drei Komponenten wirkten zusammen, dass sich nach dem Zusammenbruch der Alten Eidgenossenschaft in Zürich andere Kräfte musikalisch regten als zuvor. Zum einen war mit den Interessen der Aufklärung am Einfachen und Volkstümlichen ein neuer Sinn für das Volkslied erwacht, das nun auch in den Städten als Ausdruck einer bestimmten Eigenart erkannt und wertgeschätzt wurde. Zum zweiten war mit der Französischen Revolution die Idee eines nationalen Staates und, ganz fern am Horizont, sogar die einer nationalen Kultur erwacht; die Innerschweizer Kühreien und Alpsegen, die vereinzelt schon früher die Aufmerksamkeit von reisenden Musikern und gelegentlich gar von Musikdruckern gefunden hatten, wurden nun auch in Zürich nicht mehr als Ausdrucksformen primitiver Bergler, sondern als etwas im guten Sinn «Schweizerisches» empfunden.

Die Aufwertung der Landschaft gegenüber den Städten hat auch den Talenten auf der Landschaft genützt. Im Gebiet von Zürich kamen erste Impulse für die Förderung des Gesangs in breiten Schichten, statt in kleinen Gesellschaften, von Landbezirken. Wetzikon hat sich als besonders kräftiger Nährboden erwiesen. Schon vor dem Umbruch wirkte dort der aus Zürich gebürtige Pfarrer *Johannes Schmidlin,* der als Begründer eines auf das eigene Liedgut ausgerichteten Chors und als Komponist von Lavater-Texten die um 1800 blühende Singbewegung vorbereiten half. Aus Wetzikon stammten der schon erwähnte Johann Heinrich Egli und *Johann Jakob Walder,* welcher die Einstimmigkeit des Singens als volksnaher erkannte und förderte und dabei, ohne es zu wissen, das zürcherische Singen dem Innerschweizer annäherte, welches, soweit es nicht auf komponierter Polyphonie beruhte, sich immer an die Einstimmigkeit gehalten hatte.

In Wetzikon ist aber vor allem 1773 der Pfarrerssohn *Johann Georg Nägeli* geboren worden; sein Vater vertrat als Präsident der Wetzikoner Musikgesellschaft die neue Mündigkeit der Landbevölkerung. Allerdings konnte nur die Stadt für ein Musikerleben die wirtschaftliche Grundlage und die geistige Anregung mitgeben. Nach einem ersten, missglückten Anlauf vermochte sich der siebzehnjährige Nägeli 1790 mit 140 vom Vater

zur Verfügung gestellten Gulden hier eine erste Musikhandlung und Musikleihbibliothek einzurichten und bald darauf den ersten schweizerischen Musikverlag. Zwar wird heute die Musik zum Lied *«Freut Euch des Lebens»,* das Nägeli 1773 druckte, nicht mehr zu seinen eigenen Kompositionen gerechnet (er scheint es vielmehr aus andern Quellen übernommen zu haben), aber sein Verdienst als Komponist, Gelegenheitsdichter, Anreger, Musikschriftsteller, Organisator für klavier- und harfenbegleiteten Sologesang, besonders aber für Chorgesang, sind kaum zu überschätzen. Die 1978 mit Hilfe der Stiftung Schnyder von Wartensee vom Zürcher Atlantis-Musikbuch-Verlag unter dem Titel *«Die Individual-Bildung»* herausgegebenen *«Sieben Aufsätze über Solo-Gesangsbildung»* geben auch heute noch einen Begriff vom geistigen Ansatz der bis jetzt unveröffentlichten *«Sologesangsschule».* 1983 hat Martin Staehelin, der beste Kenner des Nägeli-Nachlasses in der Zürcher Zentralbibliothek, jene *«Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten»* in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt veröffentlicht, die 1825 durch den deutschen Verleger Cotta ihre erste, drucktechnisch ungenügende Veröffentlichung erhalten hatten.

Während Nägeli als Verleger zunehmend zügige Komponistennamen des Auslands berücksichtige, intensivierte sich sein Wirken in Zürich als Organisator, Chor- und Schulleiter. Sein 1805 begründetes *«Zürcherisches Singinstitut»* bestand hauptsächlich aus einem Gemischten Chor, — wobei die gleichberechtigte Gegenwart der Frauen eine soziale Umwälzung bedeutete. Bald trat auch ein Kinderchor und 1808 eine Schule für harfenspielende Töchter dazu. Der 1810 dem Institut angeschlossene Männerchor wird von *Edgar Refardt* in seinem *«Historisch-biographischen Musiker-Lexikon der Schweiz»* als *«wohl in seiner Art der erste überhaupt»* bezeichnet. Zwar waren in Preussen und in Schwaben in jenen Jahren ähnliche Singbewegungen entstanden, aber nicht nur in der Frage der Priorität, sondern auch in jener der Popularität stechen Nägelis Unternehmungen heraus. Der heutige Männerchor Zürich leitet sich vom 1826 ebenfalls von Nägeli ins Leben gerufenen *«Sängerverein der Stadt Zürich»* ab.

Bei Nägeli trat zu den Komponenten der Liebe zum Volkstümlichen und des Interesses an heimatverbundenem Singen als dritte ein pädagogischer Eifer, der das ganze «Singinstitut» durchdrang und Nägelis eigene Gesangslehre kennzeichnet. Mit seinem Freund Michael *Traugott Pfeiffer* veröffentlichte er 1810 die *«Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet vom M. T. Pfeiffer, methodisch bearbeitet von H. G. Nägeli.»* Die Verbindung der Erziehungsgrundsätze Heinrich Pestalozzis mit Nägelis Organisationstalent und Singbegeisterung haben in der Tat etwas charakteristisch Schweizerisches hervorgebracht. Die Volksschulen waren in jenen Jahren des Umbruchs trotz einigem behördlichen

Widerstand schnell in der Auswertung. Bereits 1811 erschien mit Texten und fünfzehn zweistimmigen Singstücken *«Pfeiffer und Nägeli. Auszug aus der Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, zunächst für Volksschulen bestimmt.»*

Manches im Chorwesen der deutschsprachigen Schweiz leitet sich vom «Sängervater» Nägeli ab, aber die regionalen Voraussetzungen blieben in ihren Verschiedenheiten erhalten und wirken bis heute nach. Nägeli nahm von den Volksliedern und Komponisten der Innerschweiz kaum Notiz; erst im Heft 2 seiner *«Bildungsgesänge für die Bruststimme»* erschien ein Gesangsstück des Luzerner Komponisten *Xaver Schnyder von Wartensee* (1786—1868).

Unter Nägelis eigenen Kompositionen, die sich nicht alle unter dem Begriff des «Biedermeier» zusammenfassen lassen, eigneten sich relativ wenige Männerchöre (z.B. *«Das Vaterland»*, *«Zum Willkomm der Sänger»* und *«Heimweh nach der Schweiz»*) für ihren Einschluss in die aufstrebenden *«Eidgenössischen Sängerfeste»*. Zwei Walzer für Klavier wurden 1832 in den Almanach *«Alpenrosen»* aufgenommen — eins der Periodica, die seit dem Unspunnen-Fest bei Interlaken im August 1805, dem ersten ernstgenommenen Folklorefest, in der Nachfolge der *«Acht Schweizer Kühreihen mit Musik und Text»* (1805) erschienen. Aber die Fortsetzung solcher Reihen, über das *«Allgemeine Schweizer Liederbuch»* von 1825 bis zum *«Schweizer Taschen-Liederbuch Alpenröschen»* von 1849 zeigt doch eine schrittweise Integration des Liedguts aus verschiedenen Landesteilen. Anlässlich des Eidgenössischen Sängerfests in Zürich (1843) wollte man *«dem schweizerischen Volksgesang höheren Aufschwung verleihen»*. Mochte auch, da Volkslieder immer eher regionalen als nationalen Ursprung haben, der *«schweizerische Volksgesang»* musikalisch eine Fiktion bleiben, Zürich war gewillt, sich künstlerisch ebenso sehr auf den entstehenden Bundesstaat wie auf das (deutschsprachige) Ausland auszurichten. Schon ein Zürcher Neujahrsblatt von 1812 war Luzern als dem ersten Versammlungsort der Schweizerischen Musikgesellschaft gewidmet, es folgten Blätter über *«Schweizerreisen»* nach Basel, Lausanne, 1825 wieder Luzern, 1826 St. Gallen, 1827 Genf, 1828 Bern, 1829 Neuenburg — das war die Zeit der musikalischen Entdeckung der Schweiz.

Es gab im Zürich des 19. Jahrhunderts Künstler, die sich teils nach Basel orientierten, das bis heute eine vielseitiger gelagerte Musikstadt geblieben ist. Der 1770 in Zürich geborene Schriftsteller, Dichter und Komponist *David Hess,* der Biograph des sich sehr für Musik interessierenden Dichters *Johann Martin Usteri* (1763—1827), der Autor des 1812 in den *«Alpenrosen»* gedruckten Klavierlieds *«Rückblick»,* gab mehrere Lieder in die für die Schweizerische Künstlergesellschaft in Zofingen bestimmte Sammlung *«Künstlerlieder»,* welche 1809 bei *Wilhelm Haas* in Basel

gedruckt wurde. Ohne das fast überschwengliche Interesse der Zeit an Volksliedern zu kennen, wäre die Überschrift *«Künstlerlieder»* schwer verständlich, die zwischen die Volksüberlieferung und die Eigenerfindung, im Gegensatz zu Nägelis Haltung, eine Distanz setzen will. In der weitern Entwicklung des Jahrhunderts sollte auch in der Schweiz die Entfernung der beiden, ohne dass die Protagonisten das selber bezweckten, immer mehr wachsen. In den gleichen Proportionen, wie der Kunstanspruch der Komponisten und damit ihre Loslösung vom «Volk» wuchs, musste die Volksmusik von Erstarrung und schliesslich von Kommerzialisierung (wie sie allerdings mittlerweile auch die «Kunstmusik» heimsucht) bedroht werden.

Bevor wir einige Pioniere des Deutschweizer patriotischen Chorgesangs in den Generationen um und nach Hans Georg Nägeli streifen, wollen wir uns anhand einer Erzählung *Gottfried Kellers* vergewissern, dass um die Jahrhundertmitte die Idee eines Schweizer *«weltlichen nationalen Oratoriums»* virulent war; von ihr aus entwickelten sich die Impulse und schliesslich Dichtungen und Kompositionen für Schweizer Festkantaten, besonders für Gedenktage und Schweizer regionale oder nationale Festspiele, an denen Zürich mehrfach beteiligt war, deren Berücksichtigung aber den Rahmen dieser Übersicht sprengen würde.

Gottfried Keller setzte sich in seinem Text *«Am Mythenstein»*, dem Bericht seiner Reise zur Einweihung des Mythensteins als «Schillerstein» im Jahr 1859, mit dieser Idee auseinander. Unüberhörbar ist im hier gewählten Ausschnitt Kellers Besorgnis über den Niedergang der Qualität der Liedertexte, welcher sich mittlerweile eingestellt hatte:

«Bei der Preisverteilung unter die Sieger des eidgenössischen Sängerfestes 1858, ebenfalls in Zürich, deutete der Vorstand des Kampfgerichts in seiner Rede an, dass es die Aufgabe dieser Feste sei, weiter zu gehen und namentlich für die Gesamtaufführung neue Bahnen einzuschlagen, vielleicht ein weltliches nationales Oratorium einzuführen, welches solcher vaterländischer Sängermassen würdig wäre und ihren Bestrebungen einen neuen, angemesseneren Inhalt gäbe, als zur Zeit ein Programm der verschiedensten Gesangsstücke von oft zufälligen und unbedeutendem Inhalte bietet.

Verweilen wir einen Augenblick bei jenen Wettkämpfen, um auch in ihnen den Baum zu sehen, der neue Blüten treiben könnte. Der Wettgesang der Sängerfeste wird wohl, wie sichs auch gebührt, die Lyrik, das eigentliche Lied, als sein Feld behalten; und wie es jetzt ist, darf sich dieses Feld sehen lassen, besonders auch, was die Wortdichtung betrifft, auf welche die Tondichtung gebaut ist. Denn bekanntlich gibt es jetzt selten mehr einen Liederkomponisten, der einen trivialen, gehaltlosen Text wählt, während eher das Gegenteil vorkommt und manch mittelmässiger Zeisig zu finden ist, dem die Texte nicht tiefsinnig und pikant und zugleich wohllautend genug sein können, ja dem es am liebsten wäre, wenn der Text sich schon von selber sänge. Was nun

die deutsche Lyrik seit Goethe und dem Wiederfinden der alten Volkslieder, dann durch das Erwachen der Vaterlandsliebe und freiheitlicher, männlicher nationaler Regungen an klaren und tiefen Tönen erreicht hat, wird in vielfältig blühender Melodie gesungen; ein reicher Vorrat zum Vortrage mannigfach persönlicher, heiterer und ernster Stimmung ist vorhanden, in welchen die einzelnen Vereine sich teilen können, indem sie am Feste wettsingend die subjektive Person darstellen. Horcht man aber aufmerksamer hin, so wird man bemerken, dass diese reiche Lyrik, was das Wort betrifft, bereits stille steht und sich auszusingen anfängt, wo nicht schon ausgesungen hat, wie übrigens schon oft behauptet wurde. Steht aber das Wort still, so werden bald auch die Töne einschlafen.»

Die düstere Prognose Kellers über das *«Einschlafen der Töne»* hat sich glücklicherweise nicht erfüllt: Aber, dass die sich auf den *«patriotischen Genre»* spezialisierenden Komponisten, wenn sie nicht zu Texten Keller, C. F. Meyers oder Spittelers griffen, gegen das Ende des Jahrhunderts zunehmend zu sentimentalen oder anderweitig geschmacklich fragwürdigen Liedtexten Zuflucht nahmen, lässt sich nicht leugnen. Gottfried Keller hat mit dem Finger früh auf eine wunde Stelle gezeigt. Will man dieses Liedgut sub specie aeternitatis und nicht nur als Ausdruck eines bestimmten, historisch einmaligen Zeitgeistes betrachten, so ergeben sich für den Beurteiler kritische Momente. Das auf den folgenden Seiten zweimal zu erwähnende Lied *«Es lebt in jeder Schweizer Brust»* verdient sicher nicht auf Grund seines von *Leonhard Widmer* stammenden Textes Beachtung. Aber es ist mit seinem Liedtitel *«Schweizerheimweh»* für zwei oder drei Jahrzehnte etwas wie ein Symbol jener überschwenglichen Gefühle geworden, die in den Städten der Deutschschweiz, allen voran Zürich, gegenüber der neu entdeckten Heimat musikalisch-dichterischen Ausdruck verlangten.

Zu den Pionieren des Deutschschweizer weltlichen Chorgesangs gehört der 1819 in Wetzikon geborene *Johann Rudolf Weber.* Durch einen Bruder von Hans Rudolf Nägeli, der Pfarrer in Wetzikon war, wurde er mit Nägeli persönlich bekannt und vertraut. Sechsunddreissig Jahre nach Nägeli geboren, konnte er bereits auf dessen Reformen weiterbauen, wobei sowohl seine pädagogischen wie seine künstlerischen Veröffentlichungen seine Wurzeln in der Pädagogik Nägelis haben. Zu den ersteren gehören seine *«Anleitung zum Gesangsunterricht in der Elementarschule»* von etwa 1837. J. R. Weber suchte bewusst den Kontakt mit der Schwäbischen Singbewegung und *«Liederschule»;* dank einer staatlichen Unterstützung konnte er in den dreissiger Jahren bei *Friedrich Silcher* in Tübingen gesangspädagogische Studien treiben.

Nach verschiedenen Stellen und Funktionen in der Schweiz, unter anderen im Dienst der Erziehungsdirektion des Kantons Bern, für die er ein neues Schulgesangbuch schuf, widmete er sich den Gesangsvereinen als

Organisator und Publizist. Als Ehrenmitglied des Eidgenössischen Sängervereins gründete er 1861 das *«Eidgenössische Sängerblatt»,* welches als Organ für fachlichen Gesangsunterricht auch der singenden Laien und für die besten der jetzt zahlreichen Chorkomponisten eintrat. Von 1849 an datieren J. R. Webers zahlreiche Veröffentlichungen von Chorliedsammlungen, einige mit eigenen Kompositionen, alle nun eindeutig im Hinblick, wenn nicht auf die ganze Eidgenossenschaft, so doch auf die deutschsprachige Schweiz entstanden. Eine gewisse, aber aus den Zeitläuften heraus verständliche Ironie liegt darin, dass im allgemeinen Bewusstsein von ihm nicht die besten Lieder, sondern das am meisten zeittypische Lied überlebt: das auf das Gedicht «Schweizerheimweh» von Leonhard Widmer komponierte Lied *«Es lebt in jeder Schweizer Brust . . .»*

Sein 1845 in Münchenbuchsee geborener Sohn *(Karl) Gustav Weber* hat ihn nicht an patriotischem Einsatz, aber an kompositorischer Begabung übertroffen. Da er schon 1860 Musiklehrer am Hirzelschen Blindeninstitut in Lausanne wurde, fand hier eine Grenzüberschreitung von der deutschen in die welsche Schweiz statt, die sich später intensivieren sollte — bis zu einer so stark integrierenden Figur wie dem legendären Freiburger *Abbé Joseph Bovet* (1879—1951), der neben vielen andern Tätigkeiten in in- und ausländischern Benediktinerabteien die Sammlung *«Nos chansons»* (1911) mit Freiburger oder überhaupt welschen Volksliedern herausgab und eine patriotische Kantate *«Morat»* komponierte, sollte allerdings noch einige Zeit verstreichen.

Gustav Weber, der sich nach Studien in Leipzig und Mannheim im Jahr 1865 in Zürich niederliess, entwickelte sich, auch dank seiner künstlerischen Offenheit, zu einem sehr vielseitigen Musiker, der die Ansprüche romantischer «Kunstmusik» mit vaterländischen Interessen und Haltungen einigermassen in Übereinstimmung zu bringen vermochte. Dass der junge Künstler während *Johannes Brahms'* Zürcher Aufenthalts von 1866 ihm mit seinem Freund *Friedrich Hegar* zusammen seine aus dem vorherigen Jahr stammende Violinsonate vortrug, Brahms aber viel daran zu beanstanden fand, förderte seine Selbstkritik.

Indessen lässt sich Brahms' Skepsis auch damit begründen, dass Gustav Weber vor allem in seiner Instrumentalmusik zur Harmonik und zur gestischen Haltung der *«Neudeutschen Schule»* von *Franz Liszt* neigte, den er 1870 in Weimar besuchte. Dort konnte er auf Veranlassung von Liszt sein Orchesterwerk *«Zur Iliade»,* eine Homer-Huldigung, dirigieren — ein Werk, das in die Richtung der Liszt'schen Symphonischen Dichtung einschwenkt. Auch unter den ersten 1882 versammelten Klavierstücken op. 9 überwiegen «neudeutsche» Einflüsse jene von Schumann und Brahms. Eindeutig schweizerisch gerichtet sind seine Klaviervariationen über das populärste Lied seines Vaters *«Es lebt in jeder Schweizerbrust».*

Der 1841 in Basel geborene Friedrich Hegar, der während rund vierzig Jahren, zwischen 1868 und 1906, bis zur Wahl von *Volkmar Andreae,* die Konzerte der Tonhalle-Gesellschaft leitete, fast ebenso lang dem Gemischten Chor Zürich vorstand und erster Direktor der 1876 gegründeten Zürcher Musikschule, des späteren Konservatoriums, war, hat sich in einem für ihn und seine Zeit charakteristischen Gleichgewicht zwischen künstlerischen Verpflichtungen gegenüber Deutschland und gegenüber der Schweiz gehalten. Folgerichtig erhielt er für sein überaus initiatives Wirken nicht nur 1885 das Bürgerrecht der Stadt Zürich geschenkt, sondern auch den Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. 1917 erfolgte seine Wahl zum Mitglied der Berliner Königlichen Akademie der Künste. Für seine Chorkompositionen hat er Texte seines Freundes *Carl Spitteler,* für sein Oratorium *«Manasse»* eine Vorlage von *Joseph Viktor Widmann,* für Chöre und Lieder verschiedener Besetzungen sowohl Schweizer wie *Heinrich Leuthold* und *Adolf Frey,* aber auch Deutsche wie *Theodor Körner* und *Ferdinand Freiligrath,* berücksichtigt. Seine Komposition für Männerchor und Orchester mit dem Titel *«Heldenzeit»* und einem Text von Adolf Frey möchte man am liebsten ganz auf die Schweiz bezogen wissen. Allein, die Musik ist 1913 zur Hundertjahrfeier der Völkerschlacht bei Leipzig entstanden und zeigt darum dort, wo vom Ursprung der Schweiz die Rede ist, eine Ersatzstrophe zum Preis der Bismarck'schen Reichsgründung . . . 1987 ist in Zürich im Atlantis-Musikbuchverlag, jetzt über die Schweizer Verlagsanstalt zu beziehen, der Sammelband *«Friedrich Hegar, sein Leben und Wirken in Briefen»* erschienen, der besser als eine durchschnittliche Biographie die vielen Blickrichtungen und Begabungen dieses Musikers hervortreten lässt.

So hat sich das Zürcher Musikleben von 1848 an teils aus eigenen Impulsen entwickelt, teils aus solchen, die von ausländischen Gästen und Flüchtlingen, allen voran *Richard Wagner,* stammten. In den schwierigen Sopranpartien aus Wagners bis dahin komponierten Musikdramen bewährte sich in öffentlichen und privaten Zürcher Konzerten *Emilie Heim,* die junge Gattin von *Ignaz Heim.*

Der 1818 in Reuchen im Badischen geborene Ignaz Heim wurde 1853 als Nachfolger von Franz Abt zum Dirigenten des Männerchors *«Harmonie»* gewählt — der Name kann als Symbol für eine Gesinnung stehen, in welcher der Kunst die Kraft zugestanden wurde, die sich in der realen Welt einstellenden Konflikte zu überbrücken. Wieviel säkularisierte Religion in diesem Glauben enthalten ist, wird in der Musik übermächtig deutlich. In diesem Glauben und in diesem Gedanken, mochte er in Zürich auch in Chorvereinen — und später in Orchestervereinen — pragmatisch verankert sein, äussert sich ein tiefer Wunsch der als «Romantik» nur vage angespro-

chenen Bewegung, die in der Musik ja nie eine eindeutige Stilrichtung ausgebildet hat.

Zu jenen Künstlern, die innerhalb der Romantik sozial integrierend wirken konnten, gehörte vor allem der 1820 in Rorschach geborene *Wilhelm Baumgartner.* Nach einem glücklich verlaufenen Berliner Aufenthalt liess er sich 1845 in Zürich nieder, leitete den Gesellengesangsverein mit dem seinen Optimismus spiegelnden Namen *«Zur Eintracht»* und war unter den Mitbegründern des 1849 entstandenen Studentengesangsvereins. Diese *«Singstudenten»* sangen im März 1849 erstmals das textlich von Gottfried Keller stammende Lied *«O mein Heimatland, o mein Vaterland»,* welches eine herzliche Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Komponisten zufolge hatte. Das Zürcher Stadtarchiv konnte im Dezember 1990 aus der Hand der Erbin das Autograph dieses Lieds entgegennehmen — wohl die würdigste künstlerische Schöpfung von in Zürich tätigen Musikern zugunsten der Eidgenossenschaft. Es könnten hier Lieder der Nachfolge von Heim und Baumgartner genannt werden, etwa solche von *Karl Attenhofen* und *Hans Lavater* — sie lassen sich schon nicht mehr so selbstverständlich vom patriotischen Idealismus tragen, der ihren Vorgänger ausgezeichnet hat.

Aber in der auf den Zweiten Weltkrieg folgenden Zeit, als die Rückbesinnung auf kulturelle Werte, die im Rahmen der Geschichte der Schweiz entstanden waren, die künstlerischen Fähigkeiten in Richtung der Eidgenossenschaft lenken konnte, hat der 1898 in Zürich-Hottingen geborene Komponist Paul Müller im Auftrag des Zürcher Regierungsrats seine Kantate *«Mein Land»* zur Sechshundertjahrfeier von Zürichs Eintritt in den Bund (1351—1951) geschrieben. Für Müller, der heute am Vierwaldstättersee lebt, war ein Bekenntnis zu seiner Stadt und zu seinem Land ein leichtes — es gäbe unter den jüngeren Komponisten kaum einen, der es ihm gleichtun könnte.