

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 61 (2004)

**Heft:** 4: Spiegelung des Sakralen im Profanen : bürgerliches Wohnen vom  
15. bis zum 19. Jahrhundert

**Artikel:** Der Tempel im Haus : zur Bedeutung der geistlichen Hausmusik  
zwischen Reformation und Idealismus

**Autor:** Christ-von Wedel, Christine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-169725>

### **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:** 11.01.2026

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

# Der Tempel im Haus

## Zur Bedeutung der geistlichen Hausmusik zwischen Reformation und Idealismus

Von CHRISTINE CHRIST-VON WEDEL

Ausgehend von Fragen zu typischen Beispielen geistlicher Hausmusik des Dresdner Hofkapellmeisters Heinrich Schütz untersucht der Beitrag neuzeitliche ausserliturgische Psalmvertonungen von Liederkomponisten der Reformationszeit wie Huldrych Zwingli und Leo Jud, das pietistische Liedgut von Anastasius Freylinghausen, das von Johann Sebastian Bach aufgenommen wurde, und Kompositionen zu geistlichen Texten von Vertretern der Zürcher Aufklärung wie Ludwig Steiner und Johannes Schmidlin bis hin zu Werken von Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven. Er fragt nach dem Einfluss kirchlicher Musikeinschränkungen auf die geistliche Hausmusik und umgekehrt nach dem Einfluss der Hausmusik auf die liturgische Musiksprache, im Besonderen aber nach der sich wandelnden Neubestimmung der Begriffe «weltlich» und «geistlich» und wird erweisen: Zu dieser Neubestimmung hat Zwingli in Zürich entscheidende Impulse gegeben. Er lehnte die kirchlichen Figuralchöre seiner Zeit als geistlos ab und vertonte seine Gebete für das Haus in der Musiksprache der weltlichen Hofweise. Geistlich wurden sie weder durch einen bestimmten Kirchenstil noch durch einen kultischen Gebrauch, sondern allein durch die innere Haltung des Musikers, durch sein geistliches Singen in der Welt. Der Pietismus beanspruchte einen «geistreichen Gesang» für sich und setzte ihn der als heillos verstandenen Welt entgegen. Drei Jahrhunderte nach Zwingli machte sich in Zürich Hans-Georg Nägeli anheischig, durch eine «ächt musikalische Bildung» die Welt zu erziehen «zur lebendigsten und innigsten Verschmelzung einer heiligen Stimmung und Gesinnung, zur Religiosität» (Abb. 1).

### *Geistliche Hausmusik von Heinrich Schütz*

1628 vertonte Heinrich Schütz den Beckerschen Psalter, eine deutsche Nachdichtung des gesamten biblischen Psalters. Er wurde von Schütz ausdrücklich dem Hausgebrauch gewidmet, «für meine HaussMusic / und zu deren untergebenen Capellknaben frühe und AbendGebet».<sup>1</sup> Melodien wie die zu Psalm 147 «Zu Lob und Ehr mit Freuden» waren denn auch für den Gemeindegesang durchaus ungewöhnlich (Abb. 2).<sup>2</sup>

Schütz hätte es im Übrigen kaum gewagt, die überkommenen Chormelodien fast durchwegs durch neue zu ersetzen, hätte er an ein Kirchengesangsbuch gedacht. Hatten doch im 17. Jahrhundert Luthers Melodien schon fast



Abb. 1 Hauskonzert. Flügel einer bunt bemalten Hausorgel aus Schwellbrunn, Kt. Appenzell AR. 1811. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

kanonischen Charakter, und es bedurfte damals wie heute grosser Geduld, neue Melodien in den Gemeinden heimisch zu machen. Dennoch wurde der ungewöhnliche Psalter von Schütz in einigen Kirchen aufgenommen.<sup>3</sup> Einige Melodien haben sich bis heute in evangelischen Gesangsbüchern gehalten.<sup>4</sup> Hier taucht eine erste Frage auf: Haben sich neue Formen geistlichen Gesangs oft erst im weltlichen Rahmen etabliert, bevor sie in die Kirchen eindringen?



Auch die kleinen geistlichen Konzerte wurden von Heinrich Schütz für den Hausgebrauch geschrieben.<sup>5</sup> Neben Psalmworten vertonte Schütz darin subjektive Texte von persönlicher Christusminne mit neuen weltlichen musikalischen Mitteln. In den 30er-Jahren des 17. Jahrhunderts war der überkommene motettische Figuralgesang noch allein herrschend und anerkannt für den liturgischen Gebrauch. Es scheint darum fraglich, ob die geistlichen Konzerte von

Wird die Begriffsbestimmung von profan und religiös, von weltlich und geistlich nicht gerade aufgebrochen?

Die kleinen geistlichen Konzerte hat Schütz während des dreissigjährigen Kriegs geschrieben. Da waren die öffentlichen Gelder knapp. Der Fürst konnte seinem Hofkapellmeister keine professionelle Kapelle mehr zur Verfügung stellen. Schütz musste sich auf private Möglichkeiten und damit auf wenige Musiker beschränken. Dazu eine letzte

1. Zu Lob und Ehr mit Freu-den singt un-serm Gott hoch er-ho-ben; denn es ist gar ein köst-lich Ding,  
 Gott, un-sern Her-ren, lo-ben. Drum laßt uns un-serm Gott zu Preis eins um das an-der sin-gen,  
 singt ei-ne geist-lich Ta-ge-weis, laßt Har-fen-spiel drein klin-gen, un-serm Gott muß ge-lin-gen.

Abb. 2 Psalm 147 von Heinrich Schütz (1585–1672).

Schütz zu seinen Lebzeiten je in Gottesdiensten gesungen wurden, sicher wurden sie ausserhalb des Gottesdienstes häufig und auch in der reformierten Schweiz musiziert.<sup>6</sup> Schütz übernimmt hier den neuen solistisch-konzertanten Stil der italienischen Oper und weltlichen Kantate für den geistlichen Gebrauch. Geistliche Texte werden mit weltlichen musikalischen Stilmitteln vertont. Ein Wagnis von grosser Tragweite! Hundert Jahre später hatte dieser Stil mit den Kirchenkantaten einen festen Platz in den lutherischen Gottesdiensten und er behielt ihn bis heute in allen Konzertsälen.

Damit stellt sich die zweite, die wichtigste Frage dieses Beitrages: Was ist von der Begriffsbestimmung «geistliche Musik» für Hausmusik zu religiösen Texten zu halten?

dritte Frage: Wurden neue Formen geistlicher Hausmusik gerade durch finanzielle oder von der Kirche auferlegte künstlerische Einschränkungen gefördert?

#### *Die reformatorische Diskussion um den Kirchengesang*

Wenn dem so wäre, dann müssten Zürich und die von ihm beeinflussten reformierten Gebiete ein besonders gutes Beispiel sein. Denn in Zürich blieb die Musik nach der Reformation aus dem Gottesdienst bis 1598 grundsätzlich ausgeschlossen. Dann durften wieder Choräle erklingen, Instrumentalmusik aber blieb verpönt. Sie konnte erst von 1768 an langsam eindringen. Eine Orgel wurde im Gross-

münster erst 1876 wieder eingebaut. Dagegen hat die katholische Kirche zwar die gottesdienstliche Musik immer wieder stilistisch eingeengt, aber nie ausgeschlossen, und Luther förderte Gemeindegesänge durch eigene Dichtungen. Zwar sind auch seine ersten Lieddichtungen 1523 zunächst für den Hausgebrauch entstanden. Schon im folgenden Jahr aber wurde in Wittenberg ein kleines Gesangsbuch auch für den Gottesdienst geschaffen.

Es war nicht Zwingli, der im 16. Jahrhundert die Diskussion um den Kirchengesang eröffnete. Das hatte vor ihm Erasmus von Rotterdam getan. Er hatte erklärt, dass die Urgemeinde kaum den einfachsten Sprechgesang zugelassen hatte. Auch noch Augustin habe zwar die von Ambrosius eingeführten Gesänge nicht verworfen, aber doch einen einfachen Sprechgesang vorgezogen und gewarnt, der Wohlklang der Stimme könne davon abhalten, dem Sinn der Worte zu folgen.<sup>7</sup> Erasmus verwies auf die berauschenden Gesänge, mit denen die Heiden ihre Götzen anriefen, und mahnte mit Epheser 5,19, die Christen sollten anders, nicht wie die Trunkenen mit lautem Krach, sondern innerlich, im Geist und im Herzen ihrem Gott singen.<sup>8</sup> Damit nahm Erasmus die Kritik der Kirchenväter an der enthusiastischen Musikpraxis der spätantiken Mysterienkulte auf. Er forderte für seine Zeit einen moderaten Kirchenstil. Das Wortverständnis sollte im Mittelpunkt stehen. Vor allem laszive Melodien und Kontrafakturen von Liebesliedern lehnte er ab. Im Blick auf Jesu Mahnung, im stillen Kämmerlein zu beten und nicht viel zu plappern, stellte Erasmus endlosen Mönchsgesang und langdauernde und kostspielige Festmessen als unsozial in Frage.<sup>9</sup> Solche Hinweise von Erasmus wurden nicht überlesen. Besonders der Befund, dass die Christen zur Zeit des Paulus nicht gesungen hätten,<sup>10</sup> erregte Aufsehen. In Zürich kämpfte der spätere Wiedertäufer Konrad Grebel mit den neuen Erkenntnissen gegen den Kirchengesang: Es gebe im Neuen Testament kein Beispiel dafür. Der Mensch aber solle nichts zum Wort Gottes dazutun.<sup>11</sup> Er dürfte sich gefreut haben, als 1524 in Zürich die Orgeln nicht mehr gespielt werden durften.

Wie hat Zwingli die Massnahmen verteidigt? Leicht dürfte ihm der Verzicht auf Musik im Gottesdienst nicht gefallen sein, war seine Musikalität doch sprichwörtlich; man machte sich ausserhalb Zürichs über den «lutheschlacher und evangelischen pffyer» lustig. Zwingli wusste sich zu wehren, wobei er viererlei betonte: Er warf 1. seinem Gegner vor, der sei sich zu heilig für Scherze und Musik. Zwingli selber hatte offenbar solche Berührungsängste nicht. Er verwies 2. auf David, der vor Saul spielte, und damit auf die Macht der Musik, die einen grossen Einfluss auf das Gemüt der Menschen habe. Er wies 3. auf den himmlischen Gesang und 4. auf die freien Künste mit dem Fach Musik und auf Sokrates' Musikliebe, also auf eine positive Bedeutung der Musik im weltlichem Rahmen. Von David, als Psalmensänger, dessen Weisen im Tempel gesungen wurden, ist keine Rede.<sup>12</sup>

Sonst hat Zwingli allerdings vom Psalmengesang gesprochen, aber mit ganz anderen Vorzeichen: Der Psalmen-

gesang, wie er in Kirchen und Klöstern betrieben werde, sei abzuschaffen. Denn es gibt nach Zwingli im Neuen Testament eine eindeutige Anweisung von Gott zum stillen Beten, aber keine zum lauten Singen.<sup>13</sup> Das ist ausschlaggebend. Zwingli will den Gottesdienst nach neutestamentlichen Vorschriften und neutestamentlichem Vorbild gestalten. Der zünftigen Kirchenmusik wird darum als nicht schriftgemäss grundsätzlich der Kampf angesagt. Ein Gotteslob, das bezahlt wurde, war für Zwingli ohnehin unannehmbar. Und auch wenn es unbezahlt dargebracht wurde, lauerte das Laster der Eitelkeit. Spielten nicht viele Musiker nur um des eigenen Ruhmes willen?<sup>14</sup> Es geht Zwingli nicht nur darum, den in seinen Augen durch und durch entarteten mönchischen Psalmen- und kirchlichen Chorgesang abzuschaffen, wie seit Markus Jenny immer wieder behauptet wird.<sup>15</sup> Richtig ist, dass es Zwingli auch darum ging, alle Hoffnung, durch Psalmengesänge die Seligkeit erkaufen zu können, zunichte zu machen.<sup>16</sup> Ebenso wichtig war ihm freilich, aus dem Gottesdienst alles Sinnliche herauszuhalten: Das gemeinsame Gebet der Kirche «muss ein Gebet und nicht ein sinnenkitzelndes Singen sein», so Zwingli 1525.<sup>17</sup> 1531 verteidigte der Reformator seine Abendmahlsliturgie. Dabei rühmt er, die Sinne werden von fleischlichen Begierden erlöst und befreit, indem sie das Sakrament geistlich geniessen. Er geht besonders auf das Gehör ein: «Das Gehör [geniesst geistlich], indem es nicht mehr den Zusammenklang der Saiten und die Harmonie der verschiedenen Stimmen hört, sondern die himmlische Stimme», gemeint ist die Stimme Gottes, die im Zusage nach Johannes 3,16 zusammengefasst wird: «Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab.»<sup>18</sup> Haben also einfach auf Zwingli die spätmittelalterlichen Hochämter mit ihrem reichen Figuralgesang sinnbetörend gewirkt und ihn abgehalten, dem geistlichen Gehalt nachzuspüren?<sup>19</sup> Oder geht es um mehr? Ging es ihm mit den Kirchenvätern darum, eine berauschende Wirkung der Musik auszuschliessen, jedem schwärmerischen Enthusiasmus im Gottesdienst einen Riegel zu schieben? Vieles spricht dafür, dass Zwingli hier mit den Kirchenvätern spricht, schlägt er doch die gleiche radikale Lösung vor wie sie: In der Kirche sei nur einfacher Sprechgesang zu dulden.<sup>20</sup> In einem Gutachten von 1526 heisst es ausdrücklich, man solle im Kloster Stein die Gottesdienste und Ordnungen, die auch bei den alten Christen in Gebrauch gewesen seien, einführen, wo möglich auch nach christlicher Weise singen, so dass dem Volk Gottes Wort vorgestellt werde.<sup>21</sup> Was doch wohl nichts anderes heissen kann, als wie die ersten Christen zu singen, also in Form eines einfachen Sprechgesanges.

Jedenfalls begründete Zwingli den Ausschluss des Gesangs aus dem Gottesdienst mit jenen Textstellen, bei denen Erasmus auf die Sicht der Kirchenväter verwiesen hatte: mit Matthäus 6,6, 1. Korinther 14, Epheser 5,19 und Kolosser 3,16.<sup>22</sup> Zu den letzten beiden Parallelstellen schrieb Zwingli: «Das Wort Christi soll reichlich unter euch bleiben beziehungsweise wohnen in aller Weisheit, so dass ihr euch [...] selbst lehrt und ermahnt mit Psalmen, Lobge-



sängen und geistlichen Liedern, die ihr dem Herrn in euren Herzen voller Liebe singt. Hier lehrt uns Paulus nicht, in den Kirchen zu brüllen und zu murmeln, sondern er zeigt uns den wahren Gesang, der Gott wohlgefällig ist. [...] Das geschähe aber dann, wenn wir miteinander Psalmen und Loblieder besprächen.»<sup>23</sup> Zwingli hört aus der Ermahnung des Kolosserbriefes heraus, die Christen dürften in ihren Versammlungen damals wie heute Gott nur im Herzen und nicht mit dem Mund Psalmen singen. Darum soll man die Psalmen sprechen.<sup>24</sup>

Für Luther war der Vers aus dem Kolosserbrief gerade umgekehrt der Schlüsseltext, mit dem er den Kirchengesang rechtfertigte: Paulus habe angeordnet und geboten «von Herzen dem Herrn geistliche Lieder und Psalmen zu singen, damit dadurch Gottes Wort und die christliche Lehre auf allerlei Weise getrieben und geübt werde».<sup>25</sup> Er interpretiert das kleine Wörtchen «in» anders: Statt im Herzen und also nicht mit dem Mund bedeutet es für ihn, von Herzen, mit dem Herz zusammen, getrost und freudig. Vordergründig also trennte Zwingli und Luther in ihrem Verständnis des Kirchengesangs – wie in der Lehre des Abendmahles – nur eine kleine Übersetzungsfrage. Dahinter freilich stand vielmehr. Für Luther, der immer wieder auf die Unterscheidung von Gesetz und Evangelium drängte, war es genug, wenn die Musik nicht als religiöse Leistung aufgefasst wurde. Sie war für ihn ein Mittelding, das gut oder schlecht genutzt werden konnte. Zwingli drängte vor allem auf die Unterscheidung von Fleisch und Geist. Darum konnte er im Gottesdienst nur einen geistlichen, einen dem Wort untergeordneten Sprechgesang zulassen. Gemeinsam aber lehnten Luther und Zwingli Gottesdienstformen ab, die nicht im Neuen Testament begründet waren. Luther war zwar bereit, um der schwachen Gemeindeglieder willen grössere Kompromisse einzugehen als Zwingli, wollte aber genauso wie der Zürcher Reformator den deutschsprachigen Gottesdienst möglichst den Feiern der ersten Christen angleichen. Darum musste Luther eben auch die Texte aus Kolosser 3 und 1. Korinther 14 heranziehen, um den Gesang im Neuen Testament festzumachen. Dass ihm dabei, er hatte eben nur eine unsichere Textbasis, nicht ganz wohl war, zeigt seine Bemerkung: Wer mit Ernst Christ sein wolle, bedürfe «nicht viel und gros gesenges».<sup>26</sup> Tatsächlich spielten die Lieder zunächst im lutherischen Gottesdienst nur eine untergeordnete Rolle.<sup>27</sup> Auch Luther konnte sich also der von Erasmus angeregten Diskussion nicht entziehen. Grundsätzlich aber lag Luther am Gesang, der so gut geeignet war, das Evangelium voranzutreiben. Wenn er nur nicht gesetzlich verstanden wurde, dann wollte Luther getrost singen lassen und gerade so dem «Römischen Papst [...] grossen Schaden und Abbruch» tun, wie er 1545 in der Vorrede zum Leipziger Gesangbuch formulierte.<sup>28</sup> Auf den Gesang als wirksames Medium für die evangelische Botschaft konnte und wollte er nicht verzichten.<sup>29</sup> Ebenso wenig Johannes Oekolampad in Basel, wo in der Martinskirche deutsche Psalmvertonungen entgegen dem ausdrücklichen Verbot des Rates angestimmt wurden.<sup>30</sup> Tatsächlich wurden die neuen Lieder

auch ganz bewusst als Kampfgesänge gegen den alten Glauben eingesetzt. In der Steiermark übertönte man mit ihnen altgläubige Predigten.<sup>31</sup> Zwingli aber verzichtete mit den Kirchenvätern auf die mitreissende Werbekraft christlichen Gemeindegesangs, um so sein reformatorisches Ideal einer erneuerten, nüchtern ganz aus Gottes Geist lebenden Gemeinde nicht zu gefährden. Die Zürcher Christen sollten sich im Gottesdienst ohne allen Glanz und Sinnenkitzel in Gottes Wort einüben, um draussen in der Welt ein heiligmässiges Leben zu führen.

### Geistliche Hausmusik im reformierten Zürich

Zum heiligmässigen Leben in der Welt gehörte auch der gesungene Psalmengesang im eigenen Kämmerlein. Dort durfte und sollte er nach den Regeln der Kunst getrieben werden, und dort hat Zwingli ihn selber getrieben. So hat er den 69. Psalm kunstvoll nachgedichtet und im Stil der weltlichen Hofweise vertont (Abb. 3):

#### Der 69. Psalm

1 Hilf, Gott, das Was-ser gaht mir bis an d'Seel.  
Ich bin im tie-fen Meer, das Gwill zer-schlächt

Im Kat-tek ich und find keins Bo-dens Grund.  
mich sehr; vom Gschrei ist wor-den müed min Mund.

Ich heis-ren fast; der Au-gen Glast  
nimmt ab, so ich stets uf dich sich

und hoff, min Gott: der Haß-ren Rott,  
die mich ohn Ur-sach föcht, wohl ü-ber-tref-fen

möcht die Haar mins Kopfs; die fal-schen Find  
mir viel ze-stark wor-den sind. Das ich nit ge-

nom-men hab, mueß ich al-les tra-gen ab.

Abb. 3 Psalm 69 von Huldrych Zwingli (1484–1531).

«Hilff, Gott, das wasser gadt  
mir biss an d'seel. Im kat  
steck ich und find keins bodens grundt.»<sup>32</sup>

Dieses Zwingli-Lied ist eine sehr freie Psalmnachdichtung und trägt bereits das wichtigste Merkmal aller späteren geistlichen Hausmusik. Es vertont eine subjektive Frömmigkeit. Es geht um das Ich vor Gott, um persönliche Klage und Gnadenerfahrung. Noch eindeutiger ist das bei Zwinglis berühmtem Pestlied der Fall, wohl dem ersten Lied, das er gedichtet hat. Während Luther Gottes Heilstaten besingt,<sup>33</sup> besingt Zwingli seine persönliche Not, seine eigene Errettung und seine Hoffnung auf Gott. Nur das Kappeler-Lied schlägt einen weniger persönlichen Ton an. Da ruft eine Wir-Gemeinschaft zu Gott. Aber auch dort geht es nicht um Gottes objektive Heilstaten, die besungen werden, es geht um Bitten der Gläubigen in einer ganz bestimmten Situation. Bullinger berichtet, Zwingli habe das Lied in Kappel gedichtet und von den Soldaten singen lassen. Sollte die Nachricht stimmen, dann wäre das Lied nicht für den Hausgebrauch, sondern für das Schlachtfeld geschrieben worden. Das hinderte indessen nicht, dass es auch, wie Bullinger ausdrücklich hervorhebt, mit den anderen im Hause «von musicis gesungen wurde».<sup>34</sup>

Zwinglis Lieder sind Ausdruck eines direkten Gesprächs mit seinem Gott. Sie wachsen aus dem Gebet des Herzens, das Gott selber in Bewegung setzt. Es ist nach Zwingli nicht wie die kultische Andacht an einen gewissen Ort oder an eine gewisse Zeit gebunden ist. Gott lässt sich an allen Orten anbeten. So zum Beispiel «während man den Pflug führt, wenn man dabei der göttlichen Güte Dank sagt und die Kraft des allmächtigen Gottes in der Erde und im Samen verehrend bewundert».<sup>35</sup> Das wahre Gebet verändert den ganzen Menschen so, dass all sein Tun zum Gottesdienst wird. Statt mit geistlichen Gesängen in den Klöstern und Kirchen Zeit und Geld zu verschwenden, wird der Mensch all sein Vertrauen auf Gott setzen, Gottes Willen gehorchen und seinem Nächsten dienen.<sup>36</sup> Mit geistlicher Hausmusik wird für Zwingli nicht ein Stück kultischen Vollzugs in das Haus geholt, sie lässt vielmehr im geschützten Rahmen des Hauses die persönliche Herzensmusik, das dauernde Zwiegespräch mit Gott laut werden. Es ging also um viel mehr als um eine Spiegelung des Religiösen im Profanen. Es ging Zwingli wie Erasmus und Luther um die Sakralisierung der Welt. Die Welt wird zum Tempel und das profane Leben zum Tempeldienst, wie es Erasmus schon 1503 im *Enchiridion* gefordert hatte.<sup>37</sup> Luther hat denselben Gedanken so ausgedrückt: Dann «[...] wären alle Häuser voll Gottesdienst, und würden aus allen Häusern eitel Kirchen, weil dort Gott gedient würde».<sup>38</sup>

Jetzt wird klar, warum Zwingli sich seiner weltlichen Musikfreuden nicht zu schämen brauchte und warum er für seine geistlichen Lieder die Form der weltlichen Hofweise wählte. Der Unterschied zwischen geistlich und weltlich war aufgehoben zugunsten einer neuen Unterscheidung. Es kam darauf an, alles geistlich statt fleischlich zu behan-

deln. Das Pflügen konnte zum geistlichen Tun, das Messen zum fleischlichen Werk werden, der gregorianische Psalmtön zum geistlosen Geplärr, die weltliche Hofweise zum geistvollen Gebet.

Im reformatorischen Zürich wurden von 1533 an erstaunlich viele Gesangbücher gedruckt. Das älteste erhaltene stammt aus dem Jahre 1540. Es handelt sich um das Konstanzer, zu dem – neben dem Kappeler Lied von Zwingli – auch der Zürcher Pfarrer Leo Jud Lieder beisteuerte. Im Hause Juds wurde viel musiziert. Jud selber sang einen klaren Diskant und lud Freunde zum gemeinsamen Singen ein.<sup>39</sup> Es lohnt sich, Juds Lieder genauer anzuschauen. Sie fallen aus dem Rahmen, was Text und Melodie betrifft. Sie sind besonders kunstvoll, eine Mischform zwischen der hochartifiziiellen Hofweise mit ihren rhythmischen Verschiebungen, wie Zwingli sie gewählt hatte, und dem eingängigen Volkslied (Abb. 4).<sup>40</sup>

Dir o Herr wil ich singen / vß ganzem herzen  
In freude mich erspungen / zü lob dem Namen  
Dein

mein:/: Dein wunderthat alle/wil ich mit freud  
Dein:/:

vnd schalle/din Namen frey/wie hoch der sey

Abb. 4 Psalm 9 von Leo Jud (1482–1542), in: *Nüw gsangbuechle von vil schönen Psalmen*, Zürich 1540, S. 10.

Offenbar hielt man in Zürich solche Melodien für leicht singbar, so dass man sie zum Konstanzer Gesangbuch beisteuerte, während aus Strassburg, Augsburg, Konstanz und Wittenberg viel einfachere Melodien geliefert wurden.<sup>41</sup> In die Ausgabe von 1552, die besonders im Blick auf den Schweizer Markt konzipiert worden war, wurden auch die



beiden anderen Lieder Zwinglis aufgenommen. Um sie zu singen, brauchte es eine besondere Schulung, insbesondere rhythmisch verlangten sie dem Sänger viel ab. In Zürich wurde eine solche Schulung geboten. Während in den lutherischen Städten die Musikausbildung weitgehend auf das Einüben von einfachen einstimmigen Chorälen beschränkt blieb, wurde in Zürich spätestens von 1549 an durch Johannes Fries an der Lateinschule ein hochstehender Musikunterricht erteilt. Im Übrigen wurde für den Hausgebrauch das Psalmensingen in der Zürcher Kirchenordnung von 1559 ausdrücklich empfohlen. Dass es tatsächlich weit verbreitet war, hat Markus Römer schon 1983 überzeugend nachgewiesen.<sup>42</sup>

Die Zürcher Gesangbuchdrucke brechen nicht ab. Besonders beliebt wurden gegen Ende des Jahrhunderts die Lobwasser Psalmen. Es sind dies deutsche Nachdichtungen des berühmten Genfer Psalters. Der Genfer Psalter war die Antwort Calvins auf die Diskussion um die Kirchenmusik im frühen 16. Jahrhundert. Calvin schuf mit Clément Marot und Theodor Beza eine französische Übersetzung der biblischen Psalmen zu einfachen Melodien der Genfer Organisten Guillaume Franc, Loys Bourgeois und Maître Pierre. Wie Zwingli lehnte Calvin die Figuralchöre und Instrumentalmusik für den Gottesdienst ab. Ganz jedoch wollte er, in Übereinstimmung mit Luther, nicht auf die Wirkung des Gesangs verzichten. Aber Gewicht und Würde müsse das Kirchenlied haben und sich ganz an die biblischen Vorlagen, insbesondere die Psalmen, anlehnen. Keineswegs dürfe es tänzerische Elemente aufweisen. Er berief sich dafür ausdrücklich auf den Kirchenvater Augustin. Die Genfer blieben auf die Psalmnachdichtungen beschränkt und auch auf syllabische Rhythmen, auf Semibrevis und Minima. Sie verwandten also nur halbe und Viertelnoten. Gerade diese Beschränkung aber hat die Genfer Organisten zu besonderer Vielfalt und überzeugender Rhythmik angeregt. Regine Klingsporn hat zwanzig verschiedene rhythmische Modelle zur Vertonung eines achtsilbigen Verses gezählt. Rhythmische Stauungen machen den Reiz des Genfer Psalters aus, der sich bis heute nicht totgelaufen hat. In jedem noch gültigen Gesangbuch finden sich viele Genfer Melodien.<sup>43</sup> Aus der Beschränkung heraus, die bald auch auf einen Melodiekanon hinauslief, dürfte der vierstimmige Gesang im Hause zu einer hohen Blüte gekommen sein, die in ganz Europa bewundert wurde. Die vierstimmigen Sätze von Loys Bourgeois und Claude Goudimel haben sich in der Übertragung von Antonius Lobwasser auch in allen deutschsprachigen reformierten Gegenden durchgesetzt. So auch in Zürich, obwohl der «Sax [der Sachse Lobwasser] so vil gesetzt, dass unser viel [...] viles nit verständig», wie Hans Rudolf Thumysen sich ausdrückte. Er habe sie dennoch in seinem Hause schon seit Jahren gebraucht.<sup>44</sup> Ein möglicherweise erst dazu neugegründetes Collegium musicum musizierte sie fleissig.<sup>45</sup>

Obwohl Heinrich Bullinger schon in den 30er-Jahren in seinem Kommentar zu Epheser 5, 18–20 zugestanden hatte, es gehe da um Zusammenkünfte im Haus und nicht in

Kirchen, darum sei jede Gemeinde frei, Kirchengesang einzuführen oder nicht, lehnte er für Zürich Kirchengesang ab.<sup>46</sup> Erst 1598 wurde nach langen Diskussionen der Kirchengesang in Zürich wieder zugelassen. Die Argumente, die für das Singen in der Kirche geltend gemacht wurden, sind andere als bei Bullinger, nämlich genau die, die Luther gebraucht hatte.<sup>47</sup> Allerdings blieb es beim einstimmigen Psalmengesang. Instrumentalmusik oder auch geistliche Motetten und später die Kantaten und Oratorien blieben im Gottesdienst verpönt. Ihrer haben sich die Collegien angenommen, private Vereinigungen, die ein reiches Musikleben in Zürich boten. Schon das erste Zürcher Gesangbuch enthielt im Anhang «Etlich besondere bätt- und haussgesäng». Geistliche Hausmusik war und blieb in Zürich ein Anliegen. In den Collegien wurde jede Probe mit einem Choral eröffnet und beendet.<sup>48</sup> Die Musik-Collegien wurden in Zürich früher gegründet als in den meisten anderen deutschsprachigen Städten und spielten für die Aufführung von geistlicher Musik eine viel grössere Rolle. Die letzte anfänglich gestellte Frage lässt sich positiv beantworten. Die kirchenmusikalischen Einschränkungen haben in Zürich geistliche Hausmusik in allen Formen bis hin zum halb öffentlichen Konzert gefördert.

#### *Geist=reiche Lieder im Pietismus*

Im Luthertum hatte die polyphone Motettenmusik im Gottesdienst ihren festen Platz, ebenso das Orgelspiel. Der neue italienische Stil aber, wie ihn Schütz im geistlichen Konzert angewandt hatte, blieb umstritten, er bezöge die Gemeinde nicht mit ein und diene der menschlichen Eitelkeit, hiess es. Allgemein wurde davor gewarnt, «auf die Melodey und süssen Klang der Stimme/ als auf den Text und Worte selber» zu achten, ja Kunstmusik wurde grundsätzlich in Frage gestellt.<sup>49</sup> Immer mehr Fromme zogen sich in den privaten Raum zurück. Sie suchten eine Seelenmusik, die nur noch im stillen Kämmerlein oder in einer ausgesuchten, gleichgestimmten Gemeinschaft zu finden war. Johann Arndt mahnte: «St. Pauli Meynung ist / dass es alles fein andächtig / geistlich und aus den Grund des Hertzens gehen, nicht dass es nur ein äusserlicher Schall oder Gepräng seyn solle»<sup>50</sup> und er drang darauf, dem Fleisch abzusterben, um durch den Geist erneuert zu werden.<sup>51</sup> Das erinnert an Zwingli. Doch machte das 17. Jahrhundert aus den Paulusworten etwas ganz anderes. Mit den mittelalterlichen Mystikern, aus denen man schöpfte, wollte man der Welt absterben. Zwar gingen die Protestanten nicht ins Kloster, aber sie zogen sich in der Welt in ein geistliches Refugium zurück. Wohl wusste auch der lutherische Erbauungsschriftsteller Heinrich Müller, dass man bei jeder Arbeit zu Gott seufzen kann, ja dass das Leben, das dem Nächsten dient, als ein ständiges Gotteslob bezeichnet werden könne; dennoch forderte er, dass der Fromme besondere, möglichst stundenlange Tagzeiten am Morgen, am Abend und in der Nacht für Andacht und Gesang aussparen solle, um inbrünstig zu beten. Die Sinne wurden

dabei nicht ausgeschlossen, im Gegenteil, man pflegte eine hoch erotische Sprache: «Offt empfinden wir in der Andacht eine heilige und kräftige Liebesbrunst / so dass nicht allein die Seele / sondern auch der Leib sich freuet in dem lebendigen GOTT. Da gehets uns wie den verliebten / die mögen ihre Flammen nicht verbergen / sondern / wann sie alleine sind / so halten sie ein liebes Gespräch miteinander / schütten einander das Hertz in den Schooss / hertzen und küssen einander: so feurig ist die andächtige Seele oft in der Liebe Christi.»<sup>52</sup> Im Haus versenkte man sich in innige Christusliebe und liess sie im Gesang laut werden. Das ist eine breite Bewegung, die sich durchaus auch im landeskirchlichen Rahmen bewegte. Die geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz sind ebenso ein Beispiel dafür wie viele Texte von Paul Gerhardt, die schon bald überall mit den Melodien von Johann Crüger in den Häusern gesungen wurden. Erst später fanden sie Eingang in die offiziellen kirchlichen Gesangbücher.<sup>53</sup>

Der Schritt zum Separatismus war jedoch klein und von Anfang an fliegend. Überall entstanden kleine Hausgemeinden, die um die Wende zum 18. Jahrhundert im Hallischen Pietismus und bei den Herrenhutern Rückhalt und eine übergreifende Gemeinschaft fanden. In grossem Stil wurde gerade durch Lieder die neue Geisteshaltung verbreitet. 1704 erschien das Freylinghausensche Gesangbuch in hohen Auflagen in Halle<sup>54</sup> und wurde in den Singstunden im Waisenhaus eingesetzt. Die Zöglinge erhielten einen ausgiebigen Singunterricht. Denn sie sollten die neuen Lieder selbständig erlernen und verbreiten können. Der Pietismus verstand sich als eine Singgemeinschaft, in der die Liedproduktion zum Zeichen der Geistwirkung wurde.<sup>55</sup> Das Lied bekam einen Eigenwert. Es ist nicht mehr wie bei Luther ein Mittel Ding, das man gut oder schlecht gebrauchen kann. Zwar dringt auch Freylinghausen auf einen geistlichen Gebrauch, aber das Lied selber ist bei ihm geistreich. So nennt er denn auch sein Gesangbuch: *Geist=reiches Gesang=Buch*.

Das Lied hat eine eigene bekehrende Kraft und es wird empfohlen, es einzusetzen, um die Gewissen zu beschämen und zu überführen.<sup>56</sup> Tatsächlich wurde das mehr und mehr betrieben und hat später den Pietismus in Verruf gebracht. Indessen stand er hier nicht allein. Auch in Heinrich Pestalozzis Roman *Lienhard und Gertrud* von 1782 beschämt die vortreffliche Hausmutter ihre Kinder in der Hausandacht. Jedem werden da vor den anderen eingehend seine Untaten vorgehalten.<sup>57</sup> Was gut zwei Generationen später noch einem so begnadeten Pädagogen wie Pestalozzi recht war, war den Pietisten billig. Die Zeitgenossen warfen den Pietisten nicht Gewissenszwang, sondern Enthusiasmus vor. Die erotisierende Brautmystik, die chiliastische Erlösungshoffnung und die berausenden Melodien mit ihren tänzerischen Rhythmen, insbesondere die beliebten Dreiertakte wurden abgelehnt. Schien solch weltliche musikalische Formensprache schon an sich fragwürdig für geistliche Gesänge, so war für die Orthodoxie völlig untragbar, wenn die neuen Lieder gezielt eingesetzt wurden, um religiöse Ekstase hervorzurufen. Tatsächlich kam es

immer wieder nach ausgiebigem Singen zu ekstatischen Phänomenen.<sup>58</sup> Als tänzerisch galt zum Beispiel Johann Anastasius Freylinghausens Melodie zu *Die lieblichen blicke, die Jesus mir giebt* (Abb. 5).<sup>59</sup>



Abb. 5 *Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt*, Choral von Johann Anastasius Freylinghausen (1670 bis 1739), in: JOHANN ANASTASIUS FREYLINGHAUSEN (Hrsg.), *Geist=reiches Gesang=Buch*, Halle 1741, S. 708.

Die neuen Pietistenlieder übernahmen zwar weltliche Rhythmen, lehnten aber im Übrigen alle weltliche Musik samt Tanz und Theater ab. Sie trennten die Bereiche weltlich und geistlich wieder scharf und wussten genau anzugeben, was weltlich, was geistlich sei. «Ihre» Gesänge waren geistreich, klar zu unterscheiden von allen weltlichen Vergnügungen. Doch trennten sie sich nicht, wie ihre katholischen Brüder und Schwestern ganz von der Welt, sie gingen



nicht ins Kloster. Christian Richter dichtete im 1704 erstmals erschienen Lied *Es glänzet der Christen inwendiges Leben*: «In leiblichen sachen / in schlaffen und wachen / sieht man sie vor andern nichts sonderlichs machen / nur dass sie die thorheit der welt=lust verlachen.» Innerlich leben sie ein ganz anderes, eben ihr geistreiches Leben. So entsteht eine neue Dialektik zwischen aussen und innen, zwischen geistlich und weltlich. Dieses spannungsreiche

Sebastian Bach schrieb für das 1736 erschienene, der Hausmusik gewidmete Schemellische Gesangbuch dazu einen bewegten Generalbass, der kongenial die Spannung zwischen aussen und innen aufnimmt (Abb. 6).<sup>60</sup>

Die Freylinghausischen Lieder setzten sich schnell durch. Schon 1711 erschien in Bern ein Gesangbuch für das Haus, das viele dieser Lieder übernahm;<sup>61</sup> ein weiteres kam 1712 in Schaffhausen heraus.<sup>62</sup> So sehr separatistische Kreise in

Es glän-zet der Chri-sten in - wen - di - ges Le - ben, ob  
Was ih - nen der Kö - nig des Him - mels ge - ge - ben, ist

6 6 1 5 2 6 5 4 1

6 (15)  
gleich sie von au - ßen die Son - ne ver - brannt.  
kei - nen als ih - nen nur sel - ber be - kannt. Was nie - mand ver -

6 5 2 6 9 6 7 5 6 4 5

20  
spü - ret, was nie - mand be - rüh - ret, hat ih - re er - leuch - te - te

6 5 6 7 6 6 5 3 8

25  
Sin - nen ge - zie - ret und sie zu der gött - li - chen Wür - de ge - füh - ret.

6 1 1 6 7 6 6 5 4 2 6 6 5 5 1

Abb. 6 Nach Freylinghausens Melodie gesetzt von Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Ineinander von äusserem Weltleben und innerlichem geistlichem Rückzug, von äusserer Beschränkung und innerem Reichtum entsprach dem Zeitgeist. Wer sollte sich nicht nach innerem Rückzug sehnen, in dem von Kriegen zerrissenen 18. Jahrhundert, wer nicht nach innerer Freiheit unter den absolutistischen Regierungen? Richters Lied mit der Freylinghausischen Melodie wurde weitherum gesungen. Selbst ein so orthodoxer Musiker wie Johann

den reformierten Kirchen der Schweiz bekämpft wurden, so bereitwillig wurde doch pietistisches Liedgut von landeskirchlichen Pfarrern zunächst für den Hausgebrauch und später auch – weltliche Rhythmen hin oder her – in die offiziellen Gesangbücher übernommen. Auch die erste eingangs gestellte Frage lässt sich positiv beantworten. Neue musikalische Formen setzten sich im Hause durch und wurden dann in den liturgischen Gebrauch eingeführt. Der gut

landeskirchliche Wetzikoner Pfarrer Johannes Schmidlin nahm die neuen Rhythmen in sein *Singendes und spielen-des Vergnügen reiner Andacht* auf, ja mehr noch, gar Lieder des noch lange umstrittenen Mystikers Gerhard Tersteegen. Mit ihm liess er die Zürcher in ihren Häusern singen:

«Ich wills anders nun beginnen,  
Fleisch, Vernunft, Natur und Sinnen  
Sollen in den Tod hinein.  
Meine Lust soll abgeschieden,  
Nur mit meinem Gott zufrieden,  
Ganz in Geist gekehret sein.»<sup>63</sup>

#### *Aufgeklärter Geist in den Neujahrsblättern*

Dass Pfarrer Schmidlin ein solch Vernunft verachtendes Lied aufnahm, erstaunt um so mehr, als er ein tätiges Mitglied der Zürcher Musikkollegien war, die einem ausgesprochen aufgeklärten Geist huldigten. Die Neujahrsblätter geben einen schönen Überblick: Da heisst der Gegensatz nicht weltlich/geistlich, sondern lasterhaft und tugendreich, und die Musik ist nicht ein Zeichen der Gnade und der Inspiration durch den Heiligen Geist, sondern ein Mittel, Tugend zu erlangen:

«Was findst' doch / Lieber mein / auch für Ergetzlichkeiten/  
Bey faulem Müssiggang / bey Spielen Trunkenheiten?  
Was findst' doch auch für Lust bei loser G'sellen Rott?  
Komm / lehrn die Music=Kunst / und lobe mit mir Gott.»<sup>64</sup>

So heisst es schon 1695. «Fleisch= und Augen=Lust und hoffärtiges Leben»<sup>65</sup> sind wie bei den Pietisten verpönt, aber es gilt nicht, die Welt zu verachten, es gilt vielmehr, in den Lobpreis der Schöpfung mit einzustimmen. Da vertont etwa im Neujahrsstück aus dem Jahre 1709 Ludwig Steiner folgenden Text:

«Du grosser Bau der Allmachts-Händen /  
Du unermässig weite Welt!  
Wie zierlich siht man aller Enden  
In dir die Sachen angestellt!  
Dein weiter Schoos umschlingt der schönsten Wunder  
Scharen /  
Dein Ordnung / Lauff und Sprach  
Zeucht unsere Seelen nach /  
Mit Halleluja-Thon zum Schöpfer aufzufahren!»<sup>66</sup>

Eine weltfreudige Moral wird gelehrt, die auf musikalischen Prinzipien beruht. Gott hat die Welt harmonisch gestaltet. Es gilt nur, ihre wunderbaren Kreise, das Auf und Ab, das vordergründig Freude und Leid scheint, von einer höheren Warte aus zu erfassen. Weil die Welt musikalisch strukturiert ist, gilt auch umgekehrt: Die Musik spiegelt die Welt ab, ja mehr noch, an ihr lernt der Mensch, wie seine Welt eingerichtet sein sollte. Aber er lernt es nun nicht wie aus einem Lehrbuch, er lernt es, indem er musiziert und

sich dem «süssen Klang»<sup>67</sup> aussetzt. «Erlernte Music=Kunst zurecht bringt und ergetzt»,<sup>68</sup> heisst es und:

«O hörte unser Geist stets den Orpheum singen, /  
Der alle Regung kann in gute Ordnung bringen! /  
Ey! Würd ein solch Concert in jedem Stand getroffen! /  
Welch sehr erwünschte Zeit wär darvon nicht zu hoffen.»

«In Friede und Eintracht würde der Staat blühen.»<sup>69</sup> Musik, daran zweifeln die Zürcher nun nicht mehr, ist Gott wohlgefällig:

«Die Musik / die schon längst den Sternen gleich erhoben /  
Und bittre Sorgen treibt von Herzen / die betrübt;  
Die Musik / die uns dient den Höchsten recht zu loben /  
Ist bey dem grossen Gott / und Göttern selbst beliebt.»<sup>70</sup>

Darum schenken die aufgeklärten Musikliebhaber Zürichs Jahr für Jahr der Jugend ein kleines Musikstück als Neujahrs-gabe, fördern allenthalben die Hausmusik und richten mit viel Elan geistliche und weltliche Konzerte aus (Abb. 7).



Abb. 7 Allegorische Darstellung der «Musica deo et diis grata», der Musik, die Gott und Göttern wohlgefällt. Neujahrsgeschenk der Gesellschaft ab dem Musiksaal aus dem Jahre 1717, in: *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte. Gott zu Ehre / und zu Vermehrung der Freuden in Gott einer Ehr-Kunst und Tugend=liebenden Jugend in Zürich / Von der Gesellschaft der Vocal- und Instrumental-Music, ab dem Music-Sal daselbst zum anderen mahl aufgelegt, Anno 1716, S. 259.*



Die weltlichen Töne werden immer stärker. Die Natur selber wird heilig, die Uetlifahrt etwa wird zu einer Wallfahrt «zum Tempel der Natur». Am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts bleibt, wenn in den Neujahrs-gaben überhaupt etwas Religiöses anklingt, nur noch eine vage Naturreligion übrig.<sup>71</sup> Auch in den Konzertprogrammen tritt die geistliche Musik zurück. Die Neujahrsblätter enthalten viel Vaterländisches, viel Moralisches, aber keine «geistliche» Musik mehr.

### *Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven*

Von 1817 an beginnt Hans Georg Nägeli in Zürich zu wirken. Der Pfarrerssohn aus Wetzikon nimmt das aufgeklärte Erbe auf und verbindet es mit idealistischem Gedanken-gut. So entsteht noch einmal eine nun durchreflektierte Kunstauffassung, in der Musik den Menschen hinaufbildet und mit dem Himmel vereint. Nägeli selber soll zu Wort kommen: Die Kunst war ursprünglich «Plastik, so greifbar wie möglich, gegen das Ziel der Menschheitsbildung hin muss sie vorherrschend Musik werden, so fühlbar wie möglich, bis der Mensch auch im Kunstgewand den gröbern Stoff abgestreift hat, bis die Kunst so zu einer höhern Läuterung und Veredlung mit ihm hinabschreitet, bis in das Reich Gottes hinein, das die Bibel verheisst, der Gläubige hofft, der Begeisterte ahnt, und der Kunstbegabte, auch ein Prophet, auch ein Apostel des Heils und der Gnade mit-herbeyzuführen gewürdigt ist.

In solch universeller Bedeutung hat die Kunst, welche, wie alle andere Cultur, im Orient ihren Aufgang hat, sich in ihren höchsten Gebilden mit der Selbstdarstellung zu gleich auch selbst symbolisiert. Ihr Ursymbol ist die Pyramide, die ihr Fundament breit auf die Erde und tief in die Erde gründet, und himmelansteigend in die Spitze ausläuft. Ihr erhabenes Gegensymbol ist <die Stadt Gottes, die vom Himmel herabsteigt>; und es ist keine Vermessenheit, das höchste poetisch=prophetische Bibelwort auch so anzuwenden, da durch die ganze Apocalypse hindurch das musikalische Princip in höchster Wesenhaftigkeit die <neue Welt> auch als eine neue Tonwelt darstellt, worin der Tonstrahl gleichkräftig und gleichmächtig, wie der Lichtstrahl, Alles erfüllt und durchdringt.»<sup>72</sup>

Die Tonkunst beruht für Hans Georg Nägeli auf «ewigen Schöpfungs- und Schönheitsgesetzen», die Schönheit und Wahrheit zugleich beinhalten.<sup>73</sup> Die Unterscheidung von geistlich und weltlich wird hinfällig. Der Künstler wird zum Propheten, er steht, so Beethoven, der Gottheit näher als andere Menschen, um ihre Strahlen unter der Menschheit zu verbreiten. Typisch für die zürcherische Form idealistischer Kunstauffassung ist, dass sie weder mit Hegel ein Ende der Religion, noch mit Schelling eine neue Mythologie fordert, sondern von Nägeli eingebettet wird in eine evangelische Theologie. Die Musik, die für Nägeli ein freies bewegliches Spiel ist,<sup>74</sup> bleibt mit ihrem Auf und Ab ihrem Wesen nach ein «zwischen Himmel und Erde hin- und herschweben. [...] ihr End=Effekt ist die Erhebung

zum Himmel». Sie symbolisiert die höchste christliche Wahrheit, das Niedersteigen Gottes zur Erde, «die Fleischwerdung des Wortes» und als Antwort darauf das Aufsteigen des Menschen zu Gott.<sup>75</sup>

Von dieser Kunstauffassung getrieben, hat Hans Georg Nägeli unermüdlich für eine musikalische Erziehung gesorgt. Er schuf eine Gesangsbildungslehre nach Heinrich Pestalozzis Grundsätzen, er gründete Chöre und liess sich



Abb. 8: Zweiter Teil des Bussliedes von Ludwig van Beethoven (1770–1827).

in den Erziehungsrat wählen, um an den Schulen Musikerziehung voranzutreiben. Alle Musikerziehung und alle Chorarbeit hatten das gleiche Ziel, nämlich: Geistliche Musik. Nägeli selber hat unermüdlich komponiert. Denn so sehr er die alten Meister, insbesondere Johann Sebastian Bach, schätzte und verlegte, so sehr war er überzeugt, die Vokalmusik käme erst in seiner Zeit zur Kunstblüte. Die Komponisten bisher, der hochverehrte Ludwig van Beethoven eingeschlossen, hätten von einer textgemässen Vertonung nichts verstanden. Auch die überkommenen

Choräle hielt er für künstlerisch verfehlt. Er hat darum für Haus und Kirche neue geschaffen und gesammelt.<sup>76</sup> Die Zürcher haben seine Chorarbeit mitgetragen und seine Kompositionen gesungen, aber sie liessen sich nicht abhalten, auch Beethovens Vokalwerke aufzuführen. 1828 im Gedächtniskonzert für Beethoven wurde ausgerechnet die Adelaide gesungen, für Nägeli, das Beispiel verkehrter Vertonung.<sup>77</sup>

Die Gellertlieder von Beethoven sind nichtliturgische Werke, für Haus und Konzertsaal komponiert, wie fast alle bedeutenden geistlichen Werke des 19. Jahrhunderts. Dass die grosse religiös-musikalische Kunst sich ausserhalb der eigentlichen Kirchenmusik entwickelte, hat schon Karl Gustav Fellerer für das 19. Jahrhundert festgestellt.<sup>79</sup> Aber sie drängte auch aus dem Haus in den öffentlichen Konzertsaal. Die Musikkollegien waren zunächst Träger und

78 Weg mich wie der freu-dig wal-len und leh-re  
 79 mich dein hei-lig Recht, dein hei-lig Recht, mich täg-lich  
 80 tun nach dei-nem Wohl-ge-fal-len; du bist mein  
 81 Gott, ich bin dein Knecht. Herr,  
 82 ei-le du, mein Schutz, mir bei-zu-ste-hen und

93 lei-te mich auf eb-ner Bahn.  
 94 hört mein Schrein, der Herr er-hört mein Fle-hen und  
 95 nimmt sich mei-ner See-len an. Der  
 96 Herr er-hört mein Schrein, der Herr er-hört mein Fle-hen und  
 97 nimmt sich mei-ner See-len an.

Ludwig van Beethoven hat in der Zeit einer grossen persönlichen Krise geistliche Gellerttexte vertont. Das letzte, das Busslied, verwendet eine bemerkenswerte musikalische Sprache. Im ersten Teil steht es ganz in der protestantischen Tradition der Wortausdeutung. Der zweite Teil aber wendet eine neue Variationstechnik an, die den Schluss des Liedes, die Erhöhung, drastisch herausstreicht. Es ist ein Wurf, eine Technik, die sofort Nachahmung findet, nicht nur im Sololied, auch für die romantische Instrumentalmusik wird sie prägend, ganz abgesehen von Beethovens eigenen späteren Werken (Abb. 8).<sup>78</sup>

Vermittler von geistlicher Hausmusik, wobei meines Wissens nicht erforscht ist, wie weit sie Noten oder gar auch die angeschafften Instrumente an Frauen und Kinder zuhause ausliehen. Dass in den Häusern auch Frauen und Kinder musizierten, ist indessen gut belegt. Jedenfalls haben die Kollegien im privaten Rahmen geistliche Musik getrieben, mehr und mehr aber, schon im 18. Jahrhundert, haben sie ihre Konzerte geöffnet; seit 1717 stand ihnen in Zürich dazu ein Musiksaal zur Verfügung.

Seit dem 19. Jahrhundert war das Konzertwesen ein öffentliches und der Berufsmusiker verdrängte den Dilet-

tanten. Nicht dass in den Häusern keine geistliche Musik mehr gemacht worden wäre. Aber das Haus hat mit dem Idealismus seine Bedeutung als Wegbereiter geistlicher Musik mehr und mehr verloren. Musik an sich galt als inspiriert. Der öffentliche Konzertsaal wurde zur Weihestätte religiöser Erhebung. Nachdem die Dialektik zwischen weltlicher und geistlicher Musik für die tonangebende Elite endgültig aufgehoben war, hatten neue Ausdrucksformen religiöser Musiksprache den Umweg über das Haus nicht mehr nötig. So sehr Hausmusik dank dem Erziehungseifer Hans Georg Nägels und gleichgesinnter Pädagogen für breitere Schichten überhaupt erst möglich und weitherum betrieben wurde, so sehr bekam sie einen rückwärts gewandten und biedereren Charakter, der sich schon mit Nägels Kompositionen ankündigte. Jetzt galt

nicht mehr die andächtige Hausmusik als geist- und gehaltvoll und die Kunstmusik als von Prunksucht und Eitelkeit entstellt, jetzt kehrte sich das Verhältnis um. Die Hausmusik bewahrte bestenfalls einen Abglanz der im Konzertsaal zelebrierten göttlichen Kunst. Wie schrieb E.T.A. Hoffmann doch in den Kreisleriana: «Etwas schlimmer sieht es freilich oftmals mit dem sogenannten <Musik machen> in den eleganten Zirkeln aus, aber auch dort, – keine Saiten-, Flöten- und Stimmklänge sind ohne göttlichen Hauch [...]. Und, was Du [...] von der Lust sagst, welche Vater und Mutter in der stillen Haushaltung am Klavierklimpern und Gesangsstümpfern ihrer Kindlein empfinden, – ich sage Dir, Johannes, da lautet wahr und wahrhaftig ein wenig Engelsharmonie daraus hervor, allen unreinen Erdentönen zum Trotz.»<sup>80</sup>

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.  
 Abb. 2: Repro aus HEINRICH SCHÜTZ (vgl. Anm. 1), S. 151.  
 Abb. 3: Repro aus MARKUS JENNY (vgl. Anm. 15), S. 186.  
 Abb. 4: Repro aus *Niüw gsangbuechle von vil schönen Psalmen* (vgl. Anm. 40), S. 10.  
 Abb. 5: Repro aus JOHANN ANASTASIUS FREYLINGHAUSEN 1741 (vgl. Anm. 59), S. 708.  
 Abb. 6: Repro aus JOHANN SEBASTIAN BACH (vgl. Anm. 60), S. 178.  
 Abb. 7: Zentralbibliothek Zürich, Graphische Abteilung.  
 Abb. 8: Repro aus LUDWIG VAN BEETHOVEN (vgl. Anm. 78), S. 58–60.



# ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> HEINRICH SCHÜTZ, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. im Auftrag der internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft, Bd. 6: *Der Psalter*, Kassel 1966, S. VII. – Vgl. HEINRICH SCHÜTZ, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von ERICH H. MÜLLER, Regensburg 1931, S. 80.
- <sup>2</sup> HEINRICH SCHÜTZ, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (vgl. Anm. 1), Bd. 6, S. 151.
- <sup>3</sup> Erst die Ausgabe von 1661 enthält ein Register mit der de tempore Ordnung und einen Generalbass für die Orgel, während die erste Ausgabe von 1628 nur Stimmbücher hat. Zur Frage des liturgischen Gebrauchs von Schützens geistlichem Werk vgl. EBERHARDT SCHMIDT, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hof zu Dresden*, Göttingen 1961, hier S. 78 und S. 195.
- <sup>4</sup> Allerdings haben sie neue Texte. Beckersche Texte haben dagegen wieder die alten überkommenen Choralmelodien des 16. Jahrhunderts erhalten.
- <sup>5</sup> Schütz selber hat den ersten Teil einem Juristen gewidmet und spricht da die Hoffnung aus, er würde sie unter anderen »Recreationen« bisweilen gebrauchen. HEINRICH SCHÜTZ, *Gesammelte Briefe und Schriften* (vgl. Anm. 1), S. 136. Der zweite Teil ist von ihm »zu männiglichem Gebrauch von mir herausser gegeben«. HEINRICH SCHÜTZ, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (vgl. Anm. 1), Bd. 10, Kassel 1963, S. XVII. Dass er sie männiglich gebrauchte, belegen unzählige Abschriften.
- <sup>6</sup> Schütz selber hat nie seine Werke in Beziehung zur Liturgie gebracht, und sie verraten auch kein liturgisches Ordnungsprinzip. Vgl. dazu Leo Schrade, der allerdings an dem gottesdienstlichen Gebrauch festhält: LEO SCHRADER, *Das musikalische Werk von Heinrich Schütz in der protestantischen Liturgie*, in: WALTER BLANKENBURG (Hrsg.), *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, Darmstadt 1985, bes. S. 132. – Für die »Cantiones sacrae« hat Heide Volckmar-Waschke überzeugend nachgewiesen, dass sie als Tafelmusik beim Kaiserbesuch in Dresden musiziert wurden. Sie sind Ulrich von Eggenberg, dem zweiten Mann am katholischen kaiserlichen Hofe in Wien, während des Dreissigjährigen Krieges gewidmet worden, und Schütz hoffte, diese Werke, die Eggenberg 1617 gefallen hätten, werde er auch jetzt gütig aufnehmen. Vgl. HEIDE VOLCKMAR WASCHKE, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz*, Kassel 2001, S. 9–15 und S. 284. – Vgl. auch EBERHARDT SCHMIDT (vgl. Anm. 3), S. 190. – Für die Schweiz vgl. KARL NEF, *Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz*, St. Gallen 1896, S. 54 und S. 132.
- <sup>7</sup> DESIDERIUS ERASMUS, *Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia*, hrsg. von JOHANNES CLERICUS, Leiden 1703, f. Bd. 9, c. 898 E.
- <sup>8</sup> DESIDERIUS ERASMUS (vgl. Anm. 7), Bd. 7, c. 986 C–D.
- <sup>9</sup> DESIDERIUS ERASMUS (vgl. Anm. 7), Bd. 6, c. 731 E und 732 B; Bd. 9, c. 898 E und die Anmerkung zu Matthäus 6,6 in: DESIDERIUS ERASMUS, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam 1969 ff., Bd. 6–5, S. 154, 52–73. – Dass Erasmus sich nur auf einen einfachen Sprechgesang festgelegt hätte, wie MARKUS JENNY, *Zwinglis Stellung zur Musik im Gottesdienst*, Zürich 1966, S. 40, behauptet, ist nicht richtig. Wenn Erasmus darauf hinwies, dass die ersten Christen nur einen einfachen Sprechgesang kannten, dann hiess das für ihn nicht, es dürfe seither keine musikalische Entwicklung mehr geben und auch zu seiner Zeit sei nur Sprechgesang zu dulden. Die alte Kirche konnte und sollte hier für ihn vorbildlich die Richtung zeigen, in der zu reformieren sei, sie war ihm indessen nicht normativ für seine Zeit. Jenny selber zitiert mit der langen Anmerkung von Erasmus zu 1. Korinther 14 dessen Sicht: »Habeant sane templa solennes cantus, sed moderatos«, DESIDERIUS ERASMUS 1703 (vgl. Anm. 7), Bd. 6, c. 731 E und Bd. 9, c. 899 A–C.
- <sup>10</sup> DESIDERIUS ERASMUS 1703 (vgl. Anm. 7), Bd. 6, c. 731 C–D.
- <sup>11</sup> LEONHARD VON MURALT / WALTER SCHMID (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte der Täufer in der Schweiz*, Bd. 1, Zürich 1952, S. 14–15, Nr. 14.
- <sup>12</sup> »Du haltst mir ouch für, lieber Faber, hofluthen, gygen und pffffen. Sag ich, daß ich nüts uff hofluthen kan; du bist iro on zweyfel bas bericht; [Faber wirkte am Bischofshof in Konstanz] weiß nit, was es für ein musick ist; aber uff der luten und gygen, ouch andren instrumenten, lernet ich etwa; kumpt mir yetz wol, die kind ze schweygen. Aber du bist den schimpffen [Scherzen] und dingen ze heylyg. Dorumb wüss, daß David gar ein guoter harpffer gewesen, dem Saul die tüfelsucht gestündet hatt [vgl. 1. Samuel 16, 23]; also ouch du, verstündist du dich der luten des himmelischen hofs, wurd dir die sucht der eeren, ja des gelts und bluots vergon. Warumb schiltest du, daß du weist in den siben fryen künsten, dero du ein meygister bist, eer und namen haben, ouch von allen frommen nie gescholten sin? Socrates, der alte huob erst an jungen, do er im alter lernet harpffen. Nun hat doch din kilch nit allein die musick, sunder ouch gloggenluten für ein gotzdiest. Ich vererger mit miner musick nieman.«, vgl. HULDRYCH ZWINGLI, *Über den ungesandten Sendbrief Fabers Zwinglis Antwort*, 30. April 1526, in: Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, Bd. 5, Leipzig 1934, S. 54, 16 – S. 55, 11. Bullinger war diese Antwort so wichtig, dass er sie in seine Reformationsgeschichte aufnahm, vgl. JOHANN JAKOB HOTTINGER / HANS HEINRICH VÖGELI (Hrsg.), *Heinrich Bullingers Reformationsgeschichte*, Frauenfeld 1840, S. 31.
- <sup>13</sup> »Hie hilfft ghein widerbefftzen mit dem korgsang der psalmen, das der hundertest nit verstat, ich gschwig der sengelnurren, der nonnen, die durch die gantzen welt hin nit einen verß der psalmen, die sy mönend verstond. Sott es aber nit guot sin, sprechend sy, das man da vor allen menschen gottes lob singt? Antwort: Zeyg mit an, das es guot sye, so wil ich dir glouben, es sye guot. Gott ist allein guot und ein einiger bronn alles guoten [Matthäus 19,17 / Jeremias 2,13]. Ist nun das psalmenmurmeln guot, so muoß es von got kummen. Das zeig mir an, wo got solch mönen, brögen und murmlen angesehen hab. Sich, so stast wie die katz vor dem kürsiner [Kürschner]; denn du findest das widerspil, das dich got in din kämerlin hat geheissen gon, und da an eim heimlichen ort mit dinem himmelschen vater reden, der werde dich wol sehen, hören und gewären.«; vgl. Matthäus 6,6. HULDRYCH ZWINGLI, *Auslegung und Gründe der Schlussreden*, in: Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, Bd. 2, Leipzig 1908, S. 349, 11–23.
- <sup>14</sup> HULDRYCH ZWINGLI (vgl. Anm. 13), S. 348, 20 – S. 354, 4.
- <sup>15</sup> Vgl. HANNES REIMANN, *Die Einführung des Kirchengesangs in der Zürcher Kirche nach der Reformation*, Winterthur 1959, S. 14–20. – MARKUS JENNY, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*, Zürich 1983, S. 175.
- <sup>16</sup> HULDRYCH ZWINGLI (vgl. Anm. 13), S. 157, 25–32 und ders., *De vera et falsa religione commentarius*, in: Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, Bd. 3, Leipzig 1913, S. 723, 1–10.
- <sup>17</sup> »[...] modo oretur, non cantu lascivia titiletur«. HULDRYCH ZWINGLI (vgl. Anm. 16), S. 854–855.
- <sup>18</sup> HULDRYCH ZWINGLI, *Fidei expositio*, in: Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, Bd. 6/5, Zürich 1991, S. 159, 6–5. Zwingli hat also auch noch 1531 gegen Musik beim Abendmahl polemisiert, das ist Jenny entgegenzuhalten. Vgl. MARKUS JENNY, *Zwinglis Stellung zur Musik im Gottesdienst*, Zürich 1966, S. 12.
- <sup>19</sup> So die These Söhngens auch noch 1975. Vgl. OSKAR SÖHNGEN, *Erneuerte Kirchenmusik*, Göttingen 1975, S. 77.

- <sup>20</sup> Zu den Kirchenvätern vgl. JOHANNES QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1930.
- <sup>21</sup> HULDRYCH ZWINGLI, *Das Gutachten betreffend Abt David von Winkelsheim von Stein am Rhein*, in: Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, Bd. 4, Leipzig 1927, S. 771, 1–10.
- <sup>22</sup> Erasmus schrieb zu Epheser 5,19: «Et haec opposuit ebriis cantionibus.», DESIDERIUS ERASMUS 1703 (vgl. Anm. 7), Bd. 6, c. 854, An. 24, und: «Haec enim est felix ebrietas, quae vos exstimulet non ad lascivas choreas, aut ineptas cantionuculas, quibus Gentes Daemones suos inclamant, sed ad Psalmos, ad Hymnos, ad Cantica spiritualia, quibus inter vos exsultetis, cantetis et psallatis Domino, non indecoris clamoribus, qui mos est temulentorum, sed intus in animis et cordibus vestris. Haec est voluptas, haec caritas, haec comessatio digna Christianis, ne Gentibus inuideant sua temulenta convivia. Illorum temulenta gaudia moeror excipit, nonnunquam et corporis morbus. Vestra jugis est voluptas.», DESIDERIUS ERASMUS 1703 (vgl. Anm. 7), Bd. 7, c. 986 C–D. Zu Kolosser 3,16: «Psalmis, et Hymnis et Canticis spiritualibus recinentes Domino laudes, ac sua beneficia: recinentes autem non solum voce corporea, sed potissimum in corde vestro. Nam huius modi demum cantilenis delectatur Deus, ne quis magnum existimet, ore superis obstrepere.», DESIDERIUS ERASMUS 1703 (vgl. Anm. 7), Bd. 7, c. 1013 E–F.
- <sup>23</sup> HULDRYCH ZWINGLI (vgl. Anm. 13), S. 349–350.
- <sup>24</sup> Einen responsorischen Sprechgesang im Gottesdienst favorisierte er, drang aber beim Rat nicht damit durch. So blieb es beim einfachen Deklamieren.
- <sup>25</sup> Nach MARKUS JENNY (vgl. Anm. 15), S. 39, Vorrede zum Wittenberger Chorgesangbuch 1524.
- <sup>26</sup> MARTIN LUTHER, *D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883 ff., Bd. 19, S. 73–75, bes. S. 75, 13. Vgl. auch die Bemerkungen, dass die erste Messe, die Christus beim Abendmahl hielt, ganz einfach war: «ohne alle Pracht mit Kleidern, Gebärden, Gesängen und anderen Zeremonien». Es sei alles abzutun, was menschlicher Eifer zur Stiftung Christi hinzugefügt habe «Messgewänder, Zierrate, Gesänge, Gebete, Orgeln, Lichter und die ganze Pracht der sichtbaren Dinge», MARTIN LUTHER (vgl. oben), Bd. 6, S. 523 und S. 512. Vgl. auch Bd. 10–1, S. 646.
- <sup>27</sup> CHRISTOPH KRUMMACHER, *Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*, Göttingen 1994, S. 38.
- <sup>28</sup> MARKUS JENNY (vgl. Anm. 15), S. 170–171.
- <sup>29</sup> Insbesondere in den ersten Kampffahren hat Luther sich negativ über die Kirchenmusik geäußert, sie sei mit der Zeit verkommen und werde missbraucht, MARTIN LUTHER (vgl. Anm. 26), Bd. 5, S. 98, 37 und S. 651; Bd. 7, S. 734; Bd. 8, S. 621, 35 – S. 622, 12; Bd. 12, 208, 2–7; Bd. 13, S. 189, 25. Positiv wertet Luther die Musik als eine Kraft, die das Gemüt bewegt und mit Psalmen dazu anleiten kann, dieses Leben zu verachten (Bd. 5, S. 89, 22), zu erfreuen, den Teufel, Zorn, Wollust und Stolz zu vertreiben und zum Gotteslob anzuleiten (Bd. 50, S. 368 – S. 374; Bd. 50–2,1, S. 48). Sie ist eine Gabe Gottes (Bd. 30–2, S. 696; Bd. 31–2, S. 43, 30; Bd. 50, S. 369). Zusammengefasst hat Luther gelehrt: Die Musik ist allen Kreaturen gegeben, auch den vermeintlich stummen; sie bewegt und regiert das Herz zu Tugend oder bei Missbrauch zum Laster. Dem Menschen ist sie zusammen mit der Sprache zum Lobe Gottes geschenkt. So kann Luther deutsche Lieder für den Gottesdienst fordern und dichten und auch die polyphone Mottete zu geistlichen Texten loben. Insbesondere hat er Josquin de Pres geschätzt; vgl. MARTIN LUTHER (vgl. Anm. 26), Bd. 12, S. 218; Bd. 30–2, S. 683; Bd. 31–1, S. 515, 21 – S. 516, 12; Bd. 50, S. 371 – S. 374, Bd. 50–2,1, S. 48. Nach der Theologie galt die Musik Luther als höchste Kunst (Bd. 30–2, S. 696). Daraus allerdings mit Oskar Söhngen und einer ganzen Schule nach ihm eine «Theologie der Musik» abzuleiten, scheint äusserst gewagt. Was Luther zur Musik sagt, entspricht spätmittelalterlichem Allgemeingut.
- <sup>30</sup> *Basler Chroniken*, hrsg. von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft in Basel, Basel/Leipzig 1872, Bd. 1, S. 411. – ULRICH ZWINGLI (vgl. Anm. 12), Bd. 8, Nr. 466 und Nr. 518.
- <sup>31</sup> Vgl. WOLFGANG SUPPAN, *Über Singen, Musizieren und Tanzen 1528 in der Steiermark*, in: *Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser*, Kallmütz 1999, S. 449–452.
- <sup>32</sup> MARKUS JENNY (vgl. Anm. 15), S. 186.
- <sup>33</sup> Selbst da, wo die Psalmvorlage – wie im Lied *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* – das Ich in den Vordergrund stellt, wechselt Luther in der letzten Strophe in die erste Person Mehrzahl.
- <sup>34</sup> JOHANN JAKOB HOTTINGER / HANS HEINRICH VÖGELI (vgl. Anm. 12), Bd. 2, S. 182. Vgl. MARKUS JENNY (vgl. Anm. 15), S. 208–209.
- <sup>35</sup> HULDRYCH ZWINGLI (vgl. Anm. 16), S. 854, 35–38.
- <sup>36</sup> HULDRYCH ZWINGLI (vgl. Anm. 13), S. 88, 14–23, 86, 9–30.
- <sup>37</sup> Vgl. CHRISTINE CHRIST-VON WEDEL, *Erasmus von Rotterdam. Anwalt eines neuzeitlichen Christentums*, Münster 2003, S. 61–62.
- <sup>38</sup> MARTIN LUTHER (vgl. Anm. 26), Bd. 36, S. 340, 15–16.
- <sup>39</sup> Sein Sohn berichtet von Leo Jud: «[...] ein herrlicher und guoter musicus, ein herrliche stimm zuo dem discant, den er so häll sang, dass uns keiner vorthat. Es kammend vil zu im herr Dietrich Wanner, pfarrer zuo Horgen, und herr Jacob Löuw, kirchherr zuo Thallwyl, und andre musici, asend allwegen mit im, und daruff sangend sy miteinander. Er hat auch etliche psalmen componiert, wie man noch im plalmenbüechli findt / als den: Dem König und Regenten dyn ec. Item Gotts Gnad und syn Barmhertzigkeit ec. Sing man in S. Barten Lieds wys. Item Dyn / dyn sol syn / das Hertze myn / ec. Er kont das hackbrät schlachen / und die Luten ein wenig.», vgl. JOHANN JAKOB ULRICH, *Miscellanea Tigurina. Edita, inedita, vetera nova, theologica, historica, &c.*, Zürich, 1722–1724, Bd. 3,1, S. 62–63.
- <sup>40</sup> *Nüw gsangbuechle von vil schönen Psalmen und geistlichen liedern*, (Froschauer) Zürich 1540, S. 10 (Abbildung) und S. 60. – MARKUS JENNY (vgl. Anm. 15), S. 211 und S. 213, hält es für wahrscheinlich, dass die Melodien von Zwingli stammen. Ich sehe keinen Grund dafür. Das Konstanzer Gesangbuch gibt diese Melodien als Originalmelodien an, ebenso das *Christenlich Gsangbuch [...] durch CONRADUM WOLFFHARDT / diener der Kirchen zuo Basel*, (Froschauer) Zürich, 1559.
- <sup>41</sup> Vgl. auch die Melodie zu Ludwig Hätzers Lied im *Nüw gsangbuechle von vil schönen Psalmen und geistlichen liedern* (vgl. Anm. 40), S. 38.
- <sup>42</sup> Vgl. MARKUS RÖMER, *Musik in den Straßen, Häusern und Schulen in Zürich im 16. Jahrhundert* (= 167. Neujaahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich), Zürich 1983, bes. S. 30.
- <sup>43</sup> Vgl. REGINE KLINGSPORN, *Melodien des Genfer Psalters*, in: «...das heilige Evangelion in Schwang bringen»: *Das Gesangbuch. Geschichte-Gestalt-Gebrauch*, hrsg. von REINER NÄGELE et al., Stuttgart 1996, S. 77–86, hier S. 80.
- <sup>44</sup> Vgl. HANNES REIMANN (vgl. Anm. 15), S. 105. – Staatsarchiv Zürich, E II 102.
- <sup>45</sup> Vgl. Anm. 48.
- <sup>46</sup> HEINRICH BULLINGER, *In omnes apostolicas epistolas divi videlicet Pauli .../ commentarii Heinrychi Bullingeri ...*, (Froschauer) Zürich, 1537, Bl. 175 r–v. HEINRICH BULLINGER, *Uff sibien Klagartikel, so dieser Zyt mit grosser Ungestüme, Unwarheit, Unbescheidenheit ...Heinrychen Bullingers ... bescheidne Verantwortung*, (Froschauer) Zürich 1575, 8r.

- <sup>47</sup> Vgl. HANNES REIMANN (vgl. Anm. 15), S. 113–120.
- <sup>48</sup> Zu den Collegien vgl. KARL NEF (vgl. Anm. 6) und *Neujahrs-geschenk an die zürcherische Jugend von der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1856* und das *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft von 1912*, bes. S. 5–8 und S. 10.
- <sup>49</sup> Vgl. CHRISTIAN BUNNERS, *Kirchenmusik und Seelenmusik*, Göttingen 1966, bes. S. 94 und S. 102.
- <sup>50</sup> JOHANN ARNDT, *Vom Wahren Christenthum*, Schaffhausen 1845, Buch 2, Kap. 41, S. 473.
- <sup>51</sup> JOHANN ARNDT (vgl. Anm. 50), Buch 1, Kap. 4, S. 74–78.
- <sup>52</sup> HEINRICH MÜLLER, *Geistliche Seelenmusik*, Rostock 1659, S. 141; nach CHRISTIAN BUNNERS (vgl. Anm. 49), S. 139.
- <sup>53</sup> Vgl. CHRISTIAN BUNNERS, *Zum Liturgischen Gebrauch von Paul Gerhards Liedern in deren Frühzeit besonders bei Johann Georg Ebeling*, in: HEINRICH RIEHM (Hrsg.), *Festschrift für Frieder Schulz. Freude am Gottesdienst*, Heidelberg 1988, S. 273–282.
- <sup>54</sup> JOHANN ANASTASIUS FREYLINGHAUSEN (Hrsg.), *Geist=reiches Gesang=Buch, den Kern Alter und Neuer Lieder, wie auch die Noten der Unbekannten Melodeyen und dazu gehörige nützliche Register in sich haltend [...]*, Halle 1704.
- <sup>55</sup> JOHANN ANASTASIUS FREYLINGHAUSEN (vgl. Anm. 54), Bl. a 3r und a 9r–v.
- <sup>56</sup> «Allein ob wol an sich selbst wahr bleibet/ was von dem Singen eines fleischlichen und unbußfertigen Menschen gesaget worden/ so ist doch nicht zu leugnen/ daß GOTT der HERR nach seiner mannigfaltigen Weisheit und liebeichen Condescendenz auch bey solchen Leuten sich öfters der Christlichen Lieder und Gesänge als eines Mittels gebrauchte/ ihre Hertenzen zu rühren/ zu überzeugen und sie auf den besseren Weg zu bringen, wie denn kein Zweifel ist, daß mancher böser Mensch/ indem er auch nur aus Gewohnheit/ ohne die geringste Absicht auf seine Besserung / ein kräftiges und geistreiches Lied entweder öffentlich oder daheim singet/ einen solchen Stachel in seinem Gewissen empfindet/ der ihm/ wo nicht zu seiner Bekehrung/ doch gewiß zu einem Zeugniß/ dienen muß auf jenen Tag. Um weßwillen denn dieselbe schlechterdings abzuschaffen nicht gerathen werden mag.», JOHANN ANASTASIUS FREYLINGHAUSEN (vgl. Anm. 54), Bl. b 1 r–v.
- <sup>57</sup> HEINRICH PESTALOZZI, *Werke*, hrsg. von ADOLF A. STEINER, Zürich 1972, Bd. 1, S. 111. – Vgl. auch *Ansprachen Pestalozzis an die Kinder in der Anstalt zu Münchenbuchsee*, in: JOHANN HEINRICH PESTALOZZI, *Sämtliche Werke*, hrsg. von WALTER FEILCHENFELD / HERBERT SCHÖNEBAUM, Bd. 16, Berlin 1935, S. 205–224, bes. S. 222–223.
- <sup>58</sup> Vgl. WOLFGANG MIERSEMAN, *Auf dem Wege zu einer Hochburg «geist=reichen» Gesanges: Halle und die Ansätze einer pietistischen Liedkultur im Deutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts*, in: GUDRUN BUSCH / WOLFGANG MIERSEMAN (Hrsg.), *«Geist=reicher» Gesang. Halle und das pietistische Lied* (= Hallesche Forschungen 3), Tübingen 1997, S. 11–80 und ebenda FRIEDRICH DE BOOR, *Das Auftreten der «pietistischen Sängerin» Anna Maria Schuchart in Halle 1692*, S. 81–122 sowie ebenda DIANNE MARIE McMULLEN, *Melodien geistlicher Lieder und ihre Kontroverse Diskussion zur Bachzeit*, S. 197–210. – Für die Schweiz vgl. WILHELM HADORN, *Geschichte des Pietismus in den Schweizerischen Reformierten Kirchen*, Konstanz [1901], S. 194 und S. 225.
- <sup>59</sup> JOHANN ANASTASIUS FREYLINGHAUSEN (vgl. Anm. 54), Ausgabe: Halle 1741, S. 708.
- <sup>60</sup> JOHANN SEBASTIAN BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 3, Teil 1: *Choräle und geistliche Lieder*, hrsg. von FRIEDER REMPP, Kassel 1991, S. 178.
- <sup>61</sup> *Gesangbuch. In sich haltend Die äußerleßneste und fürtrefflichste Lieder / Welche man hin und her in denen heutigen geistreichen Gesang=Büchern findet / Allen Liebhabern Jesu zur Erquickung, auff ein frisches in den Truck gegeben und mit einem neuen Anhang vermehret*, Bern 1711.
- <sup>62</sup> *Anmuthiger Blumen=Kranz aus dem Garten der Gemeinde Gottes; in sich fassend allerhand Göttliche Gnaden= und Liebes=Würkungen / ausgedruckt in geistlichen lieblichen Liedern: Zum Dienst Der Liebhabere des Lobes Gottes gesamlet*, Ans Licht gegeben Im Jahr 1712.
- <sup>63</sup> *Singendes und Spielendes Vergnügen Reiner Andacht oder Geistreiche Gesänge, Nach der Wahl des Besten gesamlet, Zur Erweckung des inneren Christenthums eingerichtet, und mit Musikalischen Compositionen begleitet von JOHANNES SCHMIDLIN, Pfarrer zu Wetzikon und Seegraben, Zürich 1758*, S. 541.
- <sup>64</sup> *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte. Gott zu Ehre / und zu Vermehrung der Freuden in Gott einer Ehr-Kunst und Tugend=liebenden Jugend in Zürich / Von der Gesellschaft der Vocal- und Instrumental-Music, ab dem Music-Sal daselbst zum anderen mahl aufgelegt, Anno 1716, Neujahrsstück 1695*, S. 83.
- <sup>65</sup> *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte* (vgl. Anm. 64), Neujahrsstück 1696, S. 91.
- <sup>66</sup> *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte* (vgl. Anm. 64), Neujahrsstück 1709, S. 198.
- <sup>67</sup> *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte* (vgl. Anm. 64), Neujahrsstück 1701, S. 134.
- <sup>68</sup> *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte* (vgl. Anm. 64), Neujahrsstück 1695, S. 83.
- <sup>69</sup> *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte* (vgl. Anm. 64), Neujahrsstück 1744, S. 480.
- <sup>70</sup> *Musicalische Neu=Jahrs-Gedichte* (vgl. Anm. 64), Neujahrsstück 1717, S. 259.
- <sup>71</sup> «Das Land, wo ihre Segen alle die segnende Natur vereint; Still in dem Blumenthal, und laut im Wasserfalle Herrlich, herrlich Gott erscheint.» *Gesänge zur Beförderung vaterländischer Tugend*. Neujahrsblätter ab dem Musiksaal an die Zürcherische Jugend. Auf das Jahr 1791
- <sup>72</sup> HANS GEORG NÄGELI, *Vorlesungen über Musik*, Stuttgart 1826 (Neudruck: Hildesheim 1980), S. 281–282.
- <sup>73</sup> HANS GEORG NÄGELI (vgl. Anm. 72).
- <sup>74</sup> HANS GEORG NÄGELI (vgl. Anm. 72), S. 32.
- <sup>75</sup> HANS GEORG NÄGELI (vgl. Anm. 72), S. 47 sowie S. 2; S. 20; S. 55 und MICHAEL TRAUGOTT PFEIFFER / HANS GEORG NÄGELI, *Chorgesangsschule*, Zürich 1821, S. 17.
- <sup>76</sup> HANS GEORG NÄGELI, *Christliches Gesangbuch für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung*, Zürich 1828. Das zweiteilige Werk ist erstaunlich selbständig. Umdichtungen sind selten (vgl. Nr 29 und Nr. 74). Nägeli berücksichtigt das Kirchenjahr, Sakramentshandlungen und Kasualien.
- <sup>77</sup> So am 18. März 1828 im Konzert zum Andenken Beethovens. *Neujahrsblatt an die zürcherische Jugend der allg. Musik-Gesellschaft in Zürich* auf das Jahr 1874, S. 13.
- <sup>78</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN *Werke. Gesamtausgabe*, hrsg. von SIEGHARD BRANDENBURG et al., Abt. 12, Bd. 1, München 1990, S. 58–60. Vgl. GÜNTHER MASSENKEIL, *Religiöse Aspekte der Gellert-Lieder Beethovens*, in: WALTER WIORA (Hrsg.), *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Regensburg 1978, S. 93.
- <sup>79</sup> Vgl. KARL GUSTAV FELLERER, *Beethoven und die liturgische Musik seiner Zeit*, in: Beethoven Symposium Wien 1970, Wien 1971. S. 61–82.
- <sup>80</sup> ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Werke*, hrsg. von HANNSLUDWIG GEIGER, Bd. 1, S. 288.



## ZUSAMMENFASSUNG

Es werden drei Fragen gestellt: Haben sich neue Formen geistlichen Gesangs im weltlichen Rahmen etabliert, bevor sie in die Kirchen eindrangen? Sind die Begriffe «weltlich» und «geistlich» in der Hausmusik neu zu bestimmen? Wurden neue Formen geistlicher Hausmusik durch finanzielle oder von der Kirche auferlegte künstlerische Einschränkungen gefördert? Alle Fragen werden positiv beantwortet. Zwingli hat die Beurteilung der Kirchenväter übernommen, die vor der berausenden Wirkung der Musik warnten und die vermeintlich nüchterne Gottesdienstpraxis der apostolischen Kirche wieder einführen wollten. Mit der Reformation setzt eine Bewegung ein, die die Welt und weltliche Musikpflege sakralisiert. Gegenläufige Tendenzen im Pietismus konnten sie nicht aufhalten, zumal der Pietismus mit seinen «weltlichen Rhythmen» daran teilhatte. Im Idealismus des frühen 19. Jahrhunderts wird jede Musikausübung religiös überhöht. Für den Zürcher Hans Georg Nägeli bildet sie die Verbindung von Gott und Mensch ab.

## RÉSUMÉ

L'article pose trois questions: les nouvelles formes de chant religieux se sont-elles imposées dans un contexte séculier avant d'être introduites dans les églises? Faut-il redéfinir les concepts de «séculier» et «religieux» dans la musique jouée dans le cercle familial? De nouvelles formes de ce type de musique ont-elles été encouragées par des restrictions d'ordre financier ou par des restrictions d'ordre artistique imposées par l'Eglise? On peut répondre de manière affirmative à ces trois questions. Zwingli reprit le jugement des Pères de l'Eglise, qui mettaient en garde contre les effets enivrants de la musique et voulaient réintroduire la pratique du culte de l'Eglise apostolique, supposé être sobre. La Réforme mit en marche un mouvement qui sacralisait le monde et l'exercice temporel de la musique. Des tendances contraires au sein du piétisme ne purent arrêter ce mouvement, d'autant que ce courant spirituel y prenait part avec ses «rythmes séculiers». L'idéalisme des débuts du XIX<sup>e</sup> siècle confère à la pratique de toute musique une élévation religieuse. Pour le Zurichois Hans Georg Nägeli elle représente le lien entre Dieu et l'homme.

## RIASSUNTO

Il saggio pone tre domande: le nuove forme di canto spirituale si sono affermate in ambito secolare prima di diffondersi nelle chiese? I termini «secolare» e «spirituale» devono essere ridefiniti per quanto riguarda la musica eseguita fra le mura domestiche? Le nuove forme di musica spirituale eseguita fra le mura domestiche sono state favorite da limitazioni di carattere finanziario o artistico imposte dalla chiesa? Le risposte alle domande sono state affermative. Zwingli ha ripreso la valutazione dei padri della chiesa, i quali mettevano in guardia dagli effetti inebrianti della musica e volevano reintrodurre nelle funzioni religiose la prassi, apparentemente sobria, della chiesa apostolica. Con la Riforma ebbe inizio un movimento che rese sacro il mondo e la pratica della musica secolare. Tendenze di natura opposta nel pietismo non riuscirono a fermarlo, nella misura in cui il pietismo con i suoi «ritmi secolari» ne faceva parte. Nell'idealismo del primo XIX secolo si attribuisce ad ogni forma di pratica musicale un significato religioso eccessivo. Per lo zurighese Hans Georg Nägeli tale pratica costituiva la comunicazione tra Dio e l'uomo.

## SUMMARY

Three questions are posed: Did new forms of spiritual music acquire currency in a secular context before appearing in churches? Are the concepts of "secular" and "spiritual" to be redefined in reference to music making in the home? Were new forms of spiritual music for the home reinforced by financial constraints or ecclesiastically imposed artistic restrictions? All of these questions must be answered positively. Zwingli adopted the judgement of the church fathers who warned against the intoxicating effect of music and wanted to reinstate the supposedly sober services of the apostolic Church. The Reformation introduced a movement which gave a sacred impulse to worldly affairs and the secular cultivation of music. Opposition from the Pietists was of no avail especially since Pietism also contributed with its "worldly rhythms". In the idealism of the early 19<sup>th</sup> century all music making acquired religious overtones. For Hans Georg Nägeli from Zürich, music was representation of the link between God and man.