

Quellen und Forschungen
zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als
Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von
Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von
Ernst Osterkamp und
Werner Röcke

62 (296)

De Gruyter

Der Europäer August Wilhelm Schlegel

Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten

Herausgegeben von
York-Gothart Mix und Jochen Strobel

De Gruyter

Clémence Couturier-Heinrich (Amiens)

Die Schriften Rousseaus als
musikgeschichtliche Quelle für A.W. Schlegels
Jenaer und Berliner Ästhetik-Vorlesungen

August Wilhelm Schlegel verbreitete seine frühromantische Ästhetik vor allem mündlich. 1798-1799 hielt er an der Universität Jena seine *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, in deren erstem Teil die einzelnen Künste, allen voran die Poesie, im Zentrum stehen, während im zweiten Teil die Geschichte der Kunsttheorie sowie die Theorie des Schönen von der griechischen Antike bis in die Gegenwart hinein verfolgt wird. Nach Berlin umgezogen arbeitete Schlegel die Jenaer *Ästhetik*-Vorlesung zu einer Vortragsreihe um, die er unter dem Titel *Die Kunstlehre* dem interessierten Publikum der preußischen Hauptstadt von Dezember 1801 bis Ostern 1802 anbot. Weder die erste noch die zweite Fassung der Vorlesung wurde zu Schlegels Lebzeiten veröffentlicht.¹

Eine wesentliche Denkfigur in Schlegels ästhetischem Denken der Jahre um 1800 ist die Gegenüberstellung von Antike und Moderne anhand antithetischer Begriffspaare. Solche Gegensätze werden nicht nur im Allgemeinen aufgestellt (z.B. klassisch/romantisch), sondern auch im Besonderen, d.h. in Bezug auf die einzelnen Künste und deren Komponenten. Sie sollen helfen, den Unterschied zwischen Antike und Moderne sowohl analytisch als auch synthetisch zu fassen, und damit zum besseren Verständnis der eigenen, der „romantischen“ Epoche beitragen, in der Schlegel ja selbst als Künstler tätig werden will.

1 Der Erstdruck der Jenaer *Ästhetik*-Vorlesung erfolgte im beginnenden 20. Jahrhundert: *August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen*, Karl Christian Friedrich Krause/August Wünsche (Hrsg.), Leipzig 1911, vgl. KAV II/1, S. 349. Auszüge aus den *Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804) erschienen in mehr oder weniger überarbeiteter Form in zwei von Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschriften, *Europa* (Frankfurt 1803-1805) und *Deutsches Museum* (Wien 1812-1813). Keiner dieser Auszüge ist der *Kunstlehre* entnommen. Die *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* wurden erst 1884 vollständig veröffentlicht. Der Herausgeber Jacob Minor benutzte Schlegels eigene Handschrift (August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, [Jacob Minor (Hrsg.)], Heilbronn 1884).

Was die Musik angeht, lautet die besondere Spielart der Antithese antik/modern „Rhythmus versus Harmonie“. Alte und neuere Musik unterscheiden sich nach Schlegel dadurch, dass in ihnen jeweils ein anderer Bestandteil der Tonkunst den Vorrang hat: War in der Antike die Musik vor allem durch den Rhythmus bestimmt, so herrscht in der Musik der Moderne die Harmonie vor. Zur Begründung dieser These greift Schlegel auf das *Musikwörterbuch (Dictionnaire de musique)* von Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) zurück, dessen *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen (Essai sur l'origine des langues)* er auch kannte.² Von Abhängigkeit kann jedoch keineswegs die Rede sein, denn Schlegel geht mit seiner Quelle durchaus selbständig um.

I. Rhythmus versus Harmonie

Die These vom Vorrang des Rhythmus in der antiken Musik bzw. der Harmonie in der modernen begegnet beinahe unverändert in beiden Fassungen von Schlegels *Ästhetik*-Vorlesung.³ Sie wird auf zweierlei Ebenen ausgeführt. Zum einen weist Schlegel auf musiktechnische Daten hin, die den unterschiedlichen Entwicklungsgrad von Rhythmus und Harmonie in der alten und neueren Musik belegen sollen. Der Umweg über das Fachwissen soll zeigen, dass in der Antike der Rhythmus komplex, die Harmonie dagegen primitiv war, während in der Moderne umgekehrt der Rhythmus einfach, die Harmonie aber weit fortgeschritten ist. Zum anderen fügt Schlegel den Gegensatz Rhythmus/Harmonie in das System aus Antithesen ein, mit dem er das Verhältnis von Antike und Moderne zu fassen bemüht ist.

Der Vorrang des Rhythmus in der alten Musik bzw. der Harmonie in der neueren erhellt sich Schlegel zufolge aus mehreren musiktechnischen Feststellungen. Was den Rhythmus angeht, führt er drei entsprechende Argumente an. Erstens seien die in der Antike benutzten Taktarten zahlreicher und zum Teil komplizierter gewesen als diejenigen, die für die Moderne exemplarisch seien:

2 Auf Rousseau als eine der Grundlagen für die „musikästhetischen Exkurse“ in der *Kunstlehre* hat Carl Dahlhaus hingewiesen (Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1994, S. 56f).

3 In den Jenaer *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* heißt es: „Bei den Alten war der Rhythmus herrschendes Prinzip, bei den Neuern ist es die Harmonie“ (August Wilhelm Schlegel, „Vorlesungen über Ästhetik [1803-1827]“, in: KAV I, S. 120). In der Berliner *Kunstlehre* lautet die Parallelstelle: „Wenn wir [...] die Musik der Alten und Neueren vergleichen, so finden wir daß in jener der rhythmische in dieser der harmonische Theil bey weitem complicirter ist und in dem ganzen vorwaltet“ (ebd., S. 368).

Die Alten hatten weit mehr Taktarten als die Neueren; denn außer den beyden Taktarten, deren sich auch diese bedienen, der gleichen und der doppelten, hatten sie noch eine, deren beyde Hälften sich wie 2 zu drey [3] verhielten [diesen Typus nennt Schlegel den ‚päonischen Takt‘], und dann noch eine jedoch seltner gebrauchte, in dem Verhältniß von 3 zu 4 [den ‚epitriten Takt‘].⁴

Zweitens habe jede antike Taktart unterschiedlich lange Takte umfasst, darunter auch solche mit „einer großen Menge von Zeiten“.⁵ Schlegels drittes Argument schließlich besteht in der Widerlegung eines gegen die rhythmische Überlegenheit der Alten erhobenen Einwands. Dieser lautet: Die Alten hätten nur zwei Notenwerte gehabt, die Länge und die Kürze, während die Neueren von der ganzen bis hin zur Vierundsechzigstelnote weit mehr kennen würden. Dieses zahlenmäßige Defizit ändert nach Schlegel nichts daran, dass der Rhythmus in der antiken Musik weiter entwickelt war als in der modernen. Die Alten hätten nämlich die Dauer der einzelnen Noten durch häufige Tempowechsel genauso mannigfaltig gestaltet wie die Neueren durch ihre vielen Notenwerte:

[Die Alten] hatten zwar nur zweyerley Noten, lange und kurze; die größere Abwechslung der Dauer, zu deren Behuf die neuere Musik eine vielfache Unterordnung der Noten, Viertel, Achtel, Sechzehnteilchen u.s.w. hat, bewerkstelligten sie wie es scheint, durch häufige Veränderung des Tempo.⁶

Soweit die fachlichen Beweise für die größere Komplexität des Rhythmus in der antiken als in der modernen Musik. In Bezug auf die Harmonie weist Schlegel darauf hin, dass die Alten für gleichzeitig gehörte Töne nur die einfachsten Verhältnisse gekannt hätten. Dem setzt er die komplizierte vierstimmige Harmonie der Neueren entgegen:

In Ansehung der Harmonie blieben [die Alten] bey dem allereinfachsten stehen: alles was zugleich gehört wurde, mußte im Unisono seyn, oder sich um den Zwischenraum einer Oktave von einander entfernen. [...] In unsern vierstimmigen Harmonieen findet eine Simultaneität von verwickelten Tonverhältnissen Statt, welche dem darauf ungeübten Ohr der Alten nur wie verworrene Dissonanzen vorgekommen wären.⁷

Über die musiktechnische Beweisführung hinaus fügt Schlegel das Begriffspaar Rhythmus/Harmonie, das für den besonderen Bereich der Musik relevant ist, in das System aus Gegensätzen ein, das er aufbaut, um dem Verhältnis von Antike und Moderne auf den Grund zu gehen. Er verbindet das Paar Rhythmus/Harmonie mit allgemeineren, grundsätzlicheren Antithesen, nämlich Äußerlichkeit/Innerlichkeit und Heidentum/Christentum. Nach Schlegel deckt sich der Gegensatz zwischen der rhyth-

4 Ebd., S. 120 und S. 368. Anmerkungen in eckigen Klammern von der Verfasserin.

5 Ebd., S. 368.

6 Ebd.

7 Ebd.

mischen Musik der Alten und der harmonischen Musik der Neueren mit dem ihrer jeweiligen Einstellung zum Leben. In Bezug auf die Neueren geht er weiter, indem er den Vorrang der Harmonie auf die christliche Religion zurückführt.

Schlegel zufolge war die antike Anschauung des Lebens auf dessen äußere, „wirkliche“⁸ Dimension hin orientiert, die er als einen ununterbrochenen Wechsel von Zuständen auffasst. Nun liegt für ihn die unaufhörliche Aufeinanderfolge der Augenblicke auch dem Rhythmus zugrunde. Daraus folgert er, dass die überwiegend rhythmische Musik der Alten die Art ihres Verhältnisses zur Welt ausgedrückt hat. In der Antike sei die Musik so gut wie „die reine Succession“ gewesen, da der einzig mögliche Unterschied zwischen zwei gleichzeitigen Tönen die Oktave gewesen sei. Dadurch habe sie „ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens“ verkörpert.⁹ Nach Schlegel entsprach „de[r] energisch[e] Rhythmus der Alten“ ihrem „Sinn für die freye Bewegung des äußern Lebens“.¹⁰ Genauso passt für ihn die in der modernen Musik vorherrschende Harmonie zum vielschichtigen Wetbezug der Neueren, zu denen er sich in der ersten Person Plural selbst rechnet:

[A]lle Realität entsteht nur aus der Vereinfachung von Gegensätzen, diese Doppeltheit, Triplicität oder Vielfachheit in der Einheit ist auch in unserm eigenen Daseyn: und die Harmonie zugleich seyender, also in Einen Zeitmoment fallender Töne, die in der Entgegensetzung doch zusammenstimmen, und in der Vielheit eins sind, würde uns eben diese mehr innerliche Anschauung des Lebens darstellen und hörbar machen.¹¹

Was die Neueren angeht, verbindet Schlegel die Musik gezielter mit der Religion. Seiner Auffassung nach ist die Harmonie dem christlichen Seelenleben adäquat, das er als die Bemühung definiert, „ein höheres Leben aufzusuchen“, nachdem das Gemüt sich in sich selbst zurückgewandt habe.¹² Analog zum Christen, der „nach dem Unsinnlichen“ strebe,¹³ suche die Harmonie „die Unendlichkeit in dem untheilbaren Momente“. Deshalb könne sie „das eigentlich mystische Prinzip in der Musik“ genannt werden.¹⁴ Der Choral, der ja eine ausschließlich harmonische Musik ist, die aus viertönigen, gleich lang gehaltenen Akkorden besteht, drückt für Schlegel die Suche aus, die das religiöse Erleben des Christen ausmache:

8 Ebd., S. 120.
9 Ebd., S. 380.
10 Ebd., S. 381.
11 Ebd., S. 380.
12 Ebd., S. 381.
13 Ebd.
14 Ebd., S. 380.

Der feyerliche Kirchengesang drückt dieß Streben nach dem Unsinnlichen in einer geistlichen Vereinigung aus. [...] [I]n [ihm] ist aller Wechsel irdischer Leidenschaften abgelegt, nur ein einziges unwandelbares durchaus unendliches Streben, die Andacht, bleibt übrig; und in den ernsten gleichförmigen Successionen einer ihr gewidmeten Musik liegt in jedem Moment eine Ahndung der harmonischen Vollendung, der Einheit alles Daseyns, welche die Christen sich unter dem Bilde der himmlischen Seligkeit denken.¹⁵

Schlegel interessiert sich besonders für die Wende von der Antike zur Moderne. Er sieht dabei einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Etablierung des Christentums und der Ablösung des Rhythmus durch die Harmonie als musikalisches Hauptelement. Diese Kausalverbindung wird in der Jenaer *Vorlesung über philosophische Kunstlehre* indes nur angedeutet:

Die Epoche dieser Umwandlung fällt in das Jahrhundert, wo zuerst christliche Kirchenmusik eingeführt wurde. Hier strebte man nach einem unsinnlichen Affekte, wo der Geist zu erhabenen Kontemplationen gestimmt werden sollte. Man fing an, ganz langsam die Melodie vorzutragen, wodurch der Rhythmus verloren ging. An seine Stelle trat nun die Harmonie.¹⁶

In der Berliner Fassung weist Schlegel dann ausdrücklich darauf hin, dass die Einführung der Musik in den christlichen Gottesdienst zum Vorherrschen der Harmonie geführt habe: „Wir sehen auch in der That, daß die jetzige Ausbildung des harmonischen Theils der Musik ihren Ursprung aus dem Gebrauch derselben beym christlichen Gottesdienst genommen hat“.¹⁷

II. Rousseau als Quelle

Der Antike ordnet Schlegel als musikalisches Hauptelement den Rhythmus, der Moderne die Harmonie zu. Er stützt sich dabei auf spezielle musikgeschichtliche Kenntnisse. Dieses Fachwissen verdankt er einem um 1800 noch relativ aktuellen Nachschlagewerk, dem *Musikwörterbuch (Dictionnaire de musique)* von Jean-Jacques Rousseau. 1749 hatte Rousseau für die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert die Artikel über Musik geschrieben. Ab 1753 arbeitete er sie unter Hinzufügung zahlreicher neuer Einträge zu einem Musiklexikon gründlich um, das erst im November 1767 (mit der Angabe 1768) erschien.¹⁸ Dass Schlegel das Werk kannte, geht aus

15 Ebd., S. 381.
16 Ebd., S. 120.
17 Ebd., S. 380f.
18 Zu Rousseaus *Musikwörterbuch* vgl. die Dissertation von Thomas Webb Hunt, *The "Dictionnaire de musique" of Jean-Jacques Rousseau*, Denton (Texas) 1967, und: Jean-Jacques Rousseau, „Écrits sur la musique, la langue et le théâtre“, in: *Œuvres complètes*, Bd. 5, Bernard Gagnebin/Marcel Raymond (Hrsg.), Paris 1995, S. CCLXIX-CCXCVIII. Eine

einem ausdrücklichen Hinweis in der Jenaer *Vorlesung über philosophische Kunstlehre* hervor.¹⁹ Möglicherweise hatte ihn sein Bruder Friedrich darauf aufmerksam gemacht, der es Anfang 1796 bei seinem Studium der griechischen Metrik benutzte.²⁰ Die Absätze 12 und 49 der Jenaer Vorlesung belegen übrigens, dass Schlegel auch Rousseaus *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen* (1781 posthum erschienen)²¹ kannte. Die Schrift wird in

Auswahl von siebenzig Artikeln liegt in folgendem Sammelband in deutscher Übersetzung vor: Jean-Jacques Rousseau, *Musik und Sprache: Ausgewählte Schriften*, übersetzt von Peter und Dorothea Gülke, Wilhelmshaven 1984, Leipzig 1989 (Wilhelmshaven 2002). Zur Rezeption von Rousseaus *Musikwörterbuch* in Deutschland vgl. Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884, Reprint: Genf 1971, S. 289-291, und: Jacques Mounier, *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813*, Paris 1980, S. 283f. Schon 1769 war das *Musikwörterbuch* Herder bekannt. Im vierten *Kritischen Wäldchen* (1769 geschrieben, zu Lebzeiten des Verfassers unveröffentlicht geblieben) nennt Herder „Roußeau [...] in seinem Wörterbuch der Musik“ einen „ausnehmenden Vorgänger“ für Johann Georg Sulzer, dessen *Allgemeine Theorie der schönen Künste* schon seit 1754 angekündigt war (Johann Gottfried Herder, „Viertes Kritisches Wäldchen“, in: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 2. Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781, Gunter E. Grimm (Hrsg.), Frankfurt/Main 1993, S. 390). Die etwas weiter unten an Rousseaus Werk geübte Kritik zielt auf die lexikographische Einkleidung. Es sei die Aufgabe eines Philosophen, eine Kunst zu untersuchen. Er solle „ein vollständiges Historisches und Dogmatisches Ganze[s] der [von ihm behandelten] Kunst“ liefern. Der „Hauptweg der Methode“ dabei sei es, dieses Ganze „im Zusammenhang auszufinden“. Die „Mühe, es [in einzelne Artikel] zu zerschneiden“, sei unnütz und schädlich. Schließlich wirft Herder Rousseau vor, das *Musikwörterbuch* nur deshalb geschrieben zu haben, weil er damit Geld zu verdienen gehofft habe (ebd., S. 392). Die Unterstellung trifft übrigens zum Teil zu, vgl. Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. CCLXXVIII. Jansen behauptet nach dem Zeugnis des Komponisten Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), Johann Friedrich Reichardt habe für Carl Friedrich Cramer, der eine deutsche Gesamtausgabe der Werke Rousseaus vorbereitete, das *Musikwörterbuch* übersetzt, seine Arbeit sei aber nicht erschienen. Bei dieser Ausgabe handelt es sich um: Jean-Jacques Rousseau, *Sämtliche Werke*, neu übersetzt von C.F. Cramer, 10 Teile mit Kupferstichen, Berlin 1785-1791. Auch Christian Gottfried Körner kannte Rousseaus *Musikwörterbuch*. Als Schiller ihn im Januar 1793 um Literaturempfehlungen über die Kunst im Allgemeinen sowie über einzelne Künste bat, nannte er dem Freund „Rousseaus Dictionnaire“ (Briefe an Schiller, 1.3.1790-24.5.1794, in: NA, 34/I, S. 219; S. 258).

19 „Rousseau, Dictionnaire Mus.“ (KAV I, (Anm. 3), S. 120).

20 Vgl. Friedrichs Brief an August Wilhelm vom 15. Januar 1796 (in: KFSa XXIII, S. 271-274, hier S. 274). Friedrich tadelt hier gerade Rousseaus angeblich verworrene Vorstellung des griechischen Rhythmus. Mouniers Vermutung, Reichardt habe Friedrich Schlegel in ihren „häufigen Gesprächen“ 1795 die Lektüre des von ihm übersetzten *Musikwörterbuchs* von Rousseau empfohlen (Mounier, *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau*, (Anm. 18), S. 284) kann nicht stimmen. Die Zusammenarbeit zwischen den beiden begann erst 1796, ihre erste persönliche Begegnung fand Ende Juni 1796 statt.

21 Der Beginn von Rousseaus konzeptioneller Arbeit an dieser Schrift fällt in die Entstehungszeit der *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755 erschienen). Die Niederschrift war 1761 abgeschlossen, letzte Änderungen wurden 1763 vorgenommen. Die Abhandlung erschien im Sammelband *Traité sur la musique* (Genf 1781) sowie im 16. Band der ab 1780 ebenfalls in Genf veröffentlichten *Œuvres complètes*, vgl. Jean Sanelier, *Bibliographie générale des œuvres de Jean-Jacques Rousseau*, Paris 1950,

einer Literaturliste zum Thema Sprachursprung genannt, bevor Schlegel die Gegenüberstellung von nördlichen und südlichen Sprachen in den Kapiteln 9 und 10 der Abhandlung kommentierend referiert.²²

Die drei Argumente, mit denen Schlegel den höheren Entwicklungsgrad des Rhythmus in der Antike beweisen will, sind den Artikeln „Rhythmus“ und „Takt“ des *Musikwörterbuchs* entnommen. Die Behauptung, die Alten hätten zahlreichere und zum Teil auch kompliziertere Taktarten verwendet als die Modernen, beruht auf zwei Stellen, einer aus dem erstgenannten und einer aus dem zweitgenannten Artikel. Schlegel bringt sie miteinander in Verbindung, um den Vergleich zwischen antiken und modernem Rhythmus möglich zu machen. Im Artikel „Takt“ führt Rousseau die mannigfaltigen Taktarten der modernen Musik auf zwei Grundtypen zurück: „In unserer Musik gibt es in Wirklichkeit nur zwei Taktgattungen, nämlich mit zwei bzw. mit drei gleichen Zählzeiten“.²³ Im Artikel „Rhythmus“ listet er die Gattungen des antiken Rhythmus auf:

[Der Rhythmus der Alten] gliederte sich [...] in zwei Zeiten, die Hebung und die Senkung. Je nach dem Verhältnis dieser Zeiten zueinander wurden drei Rhythmusgattungen, oder gar vier und mehr unterschieden. Diese Gattungen waren erstens die gleiche, auch daktylische genannt, wo der Rhythmus sich in zwei gleiche Zeiten gliederte, zweitens die doppelte, trochäische oder iambische, in der die eine Zeit zweimal so lang war wie die andere, drittens diejenige, in der die Dauer der beiden Zeiten im Verhältnis von 3 zu 2 stand, viertens schließlich die weniger gebräuchliche epitrite Gattung, wo die Zeiten im Verhältnis von 3 zu 4 standen.²⁴

Rousseau hat sich hier einer Quelle aus der Spätantike bedient, der *Abhandlung über Musik in drei Büchern (Peri mousiké)* des Aristides Quintilianus. Dieser griechische Musiktheoretiker, der mit dem römischen Rhetoriker Marcus Fabius Quintilianus nicht verwechselt werden darf, war im späten

Nr. 140, 1897, 1898. Sie liegt in der genannten Anthologie *Musik und Sprache* (vgl. Anm. 18) in deutscher Übersetzung vor. Zu ihrer Rezeption in Deutschland vgl. Mounier, *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau*, (Anm. 18), S. 297ff. Schon 1782 machte Herder Hamann auf Rousseaus „Aufsatz sur l'Origine des langues“ aufmerksam, der „freilich bekannte Sachen [enthalt], aber doch stark u. hübsch gesagt!“ (Johann Georg Hamann, *Briefwechsel*, Bd. 4. 1778-1782, Arthur Henkel (Hrsg.), Wiesbaden 1959, S. 404).

22 KAV I, (Anm. 3), S. 5, bzw. S. 15. Anklänge an Rousseaus Gegenüberstellung von nördlichen und südlichen Sprachen finden sich nach Mounier auch in den *Betrachtungen über Metrik* von 1796-1797, am deutlichsten im Aufsatz *Der Wettstreit der Sprachen* (1798 im *Athenäum* erschienen).

23 Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. 892. Mit „Taktgattungen“ übersetze ich „sortes de mesures“. Dem deutschen Begriff „Taktart“ entspricht bei Rousseau „espèce de mesures“.

24 Ebd., S. 1024. Die dritte Gattung wird von Rousseau „le genre sesquialtère“ genannt. Das lateinische Adjektiv *sesquialter* bezieht sich auf eine Zahl oder Menge, die eine andere anderthalbmal enthält, z.B. 3 im Verhältnis zu 2. Im Unterschied zum Adjektiv *epitrite* (lat. *epitritus*) lässt sich *sesquialtère* kaum verdeutschen. Deshalb musste ich – wie Schlegel – darauf verzichten, es zu übersetzen.

3. oder im frühen 4. Jahrhundert n. Chr. tätig. Im ersten Buch seiner Abhandlung definiert er die vier Rhythmusgattungen. Die Bezeichnungen „daktylische“, „iambische“, „päonische“ und „epitrite Gattung“ beziehen sich bei ihm allerdings auf die Versfüße. Rousseau überträgt sie aber durchaus zulässigerweise auf den Rhythmus, da die antike Musik seiner Auffassung nach ausschließlich Vokalmusik war, die dem „Gang der Füße“²⁵ genau folgte.²⁶

In der Stelle aus dem Artikel „Takt“, die sich auf die moderne Musik bezieht, spricht Rousseau von „Taktgattungen“ (*sortes de mesures*). Im Unterschied dazu ist in der Passage aus dem Artikel „Rhythmus“, die die antike Musik betrifft, von „Rhythmusgattungen“ (*genres de rythme*) die Rede. Indem Schlegel beide Stellen zu einem Argument verknüpft, benutzt er stattdessen ein und denselben Ausdruck, und zwar „Taktarten“. Damit identifiziert er auch die Phänomene, die Rousseau mit verschiedenen Termini bezeichnet hatte, was ihm ermöglicht, einen den Alten und Neuen gemeinsamen Bestand an rhythmischen Formen anzunehmen. Schlegel ist auch bemüht, Missverständnissen, die Rousseaus Wortwahl verursachen könnte, vorzubeugen. In der Stelle aus dem Artikel „Takt“ benutzt Rousseau das Wort *temps* im Sinne von Zählzeit. Er bezeichnet damit die gleichen Teile, aus denen ein Takt zusammengesetzt ist. In der Aufzählung der antiken Rhythmusgattungen meint er mit dem gleichen Wort *temps* etwas anderes, nämlich die Teile, die sich aus der Zweiteilung einer rhythmischen Einheit ergeben und in drei von den vier erwähnten Fällen ungleich sind. Schlegel vermeidet den Gebrauch des mehrdeutigen Wortes *Zeit*, indem er den Begriff der Zählzeit aus dem Spiel lässt und für *temps* in der zweiten Bedeutung das Wort „Hälfte“ benutzt.

Zur Bekräftigung seiner These, wonach der Rhythmus in der Antike fortgeschrittener gewesen sei als in der Moderne, führt Schlegel zwei weitere Argumente an. Beide stammen aus dem Artikel *Rhythmus* von Rousseaus *Musikwörterbuch*. Schlegels Hinweis auf die unterschiedliche Länge der Takte innerhalb jeder Taktart fußt auf einer Stelle aus Rousseaus Ausführungen, in der erläutert wird, dass die Zeiten der antiken Rhythmen

25 Ebd.

26 Rousseau hat die erste moderne Ausgabe des *Peri mousikè* benutzt. Sie befindet sich in der von Marcus Meibom (1630-1711) herausgegebenen Anthologie *Antiqua musica auctores septem* (Amsterdam 1652), die für jede Schrift den emendierten griechischen Text und eine lateinische Übersetzung enthält. Inzwischen liegen eine kritische Ausgabe und eine englische Übersetzung des *Peri mousikè* vor: Aristides Quintilianus, *De musica (Peri mousikè)*, Reginald Pepys Winnington-Ingram (Hrsg.), Leipzig 1963; Aristides Quintilianus, *On Music In Three Books*, Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Thomas J. Mathiesen, New Haven, London 1983. Die für Rousseaus Aufzählung der Rhythmusgattungen relevanten Stellen befinden sich im 2. Band von Meiboms Anthologie, S. 34-38 und S. 49, in der englischen Übersetzung S. 96-99 und S. 107.

„eine größere oder geringere Zahl langer oder kurzer Noten oder Silben“ enthalten konnten.²⁷ Schlegels Vorstellung von häufigen Tempowechseln in der antiken Musik schließlich ist dem nächsten Absatz aus Rousseaus Artikel entnommen:

Zudem konnten die Bewegung und der Gang der Silben und folglich der Zeiten und des Rhythmus, der sich aus ihnen ergab beschleunigt und verlangsamt werden, wie der Dichter es wollte, wobei dieser dem Ausdruck der Worte und dem Charakter der auszudrückenden Leidenschaften folgte.²⁸

Doch Rousseaus *Musikwörterbuch* hat Schlegel nicht nur technische Einzelheiten geliefert, sondern auch Denkanstöße in Bezug auf den größeren geschichtlichen Zusammenhang. Die Idee nämlich, die Einführung von Musik in den christlichen Gottesdienst habe den Rückgang des Rhythmus eingeleitet, hat Schlegel ebenfalls von Rousseau übernommen. Sie wird im Artikel über den *cantus planus*, den gregorianischen Choral, dargelegt:

Die Zeit, wo die Christen anfangen, Kirchen zu haben und dort Psalmen und andere Hymnen zu singen war diejenige, wo die Musik ihre alte Energie schon fast ganz verloren hatte [...]. Nachdem die Christen die Musik in dem Zustand ergriffen hatten, in dem sie sie gefunden hatten, nahmen sie ihr noch die größte Kraft, die ihr geblieben war, nämlich die des Rhythmus und des Metrums, als sie sie von den Versen, auf die sie immer angewandt worden war auf die Prosa der heiligen Bücher, oder auf ich weiß nicht welche barbarische Dichtung übertrugen, die für die Musik schlimmer war als selbst die Prosa. Dann verschwand einer der beiden Bestandteile, und der Gesang, der sich einförmig und ohne jeglichen Takt in fast gleichen Noten schleppte, verlor mit seinem rhythmischen und taktmäßigen Gang die ganze Energie, die er von diesem erhielt.²⁹

III. Schlegels Selbständigkeit im Umgang mit der Quelle

Schlegel geht mit Rousseaus Auffassung der Musikgeschichte, wie sie im *Musikwörterbuch* und der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* dargelegt wird, durchaus selbständig um. Er ist sich dessen bewusst, dass Rousseau mit diesen Schriften nicht nur objektiv-wissenschaftliche Arbeit leisten, sondern auch in der nicht enden wollenden *Querelle des Anciens et des Modernes* polemisch Stellung nehmen wollte. Schlegel bestimmt Rousseaus Position im Streit über die Überlegenheit der Alten oder der Neueren richtig. Außerdem trifft er eine Auswahl unter den Einzelelementen seiner Lehre.

Als Musiktheoretiker gehört Rousseau zweifellos zum Lager der *Anciens*, d.h. derjenigen, die den Alten den Vorzug geben. Wie alle Modernen

27 Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. 1024.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 983.

kann er sich von der antiken Musik nur ein unscharfes Bild anhand der schriftlichen Überlieferung machen. So kann er sein eigenes Musikideal auf sie projizieren. Für Rousseau war die Musik bei den Alten das, was sie sein soll, nämlich „leidenschaftliche Monodie“.³⁰ Rousseaus Überzeugung von der Überlegenheit der antiken Musik gegenüber der modernen erhellt sich im *Musikwörterbuch* nicht nur aus seinen Stellungnahmen in eigenem Namen, sondern auch aus der Anlehnung an Isaac Vossius (1618-1689) und seine Abhandlung *De poematum cantu et viribus rythmi* (Oxford 1673). Rousseau lobt Vossius als den Verfasser dieser Schrift und bekennt sich vorbehaltlos zu den dort vertretenen Ansichten.³¹ Nun ist Vossius ein entschiedener *Ancien*. In der Vorrede seiner Abhandlung über den Gesang der Gedichte und die Kraft des Rhythmus erklärt er, er halte mehr von den Kenntnissen und Erfindungen der Alten als von denen der Heutigen.³² Das allerdings wird von Rousseau im Artikel *Musik* verschwiegen. Dort referiert er die Argumente, mit denen moderne Gelehrte die Zeugnisse antiker Autoren über die wunderbaren Wirkungen der Musik als übertrieben abtun, und fährt fort:

Die meisten dieser Ansichten gründen sich auf unsere Überzeugung, unsere Musik sei ausgezeichnet und auf unsere Geringschätzung der alten Musik. Ist aber diese Geringschätzung so gut begründet, wie wir es behaupten? Das ist ja oft untersucht worden und bedürfte wohl angesichts des dunklen Stoffs und der unzulänglichen Richter einer besseren Untersuchung. Unter all denen, die sich damit beschäftigt haben, scheint Vossius in seiner Abhandlung *De miribus cantus et rythmi* derjenige zu sein, der die Frage am besten erörtert und der Wahrheit am nächsten gekommen ist.³³

Schlegel weist ausdrücklich auf Rousseaus Zugehörigkeit zur Partei der *Anciens* hin: „Rousseau ist einer der berühmtesten Verfechter der antiken Musik, und geht so weit, die wesentlichen Erfindungen der Neuereu darin

30 Philip Robinson, „Rousseau, Music and the Ancients“, in: Henry Thomas Barnwell u.a. (Hrsg.), *The classical tradition in French literature: Essays presented to R.C. Knight by colleagues, pupils and friends*, London 1977, S. 208. Wie Robinson schreibt: „The Ancients are the bearers of [Rousseaus] heart's truth in music“ (ebd., S. 206).

31 Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. 923 und S. 1025f.

32 Es ist allerdings ungewiss, ob Rousseau Vossius' Abhandlung selbst eingesehen oder sich mit Informationen aus zweiter Hand über ihren Inhalt begnügt hat. Der zweite Hinweis auf die Schrift *De poematum cantu*, der sich im Artikel *Rhythmus* befindet, ist offenbar indirekt. Dort übersetzt Rousseau eine der *Cyclopaedia* von Ephraim Chambers entnommene Zusammenfassung.

33 Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. 923. Der Titel von Vossius' Schrift wird hier in verballhornter Form angegeben. Das Wort *miribus* existiert im Lateinischen nicht. Es kann eventuell mit dem Verb *miror* in Verbindung gebracht werden, das „staunen“, „bewundern“ bedeutet. Gewöhnlich wird als abgeleitetes Substantiv *mirabilia* (im Ablativ *mirabilibus*), „Wunder“, verwendet. Wahrscheinlich hat Rousseau, den Titel von Vossius' Abhandlung aus dem Gedächtnis zitierend, *De viribus cantus et rythmi* geschrieben, was dann infolge eines Druckfehlers zu *De miribus cantus et rythmi* entstellt worden ist.

bloß für eine lokale und nationale Ausartung des Geschmacks zu halten“.³⁴ Der zweite Satz spielt auf Rousseaus scharfe Kritik an der Harmonie an, wie sie sich im entsprechenden Artikel des *Musikwörterbuchs* unverhohlen Ausdruck verschafft: „Unsere ganze Harmonie ist nur eine gothische und barbarische Erfindung, zu der wir nie gekommen wären, wenn wir für die wirklichen Schönheiten der Kunst und für die wirklich natürliche Musik empfindlicher gewesen wären“.³⁵ Schlegel distanziert sich von Rousseaus entschiedener Parteinahme für die Alten. Er beteuert, es liege ihm fern, den normativen Standpunkt der *Querelle* einzunehmen und Werturteile zu fällen: „Nach unserer allgemeinen Ansicht vom Verhältniß der alten und neueren Kunst werden wir auch in der Musik keine gegen die andre herabzusetzen, sondern die Bedeutung ihres Gegensatzes zu verstehen suchen“.³⁶

Schlegels Selbständigkeit bei der Rezeption des *Musikwörterbuchs* und der *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen* zeigt sich auch an der von ihm getroffenen Auswahl. Er hat sich eben nicht alle Vorstellungen Rousseaus angeeignet. Zu denjenigen, die er beiseite gelassen hat, gehört der Gedanke, der Rhythmus sei nach der Völkerwanderung verschwunden, existiere also in der Moderne nicht mehr. Rousseau beschreibt das Verschwinden des Rhythmus im schon zitierten Artikel *Cantus planus* des *Musikwörterbuchs*. Dass es in der modernen Musik keinen Rhythmus mehr gebe, kommt an anderen Stellen des Werks indirekt zum Ausdruck. Im Artikel *Musik* schließt Rousseau den Rhythmus aus dem Kreis der Gegenstände aus, mit denen sich die Musiktheorie seiner Zeit befasste. Er referiert die unterschiedlichen Einteilungen der Musik, die von den antiken Autoren angegeben werden, und erklärt abschließend: „Die Musik gliedert sich heute einfacher in Melodie und Harmonie, denn die Rhythmik ist für uns nichts mehr“.³⁷ Diese Behauptung wird vom Artikel *Rhythmus* treffend veranschaulicht, wo nur vom Rhythmus der antiken Musik die Rede ist.

Nach Schlegel existiert der Rhythmus in der Moderne immer noch. Er habe lediglich seine Vorrangstellung in der Musik eingebüßt. Allerdings ist in der Jenaer *Vorlesung über philosophische Kunstlehre* eine enge Anlehnung an Rousseau festzustellen, indem Schlegel dort im Rekurs auf den Artikel

34 KAV I, (Anm. 3), S. 366.

35 Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. 851. Friedrich Schlegels Kritik am Reim im Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (im Herbst 1795 verfasst, Anfang 1797 erschienen) enthält deutliche Anklänge an Rousseaus Harmonieschelte. Der jüngere Schlegel bezeichnet den Reim als „fremde[n] gotische[n] Zierrat“ und spricht von seiner „ursprünglichen Barbarei“ (Friedrich Schlegel, „Über das Studium der griechischen Poesie“, in: KFS I, S. 234).

36 KAV I, (Anm. 3), S. 367.

37 Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. 917.

Cantus planus beschreibt, wie „der Rhythmus verloren ging“.³⁸ Erst in der Berliner Fassung seiner *Ästhetik*-Vorlesung findet er zu seiner eigenständigen Position. Er erklärt, dass die von der Entstehung christlicher Kirchenlieder herbeigeführte „Revolution“ in der Musik „das Rhythmische ganz auslöschte oder doch [man merke die Verbesserung] unterordnete, und diesen Abgang durch harmonische Bereicherungen ersetzte“.³⁹ Indem Schlegel die *sortes de mesures* und die *genres de rythme* von Rousseau ununterschieden zu „Taktarten“ macht, setzt er sich übrigens über dessen Vorstellung vom Verschwinden des Rhythmus im Frühmittelalter hinweg.

Für letzteres Phänomen gibt Rousseau in der *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen* eine andere Erklärung als im Artikel *Cantus planus* des *Musikwörterbuchs*. In der Abhandlung wird der Untergang des Rhythmus nicht auf die Einführung der Musik in den christlichen Gottesdienst zurückgeführt, sondern auf die Völkerwanderung. Nach Rousseau verwendeten die Barbaren, die ins Römische Reich eindrangen, Sprachen mit zahlreichen und harten Konsonanten, deren Aussprache ihnen umso schwieriger war, als ihre Sprachorgane jeglicher Geschmeidigkeit entbehrten. Die von ihnen unterjochten Völker ahmten sie nach. Was allen bei der Aussprache die größten Probleme bereitete, war „der Übergang von einem Ton zum anderen“. Deshalb „hatte man nichts Besseres zu tun, als sich bei jedem möglichst lang aufzuhalten, ihn anschwellen zu lassen, so laut schmettern zu lassen wie man konnte. Bald war der Gesang nur noch eine langweilige und langsame Folge schleppender und geschriener Töne“. Um die Füße, die Rhythmen und jede Art gemessenen Gesangs war es so getan.⁴⁰ Es darf wohl vermutet werden, dass Schlegel die ganze *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen* und speziell diese Passage aus dem 19. Kapitel kannte. Zwischen den zwei Erklärungen Rousseaus für das Verschwinden des Rhythmus, der durch die Entstehung christlicher Kirchenlieder und der durch die lautlichen Eigenschaften der nördlichen Sprachen, wählte er diejenige, die es ihm ermöglichte, die Gegensätze Rhythmus/Harmonie und Heidentum/Christentum miteinander zu verbinden. So verstärkte er den inneren Zusammenhang des Systems aus antithetischen Begriffspaaren, mit dem er das Verhältnis zwischen Antike und Moderne zu fassen suchte.

August Wilhelm Schlegel bezog sich zur Behandlung des musikalischen Rhythmus in seinen frühromantischen *Ästhetik*-Vorlesungen auf zwei Schriften des französischen Enzyklopädisten Jean-Jacques Rousseau, das *Musikwörterbuch* und die *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen*. Die-

38 KAV I, (Anm. 3), S. 120.

39 Ebd., S. 369. Kursiv gedruckte Anmerkung in eckigen Klammern von der Verfasserin.

40 Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, (Anm. 18), S. 426.

sen Vorgang als Kulturtransfer zu bezeichnen, mag übertrieben erscheinen. Zum einen beschränkt er sich auf ein klar umrissenes Spezialthema, zum anderen legt Schlegel dabei eine souveräne Distanz an den Tag. Er durchschaut Rousseaus Verwicklung in die *Querelle des Anciens et des Modernes*. Er wählt aus dessen Gedankengut das aus, was seinem eigenen Konzept förderlich sein kann. So ignoriert er z.B. Rousseaus Überzeugung vom Verlust des Rhythmus, indem er Informationen aus zwei verschiedenen Wörterbuchartikeln miteinander in Verbindung bringt.

Die von Schlegel benutzten Schriften Rousseaus – zumindest das *Musikwörterbuch* – mögen auf den ersten Blick als streng wissenschaftliche Texte erscheinen. Bei den Ausführungen zur antiken Musik stellt sich jedoch die Frage, ob sie der Musikgeschichtsschreibung oder der Altertumswissenschaft zuzuordnen sind. Rousseaus Wissenschaftlichkeitsanspruch wird indes durch seine Kritik an Theorie und Praxis des Erzfeinds Jean-Philippe Rameau (1683-1764) und sein Plädoyer für eine Reform der Oper grundsätzlich in Frage gestellt. Schlegel seinerseits bewahrt in Bezug auf die Musik, die ihn weniger direkt angeht als die Poesie, die objektive Gelassenheit des Historikers. Was er Rousseaus Schriften entnimmt, wird Teil einer allumfassenden Kulturbetrachtung, der die sich im 19. Jahrhundert festigenden Fächergrenzen noch fremd sind.