Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 11

Artikel: Jean-Jacques Rousseau als Musiker [Schluss]
Autor: Gysi, Fritz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759859

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: 10.07.2025

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

Jean-Jacques Rousseau als Musiker

von Fritz Gysi

(Schluß)

Rousseaus *Devin* hatte nicht nur die Wirkung eines revolutionären Manifestes gegen das überlebte Pathos der *tragédie lyrique* und gegen die Übertreibungen der *opera buffa*, es war zugleich auch die erste getanzte Pantomime auf der Szene der *Académie royale*. Um es hoffähig zu machen, mußte Jean-Jacques seinem Pastoralidyll ein Schlußdivertissement anfügen, das ausschließlich dem Ballett reserviert blieb, da aus stilistischen Gründen ein Werk in der Großen Oper ohne tänzerische Apotheose nicht zu Ende gehen durfte. Im übrigen enthält der *Devin* lauter Liedmusik, Vermächtnisse einfachsten Fühlens und Gestaltens, von denen einige die Geltung eigentlicher Volkslieder erlangt haben. In dieser Hinsicht war die Rückkehr zur Natur verwirklicht, und Rousseau, aller Fesseln ledig, die ihn noch mit der altfranzösischen Operntechnik verbanden, konnte seiner im italienischen Klangempfinden wurzelnden Melodik freien Lauf lassen. Gleich dem bewunderten Vorbild, der *Serva padrona*, ist auch der *Dorfwahrsager* von prächtiger Klarheit der ariosen Linie, von unaufhaltsam zierlichem Fluß der melodischen Gedanken. Nur in der sachlichen und affektiven Deklamation der Rezitative verrät sich noch der Franzose.

Man hat auch den *Devin*, Rousseaus Meisterwerk, arg verdächtigt, Jean-Jacques Autorschaft auch hier angezweifelt. Die mißliche Plagiataffäre ist lange nicht zur Ruhe gekommen, darf aber heute als erledigt betrachtet werden. Selbst wenn die dokumentarischen Beweise fehlen würden, so könnten wir als Zeugen der Echtheit eine ganze Reihe von Argumenten ins Feld führen. Werke, die in Inhalt und Form mit so überraschenden Neuerungen aufs Publikum wirken, stammen in der Regel nicht aus zweiter Hand. Keiner übrigens von den Verleumdern des *Devin* vermochte seine Anschuldigungen zu präzisieren, und wenn eine so populäre Persönlichkeit wie Grétry sagen konnte, daß zwar ein technisch wenig erfahrener Musiker den *Devin* geschrieben, daß dem Autor aber die Sicherheit des Gefühls die Regeln der Kunst erschließe, so sind das Äußerungen, die zugunsten Jean-Jacques schwer ins Gewicht fallen. Sogar Gluck soll nach einer Aufführung zu Salieri be-

merkt haben: «Wir hätten das anders gemacht, aber wir wären im Irrtum gewesen.» Und noch ein Umstand spricht für die Authentizität von Rousseaus persönlichster Schöpfung. Die Tatsache nämlich, daß sich des in Paris so außerordentlich beliebten Stückes bald die Parodie bemächtigte, wobei die Schauspielerin Madame Favart mit ihrem naturalistischen Bauernkostüm den Abscheu der konservativen Kritik erregte.

Für die Uraufführung des *Devin* – am 18. Oktober 1752 in Fontainebleau – stand der Opernchor und ein ausgezeichnetes Orchester zur Verfügung. Die Colette sang keine Geringere als die ihrer Schlankheit und ihrer morbid süßen Stimme wegen umschwärmte Mademoiselle Fel, in welche sämtliche Enzyklopädisten mehr oder weniger verliebt waren, und der man es daher am ehesten verzieh, wenn sie französisch, statt, wie sonst üblich, italienisch sang. Vor die breitere Öffentlichkeit gelangte Rousseaus Singspiel im folgenden Frühjahr (1. März 1753) an der Großen Oper. Über den enthusiastischen Erfolg und über die allgemeine Rührung, die sich besonders der Damenwelt bemächtigte, berichtet Rousseau in den *Confessions*. « Cela est charmant, cela est ravissant, il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur » – so hörte er von zarten Stimmen aus den Logen flüstern. Vielleicht ist dieses Selbstreferat ein bißchen ironisch gemeint. Es ändert aber nichts an dem Faktum, daß der « Dorfwahrsager » binnen kurzem unerhört populär wurde, daß sich sogar Madame de Pompadour um die Partie des Colin riß, und daß selbst Louis XV., der so durch und durch unmusikalische Monarch, im Schlosse auf und abging, die Arie trällernd: « J'ai perdu mon serviteur » (« avec la voix la plus fausse de son royaume », wie Rousseau boshaft bemerkt). Ein merkwürdiger Fall übrigens: während ganz Paris an dem liedfrohen Schäferspiel sich ergötzte, wurde dem Komponisten, der sich inzwischen auch mit der Theaterleitung überworfen, der Eintritt zu seinem eigenen Werke verweigert.

Ähnlich wie um den *Devin* ist auch um die melodramatische Schöpfung *Pygmalion* in der Gelehrtenwelt ein heftiger Streit entbrannt. Er braucht uns hier weiter nicht zu beschäftigen, da die Musik zu dieser « scène lyrique » nachgewiesenermaßen nicht von Rousseau selber, sondern von einem ihm befreundeten Lyoner Kaufmann stammt, von Horace Coignet,[1]) der seinen musikalischen Schaffenstrieb auch einer Operette *Le médecin d'amour* nutzbar gemacht hat. Wichtig aber ist der *Pygmalion* als Versuch, die Glaubwürdigkeit der dramatischen Darstellung zu er-

[1]) Vgl. A. Sallès *Horace Coignet et le* Pygmalion *de J.-J. Rousseau. Revue musicale de Lyon* 1905, und L. Vallas *Le Pygmalion de J.-J. Rousseau*, ebenda 1906.

reichen durch eine neue Kombination von gesprochenem Wort, Mimik und Musik, in summa also ein positiver Beleg für Rousseaus Theorie über die Aufgaben der Deklamation, des Rezitativs, der mimischen Kunst und über die psychologische Bedeutung des Orchesters in der Theatermusik.[1]) *Pygmalion* wurde 1770 erstmals in Lyon aufgeführt und gelangte fünf Jahre darauf an die *Comédie française*. Damit wurde Rousseau zum Mitbegründer jener neuen Gattung – damals auch Mono- oder Duodram genannt – und es ist ein eigenartiges Zusammentreffen, daß fast gleichzeitig der Gothaer Kapellmeister Georg Benda sich mit ähnlichen Plänen trug und ebenfalls an einem *Pygmalion* die Lebensfähigkeit des Melodrams zu erproben suchte. Goethe hatte Recht mit seiner Prophezeiung, Rousseaus *Pygmalion* werde epochemachend wirken, denn Jean-Jacques hat hier tatsächlich den entscheidenden Anstoß gegeben und damit der romantischen Oper vorgearbeitet.

Von einer Oper *Daphnis et Chloe*, auf einen Text von Corancez, sind nur Fragmente übrig, die nach Rousseaus Tod von seinen Freunden publiziert wurden. Anläßlich der Hochzeit des Dauphin, während der großen Hoffeierlichkeiten in Versailles (1745) wurde als Galavorstellung auch eine Ballettkomödie *La Princesse de Navarre* gegeben, deren Verfasser Voltaire, deren Komponist Rameau war. Mit der nachmaligen Umgestaltung dieser Festoper wurde Rousseau betraut, da man ihn, als den Autor der *Muses galantes*, dafür besonders befähigt hielt. So ereignete sich denn der seltsame Fall, daß er, gegen seinen Willen, zum Überarbeiter sowohl Voltaires wie Rameaus bestimmt wurde. *La Princesse de Navarre* wurde umgetauft in *Les Fêtes de Ramire*. Die szenarische und textliche Umformung rührt zweifellos von Rousseau her. Inwiefern er auch mit eigenen Rezitativen oder sonstigen musikalischen Ergänzungen an der Metamorphose beteiligt war, ist noch nicht abgeklärt. Jedenfalls bereitete ihm die mehr aus Pflicht als aus Neigung durchgeführte Prozedur große Ärgernisse, die in dem auch physisch leicht erregbaren Menschen sogar eine akute Erkrankung nach sich zogen.

Von Rousseaus übrigen Kompositionen sind anzuführen sechs stark italianisierende Arien, die er nachträglich den Gesangsnummern des *Devin* eingefügt hat. Wir können darin weder eine szenische Notwendigkeit noch eine künstlerische Bereicherung der Partitur erblicken, und auch das Pariser Publikum kehrte gern zu dem bewährten älteren Gut zurück. Kaum etwas Persönliches wird man in Rousseaus Kirchenmusik verspüren. In Erinnerung an seine kurzfristige Sängerpraxis in Annecy

[1]) s. F. Hellouin *J.-J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre*. 1903.

komponierte er einige Motetten, wovon sich fünf im Manuskript erhalten haben. Nun war die Polyphonie, deren Beherrschung die Motette voraussetzt, nicht just Rousseaus Stärke, und so wird man sich auch nicht verwundern, wenn das, was er in diesen lateinischen Gesängen ausprobierte, wie italienische Opernmusik anmutet. Gleich das erste Erzeugnis dieser Gattung, ein *Salve Regina*, für Mademoiselle Fel bestimmt (1752), zeigt in seinem ganz der Gefallsucht des « galanten Stils » unterworfenen Amoroso deutlich, wie fernab diese sogenannten Motetten lagen vom Wesen der wirklich religiösen Musik. Übrigens war Rousseau in Paris nicht der einzige, der in dieser Weise den Kirchenstil parodierte. Über Zweistimmigkeit mit Basso continuo oder Begleitorchester scheint er sich in seinen « motets » nicht hinausgewagt zu haben. Sie fanden in der französischen Kirche auch keinen Widerhall.

Viel leichter dagegen ist für uns die Fühlungnahme mit Rousseau in seiner Liedersammlung, posthum unter dem Titel *Consolations des misères de ma vie* 1781 erschienen. 95 Gesänge sind darin vereinigt, wovon etwa fünfzehn auf Originaltexte von Petrarca, Metastasio und andern Italienern entfallen. Vielleicht enthalten gerade diese Canzonetten das Anmutigste in der sonst sehr ungleichwertigen Kollektion. Auch sie – gleich den Arien im *Devin* – laufen an einer graziösen Melodienkette und erfreuen durch Frische und Naivität der Erfindung. Die Mehrzahl der *Consolations* besteht aus französischen Romanzen, vielfach auf eigene, aber anonym gehaltene Dichtungen. Sodann hat Rousseau mit Vorliebe aus der Lyrik der französischen Renaissance geschöpft. Der Stil seiner Romanzen, häufig auch modische Tanzformen berücksichtigend, ist typisch 18. Jahrhundert. Verschiedentlich aber treten individuelle Züge heraus, und man erkennt sogleich den Schöpfer des *Devin* wieder, wie beispielsweise in dem köstlichen «Air de trois notes »: « Que le jour me dure » oder der in ihrer melodischen Transparenz bezaubernden Chanson « Je l'ai planté, je l'ai vu naître ». Eine « Romance du saule », auf Worte von Deleyre, nach Shakespeare, vermochte ebenfalls Generationen hindurch das Interesse an Rousseaus Liedkunst wachzuhalten.

Wer in Rousseaus musikalischer Hinterlassenschaft nach den technischen und intellektuellen Lücken späht, dem wird es nicht schwer fallen, den Verfasser des *Contrat social* und des *Emile* als musikalischen Dilettanten hinzustellen. Wer aber mehr in die Tiefe blickt und die Motive erkennen lernt, die Rousseau zu so intensiver Beschäftigung mit der Tonkunst getrieben, der wird zu einem gegenteiligen Resultat ge-

langen und dem der Musik so leidenschaftlich ergebenen Philosophen auch als Künstler seine Anerkennung nicht versagen. Konnte er mit dem überragenden und einzig der Musik lebenden Genie eines Rameau auch niemals in wirklichen Wettstreit treten, dürfen wir ihn nicht einreihen in die Schar der großen Vollbringer, so waren bei ihm Lehren und Schaffen wenigstens von edelsten Absichten geleitet. Gegen bloß dilettantisches Tun spricht auch die Schärfe seiner Selbstkritik. In einem kurz vor seinem Tode verfaßten Vorwort zu den *Muses galantes* heißt es: « Dieses Werk ist so mittelmäßig, seine Art so schlecht, daß ich es mir nur aus der Macht der Gewohnheit und der Vorurteile erklären kann, daß es mir jemals gefallen konnte ».

Wie unbeirrt und ausdauernd Rousseau das als wahr Empfundene vortrug und seinen Lesern einprägte, das lernt man erst schätzen, wenn man an seine theoretischen Schriften herangeht. Ihre Reichhaltigkeit ist erstaunlich, und von der Fülle der darin angeregten, wenn auch nur halbwegs gelösten Probleme vermochte die Musikästhetik auf Jahrzehnte hinaus zu zehren. Berlioz in seinen *Musikalischen Grotesken* ergießt einmal seinen Spott über die Philosophen des 18. Jahrhunderts, die sich mit ihren musikästhetischen Betrachtungen so arg verrannt hätten: « O philosophes! prodigieux bouffons! » Er nimmt zwar Rousseau aus, verhehlt sich aber nicht, daß auch dieser klarste Geist unter ihnen « d'étonnantes plaisanteries » in Umlauf gesetzt und in seinen selbstherrlichen Axiomen Dinge gefordert habe, die mit dem gesunden Menschenverstand nie zu vereinbaren seien. Der Hitzkopf Berlioz ging hier mit seinem spekulativen Vorgänger scharf ins Gericht, aber er hatte eigentlich recht. Tatsächlich wimmelt es in Rousseaus ästhetischen Schriften von Voreingenommenheiten und Übertreibungen; anderseits kann nicht geleugnet werden, daß sich hinter seinen widerspruchsvollen Sätzen stets ein Stück Wahrheit birgt. Ferner darf man bei der Beurteilung seiner Musikästhetik nie vergessen, daß ein geborener Polemiker hier die Feder führte.

Hauptzweck der Komposition wie überhaupt des Musizierens war ihm Erholung, die Flucht aus der Alltäglichkeit, waren ihm die Segnungen des Geistes. Vornehmste Bestimmung und Aufgabe der Musik ist es, das Gemüt zu ergreifen. Und zwar sollen alle ihre Äußerungen, seien sie rhythmischer, melodischer oder harmonischer Natur, zusammenwirken, um dieses Ziel zu erreichen. Der elementare Ausdruck jeglichen musikalischen Empfindens ist die menschliche Stimme. Durch ihre Akzente, indem sie die Affekte nachzeichnen, werden diese auch

im Hörer geweckt. Hier berührt sich Rousseau mit Gluck, der mit Bezug auf den *Devin* sagte: « L'accent de la nature est la langue universelle ».[1]) Nach Rousseaus Anschauung soll sich alles der individuellen Inspiration unterordnen, Instinkt und Phantasie, selbst in ihren Zügellosigkeiten, sollen frei walten dürfen auch im Reich der Töne. Ohne direkt Anhänger dessen zu sein, was unsre Gegenwartskunst beherrscht, nämlich der deskriptiven Musik, weist er doch wiederholt auf die Ausdrucksgewalt und den beschreibenden Sinn der Töne hin. « L'art du musicien ne consiste point à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'âme dans une disposition semblable à celle où la mettrait leur présence. »[2]) Hier haben wir einen Fundamentalsatz seiner Auffassung vom Wesen des Akustischen. Mit andern Worten: mehr Impression als eigentliche Malerei verlangt er von der Musik. Beethoven hat dasselbe gemeint mit der Bemerkung, die er seiner Pastoralsymphonie voranschickte.

Rousseau unterscheidet scharf zwischen den beiden Begriffen « musique naturelle » und « musique imitative ». Unter der erstern versteht er die Musik, die sich bloß auf die physischen Grundlagen der Töne stützt, die lediglich auf unser Sensorium wirkt, und faßt hier zusammen die Gesamtheit der Lieder und Gesänge usw., kurz alles, was wir als melodische und harmonische Musik zu bezeichnen pflegen. Rousseaus Neigung aber gilt der zweiten Kategorie, jener « musique vraiment lyrique et théatrale », die mit ihrer lebhaften Akzentuation alle Leidenschaften auszudrücken vermag, alles Gegenständliche umschreibt, alle Stimmungen festhält und damit erreicht, was er als Hauptaufgabe der Tonkunst überhaupt zuweist, das Emotionelle. Wollen wir eine Parallele ziehen, so ließen sich die Begriffe « absolute Musik » und « dramatische (respektive Programm-) Musik » in Anwendung bringen, und wir kämen so – unter vielfach veränderten Voraussetzungen natürlich – zu einer ähnlichen Gegenüberstellung.

Selbstverständlich übersah ein Denker wie Rousseau auch nicht das wichtige Problem des Verhältnisses zwischen Musik und Poesie. Nicht mit der Intensität wie Gluck oder wie später Wagner machte er aus der natürlichen Begrenzung der beiden Schwesterkünste und ihrer Synthese ein Dogma, indessen galt auch ihm die Einheit von Tonkunst und Poesie als unerläßliche Vorbedingung für alle dramatische Musik. Fast scheint es, als ob Rousseau in der Forderung, die Musik habe sich der

[1]) In der Widmung des *Orphée*.

[2]) Brief an d'Alembert vom 26. Juni 1754.

Dichtung in allen Teilen unterzuordnen, über Gluck noch hinausginge.

Was Rousseau in seiner Ästhetik hauptsächlich bekämpfte, war der Formalismus seiner Zeit, der sich ihm auf den verschiedensten Gebieten entgegenstellte. Als ausgesprochen intuitiver Musiker, der seinen schöpferischen Fähigkeiten alles zutraute, vom künstlerischen Handwerk aber nur das Allerprimitivste für nötig erachtete, war er unerbittlich gegen erstarrte Systematik, auch wenn er für ihre Existenz eine geschichtliche Erklärung fand. Vor allem war er ein Feind des Kontrapunkts, und im Eifer, die Notwendigkeit der polyphonen Satzweise zu bestreiten, hat er sich zu wahrhaft bizarren Behauptungen verstiegen. « Ils croient faire de la musique, ils ne font que du bruit », sagt er ganz kaltblütig von den Meistern der französischen Mehrstimmigkeit. Und geradezu erschreckend ist seine Ignoranz in bezug auf die deutschen Klassiker des Generalbaßzeitalters. Für ihn existierte überhaupt keine deutsche Musik. Was diese Begrenztheit anbelangt, so fand er sich freilich in erlauchtester Gesellschaft. Denn wer, selbst unter den Wortführern der französischen Musik, wußte in Paris etwas von einem Händel, einem Bach?

Die Fugen mit all ihren Evolutionen waren ihm ein Greuel, und er erklärte sie kurzerhand als ein Überrest der Barbarei: « des monstres difformes, des monuments du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile. »[1]) Zu ähnlich vernichtenden Urteilen verleitet ihn sein Widerwille gegen ein Allzuviel von Harmonie. Von seinem, übrigens sehr gründlich betriebenen Studium von Rameaus *Traité de l'harmonie* hatte er nichts anderes profitiert als das Eine und Negative: daß er fortan des Meisters Lehre von der Harmonie als der Grundlage aller Kunst auf jede Art verdächtigte und lächerlich machte. Für ihn blieb die Harmonik als musikerzeugender Faktor eine « Invention gothique ». Man weiß aus der Kunstgeschichte, was man damals unter dem Begriffe « gotisch » verstand. Gotisch hieß soviel wie geschmacklos, barbarisch.

Viel gemäßigter erscheint Rousseau da, wo er sich mit den Formelementen auseinandersetzt, die in ihrer Totalität die dramatische Musik ausmachen. Gegen seine Auffassung vom Wesen des Rezitativs, der Melodie und ihrer gegenseitigen Durchdringung wird man auch heute nichts einwenden können. Vor allem lag ihm die Einheit der Melodie am Herzen. Das ist sehr verständlich, denn in diesem Punkte decken sich bei ihm, was sonst selten der Fall ist, Praxis und Theorie vollkommen. Mit

[1]) Lettre à M. Grimm au sujet des *Remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale.*

der Expansionskraft der Melodie steht und fällt Rousseaus Musik. Und wir haben schon angedeutet, daß er hier seinen eigenen Forderungen von der Rückkehr zur Natur am allernächsten gekommen ist. Auch was er über die Vorteile des Melodrams sagt, zu dessen Ausbau im Dienste der Bühnenkunst er den Grund gelegt, das darf in der Hauptsache unwidersprochen bleiben.

Rousseau, der so viel und gründlich über den Ursprung der Musik nachgedacht hatte, mußte sich logischerweise auch eine Hypothese zurechtlegen über die Herkunft der Sprache. In einer längern Abhandlung, betitelt *Essai sur l'origine des Langues* (ca. 1762),[1]) einer wertvollen Ergänzung zur « Lettre sur la musique française », hat er seine Forschungsergebnisse niedergelegt. Nach seiner Meinung wären auf jenem glücklichen Fleck Erde, wo die Sprache entstanden, Sprache und Musik eins gewesen. Ein Kernsatz in der erwähnten Schrift lautet, die Melodie fließe ganz spontan aus den Akzenten der Sprache. Mit Bezug auf das Französische äußert sich Rousseau: « Eine Sprache, die nur Artikulationen und Laute besitzt, kann Ideen wiedergeben, aber Empfindungen und sinnliche Vorstellungen zu vermitteln, dazu müssen ihr auch Rhythmus und Tonwerte eigen sein. » In einem besonders gereizten Moment konnte er sogar die Behauptung aufs Papier werfen, der französische Gesang sei nichts anderes als ein fortwährendes Gebell (« aboiement continuel »).[2]) Sehr sinnvoll und anschaulich, wie er die Idiome des Südens denen im Norden gegenüberstellt. In Italien, wo die Sprache in erster Linie Ausdruck leidenschaftlichen Erlebens ist, da heiße das erste Wort: «Aimez-moi!», unter den nordischen Menschen dagegen, wo sich infolge der klimatischen Verhältnisse alles Interesse, alle Energie auf den Lebensunterhalt konzentriere, laute das erste Wort «Aidez-moi!»

Von der französischen Oper hatte Baron Grimm, Rousseaus späterer Gegner, folgende satirische Definition gegeben: « L'opéra français est un spectacle où tout le bonheur et tout le malheur des personnages consiste à voir danser autour d'eux. » Was Rousseau über das französische Musikdrama und über die Oper im allgemeinen lehrte, das steht ästhetisch auf einem gesunden Boden. Vor allem fordert er die Präponderanz des Dramas über das selbstische Gebaren der Musik. Und Wagner vorausgreifend betont er wiederholt, daß Musik, Dichtung und Plastik in der Oper zu ein und demselben Ziele vereinigt sein müs-

---

[1]) Der Titel dieser geistvollen Untersuchung sollte ursprünglich lauten *Essai sur l'origine de la mélodie*.

[2]) Lettre sur la musique française.

sen. «Was nur Tanz, nur sich selbst vorstellt, gehört nicht in die Oper. Das Ballett stört die künstlerische Einheit der Oper.» Mit Wagner begegnet er sich auch in der Auffassung, daß die Sage, beziehungsweise der Mythos, als stoffliche Basis für das Musikdrama viel geeigneter sei als geschichtliche Facta.

Das sind einige der markantesten Thesen aus der Fülle des Materials, das Rousseau zum großen Teil in seinem *Dictionnaire de musique* aufgehäuft hat. Hier fanden auch alle jene Artikel ein Unterkommen, die er vordem für Diderots *Encyclopédie* beigesteuert hatte. Der *Dictionnaire*, erschienen in Genf 1764, gibt Auskunft über alle theoretischen Fragen, die damals das musikalische Paris interessierten, läßt dagegen das rein Historische und Biographische wie auch die Technik des Instrumentalen unberücksichtigt. Das Werk nahm sich aus wie ein Protest gegen jene Unversöhnlichen, die Rousseau eines dilettantischen Betriebes bezichtigten, wie ein Plaidoyer für ein Wissen, das stets wieder angefochten und bezweifelt wurde.

Der Vollständigkeit halber erinnere ich daran, daß sich Jean-Jacques gelegentlich auch mit folkloristischen Studien befaßt hat. Auch auf diesem Gebiete war er ein Bahnbrecher. Aus Venedig brachte er drei sogenannte «Psalmodies», d. h. Volksgesänge auf Strophen aus Tassos *Befreitem Jerusalem* mit, in genauer Notierung, so wie er sie auf seinen Lagunenfahrten vernahm, und rettete damit ein Stück Alt-Venedig. Man findet sie einverleibt der Sammlung der *Consolations*.

Fassen wir zusammen, so sehen wir Rousseaus Ästhetik gipfeln in einer schrankenlosen Bewunderung für die italienische Musik, während das Resultat in bezug auf die französische Tonkunst ein bedenklich pessimistisches ist. «Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir»,[1]) dieser unbarmherzige Machtspruch, der so manchen friedlichen Zeitgenossen ins Herz traf und patriotisch empfindliche Franzosen noch heute empört, zählt zu den schroffsten und ungerechtesten Verdikten, die ein Kunstrichter des 18. Jahrhunderts sich anmaßte. Man kann solche Angriffe höchstens damit entschuldigen, daß zwei Menschen sich in seinem Innern bekämpften. Der eine war der Denker und Genießer einer in harter Übung erworbenen Lebenskunst, der andere gehörte einem Gesellschaftskörper an, den er verachtete und für den er nicht geschaffen war. Um sich in seinem Milieu zu behaupten, hat Jean-Jacques oft dem Bedürfnis, Recht zu haben, die Wahrheit aufgeopfert.

---

[1]) Lettre sur la musique française.

Der Einfluß Rousseaus auf spätere Generationen war stark und anhaltend, zum großen Teil auch verderblich. Es geht zwar zu weit, wenn man Jean-Jacques – aus dem Lager der Nationalfranzosen kommen neuerdings solche Stimmen – verantwortlich machen will für die Verlotterung der *opéra comique* um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. Denn gerade *sein* Singspiel hätte jener Niedergangszeit als Vorbild, als Quell der Gesundung gelten können. Indessen gab seine Auslegung von der « Nachahmung der Natur », dem das ganze künstlerische Dixhuitième beschäftigenden Problem, Anlaß zu groben, ja geradezu katastrophalen Mißverständnissen. Die guten Früchte dürfen wir darob nicht übersehen, die Rousseaus kühn ausgreifende Reformen der europäischen Musik schenkten. Man möge es ihm nicht vergessen, daß er ein Vorläufer unsrer expressionistischen Gegenwartsmusik war und daß er im besondern dem Orchester eine psychologische Funktion im Sinne Wagners zugedacht hat, indem er es, seiner Vorliebe für die gesungene Melodie zum Trotz, zum eigentlichen Stimmungsträger erhoben wissen wollte.

Um die gerechte Würdigung des Musikers Rousseau werden wir noch jahrelang zu kämpfen haben. Mit der Erschließung seines schöpferischen Nachlasses werden auch seine Härten und psychischen Aversionen in milderem Lichte erscheinen. Alles in allem – Rousseau war auch als Musiker eine Persönlichkeit, vor deren unerschütterlichem Willen wir uns beugen. Die Entwicklung der dramatischen Musik des 19. Jahrhunderts in ihren großen Zügen hat er vorausgeahnt und mit seinen vitalen Interessen an allem lebendigen Kunstgeschehen das musikalische Denken und Fühlen des modernen Menschen in entscheidenden Momenten mitbestimmt.