

Andreas Burri

# Rousseaus Oper

Eine Theologie der Musik anhand seiner Autobiografie

ABSTRACT 

Rousseau arbeitete während seiner ganzen Schaffensperiode auch als Musiker. Seit dem Erscheinen seiner musikologischen Schriften 1995, im fünften Band der *Œuvres complètes* in der *Pléiade*, hat sich namentlich im frankofonen und im angelsächsischen Raum eine Forschung zu seiner Musikologie und zu deren Ort in seiner Philosophie entwickelt. Im 20. Jahrhundert haben wegweisende Studien zu Rousseau – so von Cassirer, Starobinski, Barth etc. – demonstriert, dass Rousseaus theoretisches Werk erst im Rahmen seiner autobiografischen Schriften – *Les Confessions* (1770), *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues* (1776) und *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1778) – angemessen interpretiert werden kann. Dabei ist deren Zentrum Rousseaus theologische Auseinandersetzung mit den Themen Theodizee, Schuld, Gericht, Freiheit und Prädestination. Vorliegender Artikel untersucht nun das Thema Musik in Rousseaus Autobiografie. Der interpretatorische Ansatz ist pastoraltheologisch: Welche Rolle nimmt die Musik in Rousseaus bewegtem Leben ein? Hat sie ihn getröstet? Wenn ja, wie? Lässt sich aus Rousseaus Schilderung seines Lebens mit der Musik eine Theologie der Musik formulieren? Anhand dieser Fragen zeigt sich, dass Rousseau seine Autobiografie um seine Oper *Le Devin du village* (1752) konzipiert und dass diese Konzeption auf einem theologischen Fundament baut.

*Rousseau's Opera. A theology of music based on his autobiography*

*Rousseau was as much a musician as a philosopher throughout his lifetime. The publication of his musical writings in the fifth volume of the Œuvres complètes*

*in the Pléiade in 1995 has inspired French-speaking and English-speaking researchers to investigate Rousseau's musicology and how it sits within his philosophy. Seminal studies on Rousseau, for example by Cassirer, Starobinski, Barth etc., demonstrate that his theoretical work can only be meaningfully interpreted through the lens of his autobiographical writing – Les Confessions (1770), Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues (1776) and Les Rêveries du promeneur solitaire (1778). These treatises from the 20<sup>th</sup> century focus on Rousseau's theological thoughts on theodicy, guilt, judgement, freedom and predestination. This article now shines a light on the subject of music in Rousseau's autobiography. Questions are sought to be answered through an interpretive approach of pastoral theology: What role does music play in Rousseau's turbulent life? Was it a source of solace? If yes, in what way? Could Rousseau's relationship with music form the basis for a theology of music? This line of questioning reveals that Rousseau has conceptualised his autobiography around his opera Le Devin du village (1752) and that this conceptualisation is grounded in theology.*

## BIOGRAPHY

**Andreas Burri** studierte in Fribourg und Basel Evangelische wie Katholische Theologie und Philosophie. Er hatte wissenschaftliche Assistenzen am Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie Zürich, am Departement für Kirchengeschichte und Patristik Fribourg und am Institut für Systematische Theologie und Liturgiewissenschaft Graz inne. Seit August 2021 arbeitet er am Institut für Systematische Theologie und Religionswissenschaft an der Evangelisch-Theologischen Fakultät Wien. Seine Forschung gilt der Kulturgeschichte der römischen Antike und der französischsprachigen Neuzeit sowie der Praxis und Theorie dieses Faches selbst in Neuzeit, Moderne und Gegenwart. In der kulturhistorischen Forschung konzentriert er sich auf die Soteriologie und die Christologie. Seine Dissertation schreibt er zum Wiener Kulturhistoriker Egon Friedell.

ORCID  0000-0002-8410-4290

E-Mail: andreas.burri(at)univie.ac.at

## KEY WORDS

Rousseau; Oper; *Le Devin du village*; Autobiografie; Musik; Prädestination; Theodizee; Trost

*Rousseau; opera; Le Devin du village; autobiography; music; predestination; theodicy; solace*

## 1 Einleitung

Rousseaus Wirkung auf die Moderne ist enorm: Der *Discours sur les sciences et les arts* (1750) untergräbt kulturhistorisch das Fortschrittsdenken der Aufklärung. *Émile, ou De l'Éducation* (1762) ist ein Grundstein der Pädagogik, etabliert die Individualethik als natürliche Religion und seine Epistemologie eröffnet den Deutschen Idealismus. Der Liebesroman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) löst eine Modewelle der Sentimentalität aus. Der Text *Du Contrat social ou Principes du droit politiques* (1762) bewegt die Französische Revolution, der *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) darüber hinaus den Sozialismus. Die Autobiografie – *Les Confessions* (1770), *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues* (1776) und *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1778) – prägt die romantische Selbstbetrachtung im Spiegel der Natur. Dies sind Hauptthemen der 250-jährigen Rousseau-Forschung. Während bei diesen Themen die methodische Bearbeitung durch Literatur, Philosophie, Politologie und Pädagogik fachlich einigermmaßen klar vorliegt, trifft dies bei seiner Theologie und Musik nicht zu.

Die Forschung zur Theologie ist interdisziplinär erfolgt, was erstens daran liegt, dass Rousseau, der in beiden Konfessionen lebte und dachte, mit seiner Religion protestantische wie katholische Dogmatik, Philosophie und Sozialwissenschaften anspricht. Zweitens führt die Autobiografie seine Philosophie in eine hermeneutische Ambivalenz: Rousseau, dessen Schriften das Paradoxon zur rhetorischen Basis haben, dessen Ethik dem Scheine nach nicht kongruent mit seiner Lebensführung ist, der oft von (pseudo-) psychopathologischen Studien als ‚gestört‘ diagnostiziert wird, erzählt sein Leben zudem anhand einer *theologischen Dialektik* von Freiheit vs. Determination, Politik vs. Eschatologie, Sünde vs. Gnade, Einsamkeit vs. Gemeinschaft, Demut vs. Stolz, Angst vs. Mut, Gericht vs. Rechtfertigung. Beispielsweise eröffnet er den *Émile* mit dem Satz: „Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses : tout dégénère entre les mains de l'homme.“ (OC<sup>1</sup> IV 245), und gibt damit seiner dialektischen Anthropologie Ausdruck, dass der Mensch an sich gut – „L'Amour de soi-même“ (OC III 219) – ist, aber in seiner Ausrichtung auf die Gesellschaft – „L'Amour propre“ (OC III 219) – in Eitelkeit, Neid und damit Unterdrückung respektive Sklaverei verfällt, womit das moralische Übel in die Welt kommt.<sup>2</sup> Angesichts des Wechselverhältnisses zwischen seinen theoretischen und autobiografischen Schriften entstanden im 20. Jahrhundert komplexe Deutungen des Gesamtwerks. Die Forschung zur Musik hingegen ist eine junge Disziplin,

<sup>1</sup> Das Kürzel „OC“ verweist hier und im Folgenden auf: Jean-Jacques Rousseau (1959–1995), *Oeuvres Complètes*. 5 Bände. Hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Die römische Zahl im Fließtext bezieht sich auf den Band, die arabische Zahl auf die Seite.

<sup>2</sup> Vgl. OC III 154–156, 170f., 174, 219f.; IV 494, 534f., 541–548, 583.

die seit dem Erscheinen der Musikologie im fünften Band der *Œuvres complètes* in der *Pléiade* 1995 im Gange ist. Die meisten Beiträge kommen aus dem frankofonen und angelsächsischen Raum. Wohl aufgrund der Sprachbarriere wird Rousseau als Musiker in der deutschsprachigen Forschung noch nicht im gleichen Maße wahrgenommen wie im Blick auf die oben angeführten Themen, trotz der bereits 1894 weit angelegten Studie von A. Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, und der Übersetzung musiktheoretischer Schriften durch D. und P. Gülke, *Jean-Jacques Rousseau. Musik und Sprache* von 1984. Unabhängig von der editorischen Lage ist ein weiteres, und gewissermaßen *das* Problem, dass Rousseaus *eigentliche* Musik, die von ihm komponierte, selten aufgeführt und eingespielt wird.

### Theologie und Musik sind als Themen in der Rousseau-Forschung noch weniger wahrgenommen.

Der Aufsatz analysiert das Thema Musik in Rousseaus Autobiografie. Dabei wird sich zeigen, dass seine Oper *Le Devin du village* (1752) eine zentrale *narrative Rolle* einnimmt, wobei Rousseaus Deutung seines Lebens eine theologische ist, wofür ich eine Interpretation vorschlagen möchte. Dieser geht eine einführende Bestandsaufnahme der Forschung zu seiner Theologie und Musik voraus (2), auf die eine systematische Verbindung von Musik und Theologie folgt (3). Wiewohl ich dazu grundlegende Strukturen thematisiere, komme ich rasch auf die für unser Thema relevante zu sprechen. Es liegt hier also kein universaler Anspruch vor. Demonstriert werden soll lediglich, dass der *Devin du village* eine autobiografische Schlüsselrolle in der Deutung von Rousseaus Theologie einnimmt, und dass mit dieser Deutung eine Theologie der Musik angesetzt werden kann (4).

## 2 Rousseau als Musiker und Theologe

Die Analyse der Autobiografie erfordert ein biografisches Grundwissen. Ich baue dieses auf kompakten Übersichten (Brockard 2010, 345–358; Kunze 2012b) auf, wobei ich nach meiner Lektüre der Autobiografie Rousseaus Narrativ folge sowie den Fokus auf Theologie und Musik setze. Um den Aufsatz nicht zu überladen, sind die autobiografischen Quellenangaben der eigentlichen Analyse (4) vorbehalten.

Jean-Jacques Rousseau wird 1712 in Genf geboren. Seine Mutter, eine Pfarrerstochter, stirbt infolge der Geburt. Die pietistische Tante singt ihm Psal-

men. Der Vater, der mit ihm Plutarch liest, muss 1722 wegen einer Rauferei fliehen. Rousseau kommt zur Pfarrersfamilie Lambercier nach Bossey. Er hat Lernprobleme, zeitlebens wird er unter äußerlichem Zwang nicht funktionieren. Das Landleben ist idyllisch, bis er fälschlich beschuldigt wird, einen Kamm zerbrochen zu haben, und bestraft wird. Er deutet dies als Sündenfall: Weil auf der Wahrheit und der Gerechtigkeit ein Schleier liegt, beginnen seine Verfehlungen. Aus der Lehre als Gerichtsschreiber, wo er Akten kopiert, wird er mangels Leistung entlassen. Bei einem Graveur mag er das Artistische, flüchtet sich aber vor den Prügeln in Bücher. 1728 flieht er von Genf, als er nach einer Promenade die Stadttore verschlossen vorfindet. Ein Priester vermittelt ihn nach Annecy zu Mme de Warens, einer Konvertitin, die gegen eine Pension vom König protestantischen Leuten zur Konversion verhilft. Sie schickt ihn nach Turin, wo er für Brot und Obdach konvertiert, als Lakai arbeitet und sich für Musik begeistert. Zugelegt zu einer Kollegin stiehlt er ein Band, um es ihr zu schenken. Als der Diebstahl auffliegt, beschuldigt er sie, worauf sie entlassen wird, was er tief bereut. 1729 kehrt er zu Mme de Warens zurück. Nach einer abgebrochenen Ausbildung zum Pfarrer wird er ihr Gehilfe. Singen lernt er bei ihr und beim Kirchenmusiker Le Maitre, Theorie bringt er sich mit Rameaus Schriften selbst bei. In den abendlichen Gesellschaften verkehrt der Musiker und sittlich etwas dubios lebende Venture, der ihn fasziniert. Um ihn von diesem fernzuhalten, trägt ihm Mme de Warens auf, Le Maitre, der Probleme mit dem Feudalherren hat, auf der Flucht nach Lyon zu begleiten. Als dieser dort einen epileptischen Anfall hat, verschwindet Rousseau schlechten Gewissens. Zurück in Annecy verpasst er Mme de Warens, da sie nach Paris verreist ist. Er geht nach Lausanne, wo er sich unter dem Anagramm Vausore als Pariser Komponisten ausgibt. Als er sein Stück dirigiert, fliegt der Schwindel auf. Mehr schlecht als recht kann er sich als Musiklehrer halten. 1731 sucht er Mme de Warens vergeblich in Paris. Auf dem Rückweg über Lyon verdient er, von Armut getrieben, in einem Konvent seinen Unterhalt als Notenkopist. Er trifft Mme de Warens in Chambéry wieder, zwischen ihnen entwickelt sich ein intimes Verhältnis. In dieser Zeit verdient er Geld als Musiklehrer und arbeitet an ersten Opernentwürfen. Es entwickelt sich ein intimes Verhältnis zu Mme de Warens. Sie beziehen das Landhaus Les Charmettes, wo sie glücklich gemeinsam das Land bewirtschaften und musizieren. Doch nach einer Kur findet er sich von einem anderen verdrängt. Er bleibt aber bei ihr, nun als platonischer Freund, und erarbeitet eine Reform, die Noten durch Zahlen ersetzt: *Projet concernant de nouveaux signes*

*pour la musique*. Damit will er berühmt werden, um Mme de Warens finanziell zu helfen.

Die Reform kann er 1742 der Akademie in Paris vortragen. Sie wird abgelehnt, worauf er die *Dissertation sur la musique moderne* zur Verteidigung verfasst. Inzwischen betritt er die Salons; Diderot wird sein Freund. Die Arbeit an der eigenen Oper *Les Muses galantes* unterbricht er für eine Anstellung als Sekretär beim französischen Botschafter in Venedig, wo er sich für die italienische Oper begeistert. Nach dem Zerwürfnis mit dem Botschafter kehrt er nach Paris zurück. 1745 kommt er mit Thérèse Le Vasseur zusammen. Sie gebiert ein Kind, das er mangels Geldes ins Findelhaus bringt. Vier weitere werden folgen; seine Autobiografie schwankt zwischen Verteidigung und Gewissensleid. *Les Muses galantes* kann er 1745 vorführen. Trotz des Willens M. de Richelieus, die Oper an den Hof zu bringen, versendet sie auf Betreiben Rameaus, der Rousseau als Dieb und Stümper beschimpft. M. de Richelieu bietet ihm dafür Rameaus *La Princesse de Navarre*, nach einem Text Voltaires, zur Überarbeitung an. Als das Stück, nun *Les Fêtes de Ramire*, mit Erfolg aufgeführt wird, bleibt Rousseaus Name unerwähnt. Bei beiden Abweisungen zieht vermutlich Rameaus Mäzenin Mme de la Poplinière die Fäden. Rousseau bricht zusammen und kann sich nur schwer wieder aufrichten. Diderot vertraut ihm den Musik-Teil der *Encyclopédie* an, wird dann aber wegen seiner aufklärerischen Schriften in Vincennes eingesperrt. Auf dem Weg, ihn zu besuchen, liest Rousseau 1749 eine Ausschreibung mit der Preisfrage, ob die Renaissance der Wissenschaften und Künste die Sitten fördere.

### Fördert die Renaissance der Wissenschaften und Künste die Sitten? – Eine Preisfrage.

In religiöser Schau erkennt er seine Philosophie: Der *Discours sur les sciences et les arts* demonstriert, dass Wissenschaft und Künste von rustikaler Tugend entfernen und so der Gesellschaft schaden (vgl. OC III 17–30). Er gewinnt den Preis und wird berühmt. Mit seiner Antwort tritt er aber in Widerspruch zu seinem Pariser Leben. So will er jetzt integer nur vom Notenkopieren leben. Doch der Ruhm holt ihn ein: Auf Kur verfasst er ein für die Opéra-comique wegweisendes Intermède: *Le Devin du village* wird 1752 vor Louis XV und Mme de Pompadour in Fontainebleau aufgeführt und wird sogleich enorm beliebt. Rousseau wird eine Pension in Aussicht gestellt, doch geht er nicht zur Audienz, aus Furcht, sich durch plötzlichen Harnfluss zu blamieren. Bereits zur Aufführung ist er unrasiert erschienen, da er sich



vom Adel emanzipieren will. Er gibt seine wenigen Luxusgüter auf, denn durch diese entfremdet sich der Mensch von seiner Selbstgenügsamkeit, in der allein er frei und via Mitleid gut ist. Die Ausrichtung an der Gesellschaft aber fördert Eitelkeit, Neid, Eigentum, Ungleichheit und Unterdrückung. 1753 erarbeitet er diese Feudalismuskritik im *Discours sur l'inégalité* (vgl. OC III 122–127, 131–133, 164–194, 202–208). In der *Lettre sur la musique françoise* verteidigt er die Natürlichkeit der italienischen Oper gegen die Opulenz der französischen Tragédie-lyrique und facht den Buffonistenstreit an (vgl. OVV 296–328). Das kulturstolze Paris, gestützt auf die Pracht Lullys, fühlt sich verraten vom Philosophen, der die französische Musik doch gerade noch mit dem *Devin* geehrt hat. Rousseau hat nun eine Partei gegen sich. Im Rahmen des zweiten *Discours* entsteht der *Essai sur l'origine des langues*, worin er die Genese des gesellschaftlichen Menschen in seine Gesangstheorie webt: Die Melodie als Ausdruck der Individualität gehe der Harmonie vor (vgl. OC V 410–429). Aufgrund der Spannungen reist er nach Genf, wo er 1754 zum Calvinismus rekonvertiert. Nach dem Erdbeben von Lissabon 1755 kritisiert Voltaire Erklärungen à la ‚Gott sei unergründlich, doch gerecht‘. Rousseau ermahnt ihn, dass sein Zweifel das irdische Übel nur verschlimmere, vielmehr solle er die Menschen durch den Glauben an die Vorsehung trösten (vgl. OC IV 1060–1063, 1066, 1068–1071, 1074f.). Mme d’Epinay bietet Rousseau bei Montmorency eine Eremitage an. Nun kann er puritanisch leben. Doch fürchtet er, dass sich die *philosophes* in ihrem Zivilisationswahn an seiner Einsiedelei stoßen und intrigieren. Schrittweise bricht die Freundschaft mit Diderot, Mme d’Epinay, d’Alembert und Grimm. M. de Luxembourg nimmt ihn auf. Die *Lettre à Monsieur d’Alembert* verteidigt 1758 die calvinistische Theaterablehnung Genfs, plädiert aber für den Tanz (vgl. OC V 15–27, 52–61). 1761 erscheint *La nouvelle Héloïse*, eines der erfolgreichsten Bücher im 18. Jahrhundert: Ein Paar kann seine Liebe wegen gesellschaftlicher Konvention nicht leben, die Frau stirbt, die Wiedervereinigung im Jenseits steht in Aussicht (vgl. OC II 740–743).

## Der freie Mensch als Gottes Ziel

1762 schließt Rousseau mit dem *Contrat social* und dem *Émile* sein philosophisches Werk ab, „schon manuell eine unglaubliche Leistung“ (Brockard 2010, 353). Der *Contrat social* institutionalisiert die individuelle Freiheit in der *volonté générale* und der *religion civile*, die der *Émile* theologisch begründet: Der freie Mensch sei Gottes Ziel. Frei sei er als Individuum aber durch Vernunft, Gefühl und Gewissen, nicht durch Gesellschaft, Offenba-

rung und Tradition.<sup>3</sup> Der *Émile* wird kirchlich verurteilt; man erlässt einen Haftbefehl, auch weil das Buch in Paris erschienen ist: eine Provokation, die Rousseau abstreitet. Seine falschen Freunde haben ihm vorgegaukelt, die Behörden hätten nichts dagegen, und Teile des Manuskripts vorveröffentlicht. Ein Anlass für die Autobiografie, die selben Jahres mit den Briefen an den Zensurchef M. de Malesherbes beginnt, ist die Prävention gegen Verfälschungen. Rousseau steht nun allein gegen alle: gegen die französische Kultur, die *philosophes*, den Feudalismus und beide Konfessionen. Denn auch Genf verbrennt den *Émile*, den *Contrat Social* gleich mit. Das preußische Neuchâtel nimmt ihn in Môtiers auf. Er verfasst seine theologische Verteidigung, 1763 die *Lettre à Christof de Beaumont*, 1764 die *Lettres écrites de la montagne* an Genf: Er wirft seinen Gegnern vor, ihn an Leib und Leben zu verfolgen, während er lediglich schrieb, und das in guter Absicht; sie werfen ihm zudem natürliche Religion vor, doch sie selbst seien es, die sich weder um die Bibel noch um das Prinzip ihrer Religion, das Gewissen, scheren (vgl. OC III 687–710; IV 927–936). Er legt sein Genfer Bürgerrecht nieder. Als Antwort auf die *Lettres écrites de la montagne* veröffentlicht Voltaire 1764 anonym das *Sentiment des citoyens*, worin er Rousseau niveaulos als wahnsinnigen Aufrührer, der die christliche Religion angreife, und sexuellen Wüstling, der seine Kinder verstoße, verhetzt (vgl. Voltaire 1765, 5–22). Rousseau schreibt die Schrift irrtümlich dem Genfer Pastor J. Vernes (vgl. Rousseau 1765, 3f.) zu und fühlt sich von seinen Freunden verraten, denn vom Findelhaus und Harnleiden wissen nicht viele. In den *Confessions* erzählt er dann von den gesellschaftlichen Übergriffen, die ihn, dessen Wille integer ist, zu unmoralischem Verhalten zwingen, auf dass er nur zurückgezogen gut sein kann.

### Zwingen gesellschaftliche Übergriffe zu unmoralischem Verhalten?

Pfarrer hetzen die Bevölkerung auf; Rousseau wird als ‚Antichrist‘ beschimpft; Thérèse und er werden mit Steinen attackiert. Sie fliehen auf die Insel Saint-Pierre im Bielersee. Dort botanisiert er, siedelt Kaninchen an, rudert auf dem See und singt. Doch Bern fordert seine Abreise. 1765 bietet ihm Hume Obdach in England an. Bald vermutet Rousseau auch diesen als Teil des Komplotts. Zurück in Paris beendet er den erfolgreichen *Dictionnaire de musique*. 1768 heiratet er Thérèse. 1770 kopiert er Noten, botanisiert und führt den mélologue *Pygmalion* in Lyon auf. Nach den *Confessions* folgen 1772 die *Dialogues*: „Rousseau“ und der „Franzose“, der blind

<sup>3</sup> Vgl. OC III 361, 363, 368, 371–375, 380, 382, 399–401, 425f., 429–431, 437–441, 460–469; IV 558–565, 605–634.



der Verschwörung folgt, diskutieren über „JJ“ und dessen Werk, v. a. dass dieser den *Devin* gestohlen habe. Nachdem Rousseau JJ besucht und der Franzose seine Schriften gelesen hat, erkennen sie die Widersprüche der Vorwürfe und sprechen JJ frei, aber ohne die Ambition, dies öffentlich zu tun. Die Schrift nennt eine weite Verschwörung mit dem Ziel, JJ langsam, da so qualvoller, fertig zu machen, und bezeugt den Glauben, dass die Vorsehung JJ durch diesen Leidensweg zum Glück führe: zur Einsamkeit, wo er nicht verletzt werden kann. Ab 1773 kopiert Rousseau wieder Noten, arbeitet am *Devin* und der pastorale-heroïque *Daphnis et Chloë*; eine gegenseitige Wertschätzung mit Gluck entsteht. 1777 beendet er die *Rêviers*, worin er in schönen Erinnerungen wie Saint-Pierre schwelgt. Das Notenkopieren gibt er aus finanziellen Gründen auf. Die *Dialogues* will er zur Vorsehung auf den Altar von Notre-Dame legen, damit sie vor den König kommen. Doch versperrt ein Gitter den Altar. So schreibt er die Kurzform der *Dialogues* auf Zettel und verteilt sie auf der Straße. Mit Thérèse zieht er nach Ermenonville zum Marquis de Girardin, wo er dessen Kinder in Botanik und Musik unterrichtet. 1778 fällt er nach dem Spazieren tot um. Er wird auf der Pappelinsel beigesetzt, wohl als Hommage an Saint-Pierre. Die Autobiografie erscheint in den 1780er-Jahren, ebenso eine Liedersammlung, *Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'airs romance et duos*.

In Rousseaus Theologie finden sich fünf *loci*:

- Erstens synthetisiert der *Émile* katholische, calvinische und natürliche Religion: Des Übels Ursprung liegt im Menschen, zwar im gesellschaftlichen und nicht im individuellen, womit aber dennoch die Ursünde im Zentrum des Systems steht (vgl. O'Hagan 2021, 217–227).
- Zweitens wirkt Rousseaus *religion civile* auf den *Culte de la Raison*, den *Culte de l'Être suprême* und Hegel, dessen Geschichts- und Staatsphilosophie nach einer Kongruenz von Christentum und Staat sucht (vgl. Fulda 1991, 41–44, 54–73; Philonenko 1991, 28f., 38f.; Waterlot 2021, 95–102).
- Drittens führt die Ich-Natur-Sentimentalität der *Nouvelle Héloïse*, der *Confessions* und der *Rêviers* in den romantisch-religiösen Diskurs der Moderne (vgl. Appel 2021, 7f., 24–29, 110–123, 132–142, 174–177, 222–236, 282–285, 307–324, 344–355).
- Viertens fasst die Theodizee-Debatte mit Voltaire weite Teile der sich um die augustinistische Auslegung der Erbsünde drehenden

neuzeitlichen Religionsgeschichte zusammen und der religiöse Ernst beider Kontrahenten begegnet der Sache mit hoher Authentizität. Rousseau verteidigt seinen Glauben an das Leben nach dem Tod, die Vorsehung und den persönlichen Gott:<sup>4</sup>

*„il s’agit de la cause de la Providence dont j’attends tout. Après avoir si long-tems puisé dans vos leçons des consolations et du courage, il m’est dur que vous m’ôtiez maintenant tout cela, pour ne m’offrir qu’une espérance incertaine et vague, plutôt comme un palliatif actuel, que comme un dédommagement à venir. Non: j’ai trop souffert en cette vie pour n’en pas attendre une autre. Toutes les subtilités de la Métaphysique ne me feront pas douter un moment de l’immortalité de l’ame, et d’une Providence bienfaisante. Je la sens, je la crois, je la veux, je l’espere, je la défendrai jusqu’à mon dernier soupir“ (OC IV 1074f.)*

- Fünftens ist Rousseaus Deutung seines Leides als Prädestination und Rechtfertigung das Movens seiner Autobiografie; hierauf liegt der Fokus der Forschung im 20. Jahrhundert: Cassirer zeigt, dass Rousseaus System der freien Person per definitionem bedeute, dass *sein Leben seine Lehre ist*. Rousseau denke protestantisch, neu sei aber, dass die Ethik der Grund der Religion sei, womit die Theodizee-Frage dem Staat gestellt sei. Rousseaus Einsamkeit resultiere aus der religiösen Umkehr aus der Gesellschaft in das Individuum, wo der Urzustand der Freiheit liege. Seine Ablehnung der Erbsünde sei nicht grundsätzlich, da er *eschatologisch* vom gerechtfertigten Menschen spreche. Sein Verschwörungswahn resultiere aus der *tatsächlichen* Feindschaft seiner Zeit, deren Ende er mit seiner zu Kant führenden religiösen Individualethik einleite (vgl. Cassirer 2012, 9–12, 21–25, 39–49, 56f., 68–72, 77–82).

## Rousseaus Einsamkeit als zu Ende gelebte Aufklärungstheologie

<sup>4</sup> Vgl. OC IV 1060–1063, 1066, 1068–1071, 1074f.; Flasch 2021, 9, 77–87, 99f., 107–135, 157–177, 230–234, 240–265, 272–285, 290–304, 313–336, 341–355, 363, 373–402, 411–423; O’Hagan 2021, 216; Reinhardt 2022, 226–229, 364–382, 430–435, 454–463, 486–500, 528–534, 555–559.

Ebenso interpretiert Barth Rousseaus Werk autobiografisch: Weil dieser des Menschen Gebrochenheit nicht auf die individuelle Ursünde zurückführe, setze er alles Übel auf die Gesellschaft, die aber mittels menschlicher Mittel nicht reformierbar sei. Seine Einsamkeit sei eine zu Ende gelebte Aufklärungstheologie. Doch sieht Barth in Rousseaus ethischem Ernst eine soteriologische Dialektik: *Erst der authentische Mensch bricht an sich selbst und verweist so*

auf das *sola gratia*. Barths Deutung gipfelt in der ekklesiologischen *Anteilnahme* an Rousseaus Leiden. Er vergleicht ihn mit Amos (Sozialkritik; Erdbeben) und deutet sein Leben mit den *Dialogues* als Prädestination (vgl. Barth 1994, 180–194). Auch Starobinski deutet Rousseaus Autobiografie im Konzept der „Ursünde“ (Starobinski 2012, 19; 1971, 20: „péché originel“) bzw. der Schuld und der Theodizee. In der Gesellschaft sei er dem „Schein“ (Starobinski 2012, 16; vgl. ebd. 16–22) ausgesetzt, worin er mangels Authentizität moralisch depriviere, wie die *Confessions* demonstrieren. Der integrale Urzustand liege in der Einsamkeit der *Réviers*, in denen Rousseau den Dialog mit Gott finde. Das tragische Narrativ seiner Autobiografie sei damit ein existenzialistisches System der individuellen Daseinsstruktur (vgl. Starobinski 2012, 9–13, 17–38, 187f., 332–342; vgl. psychoanalytisch bei Kunze 2012a, 652–664, 668f.). Diese drei Meilensteine (wiewohl Barth kaum rezipiert ist) zeigen, dass eine theologische Rousseau-Deutung auf dessen Autobiografie bauen muss (vgl. Yamashita 2019, 3–6, 10–19). Dies gilt damit auch für eine theologische Interpretation seiner Musik.

### 3 Eine Theologie der Musik

Wie *theologisch* Musik erforschen? Einerseits hat die Musikologie *fachliche Propria* wie Tonphysik, Harmonie-, Melodie-, Kompositionslehre, Historik und Aufführungspraxis. Ein Instrument zu beherrschen, erfordert Übung und Kenntnis. Unser Musikempfinden folgt zwar kulturell bedingten Objektivitäten, aber *Objektivitäten*, und eine Theologie der Musik sollte, um ernstgenommen zu werden, diese nicht als Akzidentien abtun. So scheint Barths Einräumung, als er gebeten wurde, sich als Theologe zu Mozarts Musik zu äußern, eher wissenschaftstheoretische Warnung denn humoristische Bescheidenheit zu sein:

„Wie Sie [Barth adressiert Mozart] wissen, gibt es in diesem Erdental nicht nur Musiker, sondern auch Musikwissenschaftler. Sie selbst waren beides. Ich bin keines von beiden, spiele kein Instrument und habe von Harmonielehre oder gar von den Geheimnissen des ‚Kontrapunktes‘ keine blasse Ahnung. Die Musikwissenschaftler insbesondere, deren Bücher über Sie ich [...] zu entziffern versuche, machen mir richtig Angst.“ (Barth 2006, 10)

Andererseits ist Musik weder besetzt noch erschöpft durch die Musikologie, so wenig wie das Denken durch die Philosophie oder Gott durch die Theologie. Musik ist für jede Person verfügbar; kann gehört, erlebt, gesungen und gespielt werden, auf dass die Differenz zur Professionalität nur quantitativ und nie qualitativ ist.

So sind Rousseaus Musik-Schriften einerseits *musikologische* und sollen als solche erforscht werden, aber Musik war in seinem Umfeld nicht nur eine Profession, sondern ein *kulturphilosophisches* Unterfangen, an dem sich die *philosophes* dilettantisch beteiligten. Neben der *Lettre sur la musique française* und dem *Dictionnaire de musique* haben die letzten Jahrzehnte der Forschung v. a. am *Essai sur l'origine des langues* die Verbindung zwischen Rousseaus Musikbegriff und seiner Philosophie gezeigt, namentlich wie er den Gesang und die Melodie als Prinzip der natürlichen Individualität gegen Rameaus Harmonie-Begriff anführt, also gegen die französische Musik, die er als sinnliche und verwissenschaftlichte Kulturopulenz kritisiert. Damit ist sein Musikbegriff nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch zu lesen. In der *Lettre à d'Alembert* manifestiert die Musik die kulturpolitische Integrität der Psalmen singenden Bergbauern (vgl. OC V 56f.) und im *Émile* des Kindes freie Individualität (vgl. OC IV 404–407). Der *Émile* wirkt via Kant auf Schiller, dessen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) Ästhetik und Moral in der Freiheit der Nachahmung verbindet.<sup>5</sup>

### Rousseaus Musikbegriff ist nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch zu lesen.

In ihrer fachlichen Nähe zur Philosophie hätte auch die Theologie hier eine interdisziplinäre Anknüpfung an Rousseaus Musik. Wie bei der Orphik, dem Pythagoreismus und dem Platonismus findet die Musik metaphysisch auch in die christliche Gotteslehre Eingang, so bei Augustinus und Boethius (vgl. Steidl 2009, 27–31; Stern 2012, 368f.). Wie *genau* sich die Theologie in Analogie mit der Philosophie befindet, hängt von ihrem wissenschaftstheoretischen Selbstverständnis bzw. ihrer Begründungsstruktur angesichts der christlichen Offenbarung ab.

Ich möchte diese Komplexität als Anlass nehmen, theologisch anders anzusetzen: Im ersten Abschnitt dieses Kapitels sind wir auf einen nicht-ausschließlichen Gegensatz gestoßen, der uns nun zur Frage führt: Kann *objektiv* anders von Musik gesprochen werden als *zu musizieren*? Mit anderen Worten: Kann der *Begriff* der Musik überhaupt anders wiedergegeben werden als durch Musik selbst? So findet sich bei Boethius eine Theologie

<sup>5</sup> Vgl. Böhm 1991, 106–112; Charak 2001, 332, 337f.; Gülke 1984, 5–11, 15–29, 36–40, 44–63, 67–77, 82–95, 100f., 107–126, 130–139, 143–150; Kintzler 2006, 360–367, 373–382, 407–412; Nicklaus 2015, 36–41, 48–56; Martin 2011, 2–6, 9–13; Starobinski 1989, 39–49, 53–59; 2012, 133–137, 213–220, 242, 470–479, 516f.; Steidl 2009, 195–199, 204–208, 229–233, 250–252, 277f., 290–318; 2014, 119–134; Stern 2012, 7–12, 268–276, 374–389.

der Musik nicht nur *theoretisch* in der *De Institutione musica* (um 500), sondern auch *praktisch* in der *Consolatio Philosophiae* (um 525), die er in Haft schrieb: Die personifizierte *Philosophia* besucht ihn im Kerker und tröstet ihn nicht nur mit *Argumenten* für den Sieg der Gerechtigkeit und der Unsterblichkeit, sondern auch mit singender Poesie, insofern die Argumentation durchzogen ist von Gedichten. Hier böte sich für die Theologie als *textorientierter* Wissenschaft zu schauen an, welche *Begriffe* Boethius *vertont*. Wir laufen dabei jedoch Gefahr, zu vergessen, dass Musik als Musik, d. h. durch ihre *melodiös-harmonische* Eigenart *wirkt*. Wie die Schönheit der Lyrik Boethius tröstet, kann auch Musik als Musik trösten, ja gar Subkulturen prägen, Stadien füllen mit Menschen, die sich durch Musik gesellen. Musik hat *Macht*, wie wir bei Rousseau sehen werden. Diese *unmittelbare Kraft* macht sie so grundlegend für die Religion. Vor Calvins *Institutio Christianae Religionis* (1536–1559) wurde die hugenottische Konfession von den *gesungenen* Psalmen *ermutigt*. Nicht nur historisch, sondern auch systematisch erklingt vor der Glaubenslehre ein Glaubensgesang. So hört auch Barth am Morgen vor dem Dogmatik-Schreiben Mozart. Denn er findet in dessen Musik die eigene Dogmatik, nämlich die Zurücknahme des menschlichen Schaffens zugunsten der Freiheit Gottes:

„Er musiziert keine Lehren und erst recht nicht sich selbst. [...] Und so drängt er dem Hörer nichts auf, verlangt von ihm keine Entscheidungen und Stellungnahmen, gibt ihn nur eben frei.“ (Barth 2006, 25f.)

Rousseaus Musik hingegen wolle das Selbst mitteilen, womit sie auf die Romantik Beethovens, Schuberts und Mendelssohns verweise (vgl. Barth 1994, 156f.). Mozart aber wolle *nachahmen*. Die Freiheit seiner Musik werde gewonnen durch seinen fleißigen Ernst. Hier denkt Barth nach Schillers Spielästhetik: Freiheit erscheint durch das Spiel des Willens mit der Notwendigkeit, und nicht durch des Willens Überwindung der Notwendigkeit (vgl. Schiller 2008, Briefe 3–5, 20–23). Barth sucht aber nicht nur in Mozarts Musik dessen Leben, sondern auch *in dessen Leben die Musik*. Nach dem Zweifel, wie er sich als Theologe zu Mozarts Musik äußern könne, erzählt er nämlich dessen *Biografie*:

„wie soll ich Ihnen unter diesen Umständen als Kenner danken [...]? Ich habe nun aber zu meinem Trost auch das von Ihnen gelesen, daß Sie manchmal auch ganz bescheidenen Leuten stunden- und stundenlang vorgespielt hätten, nur weil Sie irgendwie merkten, daß es denen Freude machte“ (Barth 2006, 11).

Barths Theologie zu Mozarts Musik liegt nebst dem Spekulativen also auch dort, wo er dessen *Leben mit der Musik* erzählt: Mozart, der es mit der Musik nicht leicht hatte, viel Fleiß aufbrachte, viel litt, der Billard, Tanz und Punsch mochte, der sich für seine Nächsten ans Klavier setzte, um sie fernab des Ruhmes zu trösten. Dieser biografische Ansatz gründet in Barths *Christologie*, die sich methodisch am Leben konkreter Personen reflektiert, als pastorale Anteilnahme, wie wir auch oben bei seiner Rousseau-Deutung gesehen haben.<sup>6</sup>

### Die Theologie als Seelsorge fragt: Hat die Musik *diesen* Menschen getröstet?

Abseits des *Streites der Fakultäten* (Kant 1798) und der Konfessionen steht die Theologie als Seelsorge. Eine solche theologische Erforschung der Musik fragt: Hat die Musik *diesen* Menschen getröstet? Wenn ja, wie? Rousseaus Autobiografie ist damit der Maßstab für die theologische Interpretation seiner Musik. Hier nimmt der *Devin du village* eine Schlüsselrolle ein. Aber eben, wie bei Boethius wollen wir nicht der ‚begrifflichen Falle‘ unterliegen: Allzu verlockend wäre es, die Theologie dieser Oper dort zu suchen, wo wir ihren *Text* auf religiöse Begriffe untersuchen. Vielmehr wollen wir ihr Wesen angesichts der Theologie von Rousseaus Autobiografie verstehen.

#### 4 Rousseaus Oper *Le Devin du village* (1752)

Der *Devin* erzählt eine Liebesgeschichte auf dem Lande. Colette leidet, weil Colin sie für eine noble Dame aus der Stadt verlassen hat. Sie konsultiert den Dorfwahrsager, der ihr sagt, dass Colin sie zwar aus Eitelkeit verlassen habe, aber noch liebe. Colette reflektiert über die Macht, die der städtische Reichtum über die Herzen hat. Der Seher verkündet, dass er das Paar wieder zusammenführen werde. Er trägt Colette auf, wenn Colin zu ihr zurückkehrt, so zu tun, als würde sie ihn ablehnen. Der bereits sich auf dem Weg der Läuterung befindende Colin tritt auf, bewusst in schlichtem Kleid. Doch der Seher teilt ihm mit, dass Colette ihn für einen reichen Mann aus der Stadt verlasse. Colin fleht den Seher um Hilfe an. Dieser tut einen Zauber und sagt ihm, er solle treuen Herzens zu ihr reden. Wie angewiesen, lehnt ihn Colette mit dem Vorwurf der Untreue zuerst ab. Er beteuert, dass der Seher ihn vom Luxus befreit habe. Colette zeigt auf das luxuriöse Band an

<sup>6</sup> Vgl. Barth 2006, 7–11, 15–29, 31–46; Busch 2005, 233; Marquard 2020, 93f.; 2021, 41–47; Ruddies 2005, 397.



Colins Hut, das er von einer Dame erhalten hat. Sie gibt ihm ein schlichteres, das ihn umso mehr entzückt. Endlich fallen sie sich in die Arme. Der Seher bestätigt, dass er sie geheilt habe. Colin singt, dass das Leben der Natur zwar hart sei, aber ihre Liebe sie wärmen werde. Mit den Dorfleuten wird getanzt, die Liebe wird besungen: fernab des städtischen Luxus blühe sie auf dem Land am reinsten (vgl. OC II 1099–1114).

Heute vergessen, feierte der *Devin* große Erfolge; er wurde von 1753 bis 1829 in Paris mindestens 544 Mal aufgeführt. Mozarts *Bastien und Bastienne* knüpft an den *Devin* an, den er wohl 1778 in Paris hörte; die Originalität der Gesamtkonzeption des *Devin* beindruckte Gluck; als er in Frankfurt am Main aufgeführt wurde, entzückte er Goethe. Die Handlung gibt Rousseaus Philosophie wieder: die Integrität des natürlichen Menschen, der sich nicht am gesellschaftlichen Luxus, sondern an seinem Herzen orientiert. Oft wird auf die musikologische Grundlage des *Devin* in Rousseaus *Dictionnaire* verwiesen, so die Artikel „Accent“ (OC V 613–617), „Génie“ (837f.) „Opéra“ (948–962), „Prima intenzione“ (994f.), „Récitatif“ (1007–1013) und „Unité de mélodie“ (1143–1146), wodurch demonstriert wird, wie nicht nur der Inhalt des *Devin*, sondern seine Gesamtkonzeption Rousseaus Philosophie wiedergibt: Die Melodie verbindet sich mit Gesang, Sprache, Instrument, Bühne, Pantomime und Tanz, wobei die italienische Natürlichkeit mit der französischen Sprache versöhnt wird. Das Genie als die Gegensätze überschauende Instanz, Rousseau der Seher also, kann durch Kommunikation des geselligen Gefühls Gemeinschaft stiften. Insofern wird der *Devin* auch auf die *volonté générale* bezogen und die Schau des Sehers mit Rousseaus philosophischer Vision in Vincennes und musikalischer Vision in Venedig verglichen.<sup>7</sup>

Freilich wird das Verständnis einer Musik durch die *Idee* dahinter erweitert, insofern ist der *Dictionnaire* ein interpretatorischer Maßstab zum *Devin*. Eine theologische Erforschung erfordert aber, Musik als Musik wirken zu lassen. Wie kann diese *Wirkung* zu Papier gebracht werden? Barth schaut bei Mozart, wie dieser mit der Musik *lebt*. Wie in der Forschung zu Rousseaus Theologie ist auch in jener zu seiner Musik die autobiografische Wende erfolgt, die sich an der von Rousseau in religiösem Vokabular geschilderten Schau von Vincennes und Venedig orientiert (vgl. Abbate/Parker 2022, 132f.; Starobinski 1989, 54; Stern 2012, 7–13, 58–76, 273, 369, 373–376, 380–389). Mit pastoraltheologischem Anliegen las ich die Autobiografie mit der Frage, ob und wie die Musik Rousseau tröstet. Eine erste Lektüre ernüchert: Nein. Im Gegenteil, sie hat ihn in die Gesellschaft, Verfolgung und Einsamkeit gestoßen. Die Autobiografie beginnt 1762 mit

<sup>7</sup> Vgl. Böhm 1991, 104f., 112–115; Goethe 2000, 91; Guyot 1964, 90f.; Gay-White 2004, 211–216; Geck 2020, 79, 102f.; Haertz 2004, 231–235; O’Dea 1995, 31, 143, 148f.; 2021, 1–10, 21, 23; Saby 2004, 203, 207–210; Starobinski 1989, 39–49, 53–59; 2012, 140–147, 189f.; Steidl 2014, 134f.; Waerber 2001, 188f., 211; 2009, 149–153, 157, 162–172; 2019, 302–305.

den *Lettres à Malesherbes*, in denen Rousseau erklärt, dass sein Rückzug aus den Übergriffen auf seine Person resultiere. Er sei erst frei wie die „*intelligences célestes*“ (OC I 1142), wenn er allein *für sich* ein Lied auf dem Spinnett singt. Er wolle nur noch vom Notenkopieren leben. Da er aber darin schlecht sei, müsse er dafür durch seinen philosophischen Ruhm Aufträge bekommen. Doch dieser Ruhm führe ihn in die feudale Sklaverei. So klagt er dem adeligen Malesherbes, dass er den Adel hasse (vgl. OC I 1137–1147). Bereits hier finden wir die Motive zur Musik in Rousseaus Autobiografie: Ruhm, Ungleichheit, Geld, Macht und Emanzipation.

### Die Gefahr der Musik im ersten Teil der *Confessions*

Die *Confessions* sind in zwei Teile gegliedert, zwischen denen der *Devin* steht. Der erste Teil erzählt Rousseaus abenteuerliche Jugend, beruflichen Weg in die Musik und Liebe zu Mme de Warens auf dem Land. Der zweite Teil, der mit dem Pariser Gesellschaftsleben beginnt und mit der Vertreibung vom Bielersee endet, repetiert Anklage und Rechtfertigung. Die beiden Teile unterscheiden sich nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch: Der erste blüht, der zweite blitzt. Aber bereits im ersten lauert die Gefahr der Musik. Bezeichnend tritt die erste Erwähnung der Oper beim Thema Geld auf, wobei er auf die Pariser Zeit vorgreift: Rousseau geht mit seinem adeligen Gönner, der ihm ein Ticket kauft, zur Oper. Als sie sich im Getümmel verlieren, kehrt er um und verkauft das Ticket, weil er das Geld braucht, um unabhängig zu sein. Seine Psalmen singende Tante ist zwar eine gute Erinnerung an die Musik, aber fast jede andere ist begleitet von Ruhm, Neid und Geld: Seine Leidenschaft für Musik erwacht in Turin bei Paraden, Prozessionen und königlichen Messen, betont nicht des Pompes wegen. Bei den Abendgesellschaften von Mme de Warens brüsten sich die meisten mit der Musik. Ein Priester, der mehrere Instrumente spielt, wird von seinen neidischen Mitbrüdern verjagt. Als Rousseau Adelige eine eigene Komposition vorführt, die sehr gefällt, meinen sie, diese könne nicht die Seine sein, da er ja kaum vom Blatt lesen kann. Indem er gleich vor Ort zu einem unbekanntem Lied einen Bass komponiert, entkräftigt er den Verdacht. Rameaus *Traité sur l'harmonie* ist keine Didaktik, sondern wissenschaftliche Großtuerie. Der pompöse Musiker und Lebemann Venture de Villeneuve beeindruckt Rousseau. Auch der nette Musiklehrer Le Maître stolpert an seiner Eitelkeit, als er sich vom adeligen Kantorchef nicht gewürdigt fühlt und vertragsbrüchig verschwindet. Um Rousseau dem schlechten Einfluss Ventures zu entziehen, beauftragt ihn Mme de Warens,

Le Maitre nach Lyon zu begleiten, wo er diesen im Stich lässt. Wieder zurück, ist seine Geliebte weg. Rousseaus Narrativ legt eine Kausalität nahe. Er geht zu Venture, der eine Komposition von ihm stiehlt. Dann begleitet er eine Frau nach Fribourg, aber das Angebot der Vorsehung, sie zu heiraten, vom Handwerk zu leben und privat Musik zu machen, schlägt er aus: Er will nämlich Ruhm. In Lausanne gibt er sich, „venturisé“ (OC I 148), als Komponisten aus: Vaussore de Villeneuve. Die Aufführung lässt ihn auf-fliegen. Damals hätte er, wie er sagt, nie gedacht, dass er einst den *Devin* schreiben werde. In Paris erschreckt ihn das Elend, wovon auch die Pracht der Oper nicht ablenken kann. Als der von Armut Getriebene in Lyon auf einem Spaziergang ein Lied pfeift, bietet ihm ein Antoniter an, im Kloster für Kost und Logis Noten zu kopieren. Wiewohl sich seine Übergründlichkeit schlecht auf die Konzentration und das Produkt auswirkt, ist es eine ehrliche Arbeit, die belohnt wird: Mme de Warens schickt ihm Geld für die Heimkehr. Er dankt der Vorsehung, es war das letzte Mal, dass er Hunger litt. Zur Lehre beim Kapellmeister von Besançon, wofür Mme de Warens ihr wenig Geld für Standeskleider ausgeben muss, kommt es nicht, da Rousseaus angeberischer Musikschüler ihm ein jansenistisches Schreiben zugesteckt hat, worauf sein Gepäck an der Grenze beschlagnahmt wird. Mit seiner Notenreform, die ihn berühmt machen soll, damit er Mme de Warens finanziell helfen kann, geht er nach Paris.<sup>8</sup>

## Die Ablehnung seiner Notenreform und Geldsorgen

Wer dritten Standes in Paris berühmt werden will, muss adeligen Schutz haben. Durch Kontakte kann Rousseau seine Notenreform der Akademie vorlegen. Sie wird wegen der Pedanterie der Herren abgelehnt. Diese meinen zudem, er habe von einem mittelalterlichen Mönch plagiiert. Die Publikation der Verbesserung scheitert mangels Ruhms und Geldes. Er überlässt sich der Vorsehung und arbeitet an den *Muses*. Um ruhig komponieren zu können, bezieht er eine abgelegene Wohnung. „Là m’attendoit la seule consolation réelle que le Ciel m’ait fait goûter dans ma misère“ (OC I 330): Thérèse. Die Zweisamkeit mit ihr fördert die *Muses*. Ihr Erfolg wird aber durch Rameaus Neid verhindert. Dieser erklärt die guten Teile durch Diebstahl, die schlechten durch Stümperei; seine Matrone Mme de Pouplinière hat die Macht, Rousseaus Oper versenden zu lassen. Während Rameau und Voltaire gerade mit der Oper *Temple de la gloire* (!) beschäftigt sind, lässt M de Richelieu Rousseau eine andere von ihnen bearbeiten. Er hat Erfolg, doch wird die Aufführung von Mme de Pouplinière verhetzt, zudem

<sup>8</sup> Vgl. OC I 7, 10f., 17–22, 25f., 38f., 43f., 47f., 71–80, 112–133, 139–159, 168–170, 180–195, 200f., 213f., 218–220, 245f., 270–272.

sorgt man für die Unterdrückung seines Namens. Um Ruhm und Honorar gebracht, bricht Rousseau vor Anstrengung und Kummer zusammen, „la mort dans le cœur“ (OC I 337). Die Sorgen bleiben: Das Geld für Mme de Warens geht an deren Schuldner; das für Thérèse an deren verschwenderische Mutter. So versucht er erneut, seine Oper aufzuführen. Die Dupins-Francueils unterstützen ihn aber nur halbwegs, da er ihr wissenschaftlicher Sekretär ist und sie fürchten, wenn sie sich zu stark für ihn einsetzen, könnte man meinen, ihre eigenen literarischen Werke stammen von ihm. Er gibt jede Hoffnung auf „gloire“ (OC I 342) auf. In finanzieller Not gibt er sein Kind ins Findelhaus; die Vermittlung dazu geschieht nahe der Oper. Inzwischen lernt er über die Musik Friedrich Melchior Grimm kennen, der nach Ruhm lechzt. Diderot beauftragt Rousseau mit dem Musik-Teil der *Encyclopédie*, eine Erstattung bleibt aber aus. Der *Discours* bringt ihm Ruhm, doch wird er krank und bekommt einen baldigen Tod diagnostiziert. Er will sich moralisch läutern und vom Adel emanzipieren. Der Neid der Freunde kommt weniger wegen des literarischen Erfolges als wegen der Abkehr vom Ruhm. Um integer zu leben, kopiert er Noten. Der Ruhm des *Discours* bringt ihm Kunden, doch auch Zeitverlust durch die ständigen Aufwartungen, mit denen man ihn in Besitz nehmen will. Die Geldprobleme bleiben. Um die Leute abzuwimmeln, wird er kauzig, auch äußerlich.<sup>9</sup>

### „Jeder Ton spricht zum Herzen“: Rousseaus *Devin*

In Passy auf Kur komponiert er den *Devin*, für sich allein. Um ihn aber hören zu können, muss er aufgeführt werden. Aufgrund des Misserfolges der *Muses* bringt er ihn anonym zur Probe. Bereits diese löst einen Freudensturm aus. Der königliche Intendant M. de Cury erbittet den *Devin* für den Hof. Du Clos vertritt Rousseaus Wunsch und verneint. De Cury befiehlt es kraft seines Amtes. Am Tag nach der Generalprobe sitzt Rousseau im Café, wo ein Offizier damit prahlt, dass er dort war, und den Komponisten schildert. Seine Erzählungen stimmen aber nicht. Aus Angst, es könnte ihn jemand erkennen und so den Offizier beschämen, eilt Rousseau aus dem Café. Er sagt, dass die Oper einer der kritischsten Zeitpunkte seines Lebens ist, und will sein Handeln ohne Anklage und Verteidigung erklären: Zur Premiere in Fontainebleau vor Louis XV und Mme de Pompadour kommt er sauber, aber unrasiert und mit simpler Perücke, als Akt des Mutes zur Authentizität und Emanzipation. Der König begegnet ihm dennoch höflich. Rousseau hat sich auf Spott vorbereitet, aber nicht auf Freundlichkeit. Er zittert. Das Stück beginnt. Es entfaltet Rührung, die umso mehr zur Geltung kommt, da man

<sup>9</sup> Vgl. OC I 279–295, 313–316, 322f., 327–353, 361–369, die Fragmente 1115–1119.

vor dem König nicht klatschen darf. Jeder Ton spricht zum Herzen, flüstern die Damen. Rousseau schildert in religiöser Sprache, wie alle vor moralischer Läuterung zu weinen beginnen. Die Szene erinnert an die Publikumsreaktion bei der Erstaufführung von Schillers *Räuber*. Der *Devin* reformiert die Gesellschaft. Rousseau spürt keine Eitelkeit, sondern nur Freude darüber, die Menschen glücklich gemacht zu haben. Am selben Abend wird ihm mitgeteilt, dass er dem König vorgestellt werde und dass es um eine Pension gehe. Er bekommt Angst. Erstens wegen seines Leidens an plötzlichem Harndrang. Zweitens findet er sich rhetorisch zu unbegabt, als dass er standhaft und zugleich dankbar auftreten könnte. Er geht nicht hin und verliert die Pension. Diese hätte ihn ja sowieso lediglich unter das Joch gebracht, wo er nur schmeicheln oder schweigen könnte. Die Öffentlichkeit tadelt ihn der Undankbarkeit, Diderot der Pflichtvernachlässigung gegenüber Thérèse. Der König schlendert immer noch die erste Strophe von *Colette* mit falscher Stimme singend durch Versailles; der *Devin* wird weiterhin aufgeführt. Während Rousseau ihn ausbessert, insistiert Paul-Henri Thiry d'Holbach, dass Rousseau ein Stück aus seiner Sammlung einbaue, die er keinem gezeigt habe, noch zeigen werde. Rousseau gibt nach. Als er Grimm besucht, sitzt dieser vor einer Gruppe am Cembalo. Als er Rousseau sieht, schreckt er auf. Auf dem Pult liegt d'Holbachs Sammlung. Dieselbe sieht er dann bei M d'Epinay. Paris munkelt, Rousseau sei nicht der Urheber des *Devin*. Er quittiert mit der *Lettre sur la musique française*. Die Opernleitung verbietet ihm darauf den freien Einlass; umso ungerechter, da er diesen, der ihm als Autor regulär sowieso zukäme, als einziges Honorar für den *Devin* verlangt hatte. Er will sein Stück zurück, doch die Oper eignet es sich an. Täte dies eine schwache gegenüber einer starken Person, wäre es Diebstahl. Die vereinzelt Honorare, die der *Devin* abwirft, helfen, mit dem Notenkopieren zu leben. Der Wohlstand hat seinen Preis: Des *Devin* Erfolg ist der Grund der Eifersucht seiner Freunde. Den Erfolg seiner Philosophie konnten sie verkraften, aber nicht den musikalischen. Du Clos allein bleibt über die Eifersucht erhaben und sein Freund. Ihm ist der *Devin* gewidmet (vgl. OC I 369–387).

Rousseau zieht aufs Land. Dort besucht ihn Venture, der seinen Glanz verloren hat und frivol wirkt. Rousseau ist froh, diesen Weg verlassen zu haben. Vormittags kopiert er Noten, nachmittags spaziert er. An Regentagen arbeitet er am *Dictionnaire*, um sich finanziell abzusichern. Ihm wird schlecht vom Gedanken an die Gesellschaft mit ihren unverbindlichen Bonmots und Cembali. In einer solchen will er einmal zeigen, dass er der Verfasser des *Devin* ist und bittet um einen beliebigen Text, zu dem er, wie bereits damals

vor den Adelligen bei Mme de Warens, auf der Stelle eine Melodie verfasst. Grimm verschreit ihn als schlechten Notenkopisten. Mit den Einnahmen seiner philosophischen Bücher kann er sich aber halten. Durch den Verrat seiner Freunde wird er wegen dieser Bücher vertrieben. Bei der Sichtung des autobiografischen Materials merkt er, dass Teile entwendet wurden. Er verdächtigt d'Alembert, der bereits seine Musikartikel für die *Encyclopédie* plagiiert habe. Auf der Flucht in der Kutsche schreibt er *Le Léviste d'Éphraïm*, Versgesänge, in denen er einen dunklen Stoff heiter beschreiben will. Es ist sein liebstes Werk.<sup>10</sup>

### Eine Freisprechung von der Anschuldigung, den *Devin* gestohlen zu haben

Die *Dialogues* führen das Thema Musik der *Confessions* weiter. Der „Franzose“ und „Rousseau“ diskutieren „JJ“'s Verbrechen. Der forensische Knackpunkt ist die Freisprechung von der Anschuldigung, dass er den *Devin* gestohlen habe. Das Argument enthält drei Etappen: Die Philosophie, die Musikologie und der *Devin* sind von *einem Wesen* geprägt, nämlich einer natürlichen Selbstgenügsamkeit, die Gemeinschaft stiftet, ohne Macht, ohne Eitelkeit. Da JJ aber ein Scheusal sei, folge, dass er *alle* Werke gestohlen habe. Leider gebe es keine Beweise. So fordert Rousseau, dass sie zumindest einen einzigen finden und dass dieser neutral sei, also nicht von der Clique d'Alembert. Sie beschließen, dass Rousseau JJ besucht und der Franzose seine Schriften liest. Rousseau erzählt vom Besuch: JJ ist ruhig am Notenkopieren, seine Lieblingstätigkeit, wiewohl er sie schlecht ausführt. Da er sich zu sehr konzentriert und dadurch ermüdet, begeht er Fehler. Nach Prüfung der Finanzen erkennt Rousseau, dass JJ Noten nur zum Vergnügen kopiert, in sechs Jahren über sechstausend Seiten. Daneben arbeitet er an seinen Opern und hat über hundert Musikstücke geschrieben. Er verkauft lieber die Arbeit seiner Hände als die seiner Seele. Denn von Büchern zu leben, bedeutet, sich der Meinung der Eitlen und Mächtigen unterwerfen. Deshalb will er auch keine Musik unterrichten. Im Notenabschreiben hat er Autonomie und einen redlichen Beruf. Im Frieden dieser Arbeit fühlt er zudem keinen Hass gegen seine Feinde, sondern Vergebung. Ohne Mühe trägt er das Joch der Notwendigkeit der Dinge, nicht aber das der Menschen. Für das Notenkopieren ist er geboren. Der Naturmensch ergibt sich der Vorsehung, die ihn erlöst. So ist klar, dass JJ der Verfasser der Philosophie, der Musikologie und des *Devin* ist. *Denn das Notenkopieren ist das Wesen aller dieser drei Äußerungen und dieses Wesen ist JJ selbst: eine freie und daher mo-*

<sup>10</sup> Vgl. OC I 398f., 401–404, 410–413, 439, 464f., 471, 509f., 516, 552–554, 586f., 606–609, 622f., 640; II 1208–1223.



ralisch gute Person. Nun bleibt noch zu beweisen, ob JJ komponieren kann. Dass er nicht vom Blatt singen kann, ist kein Beweis dagegen, denn er hat sich nie als Sänger ausgegeben. Dass er komponieren kann, lässt sich beweisen, indem man ihm einen Text gibt, zu dem er gleich vor Ort eine Melodie komponiert. Als JJ den guten Willen von Rousseau fühlt, gelingt ihm diese Aufgabe. Böse Absichten lähmen ihn. Seine Melodie zeugt von der gleichen Musik wie jene des *Devin*, und JJ kann eine beachtliche Sammlung, die er komponiert hat, vorlegen, die diese Musik aufweist: einfach, wahr und sanft. So muss man JJ von allen Vorwürfen freisprechen. JJ ist für die Musik geschaffen. Seit einiger Zeit sucht er, wenn sein Herz trüb ist, am Klavier den Trost, den ihm die Menschen versagen. Dann weint und singt er zugleich. Auf der Straße denkt er sich Arien aus, um die beleidigenden Blicke zu ignorieren. Viele seiner Romanzen haben deshalb eine traurige und zärtliche Melodie. Seine eitelste Begierde war, geliebt zu werden, denn er glaubte zu fühlen, dass er dafür geschaffen ist. Die Vögel, die ihm auf seinen Spaziergängen zusingen, trösten ihn.<sup>11</sup>

Rousseau will die *Dialogues* als „DEPOT REMIS A LA PROVIDENCE“ (OC I 978) auf den Altar von Notre-Dame legen, damit das Manuskript vor Louis XVI kommt. Im Begleitschreiben dazu sagt er, dass er die Feindschaft gegen ihn weder gewollt noch verursacht noch erwidert habe sowie nie die Möglichkeit bekam, sich zu erklären und zu verteidigen. So bittet er die Vorsehung, seine Verteidigung in Hände zu bringen, die ihn rechtfertigen, und mahnt diese Hände zugleich, dass sie dazu religiös verpflichtet seien. Doch der Altar ist versperrt, worauf er zuerst verzweifelt, dann aber erkennt, dass die Vorsehung über ihn wacht: Denn der junge Louis XVI hätte diesen langen Text eh nicht gelesen. Rousseau hatte jenen Plan geschmiedet, als Louis XV noch lebte, und damals erschien er nicht so närrisch. Nun aber, wäre sein Plan gelungen, wäre die Schrift in die Hände seiner Feinde gelangt. Da er nicht weiß, wem sie anvertrauen, schreibt er eine Kurzversion davon auf einige Zettel mit dem Titel: „*A tout François aimant encor la justice et la vérité.*“ (OC I 984) Er geht auf die Straße und verteilt sie. Doch alle, die den Titel lesen, antworten, das könne nicht an sie gerichtet sein. Rousseau lacht und gibt ihnen Recht: Das sei das einzige ehrliche Wort, das er aus einem französischen Munde seit langem gehört habe. Es bringt nichts, die Ungerechtigkeit anzuklagen, wenn die Menschen sie bewusst wählen. Vielleicht nimmt sich später jemand seiner Autobiografie an und spricht ihm Recht. Niemand kann den Unschuldigen ihren Trost nehmen. Gott ist gerecht, Rousseau unschuldig. Mehr braucht er nicht zu wissen (vgl. OC I 977–990).

<sup>11</sup> Vgl. OC I 673–693, 712–714, 739f., 766, 771f., 780f., 793f., 800–802, 807, 827–831, 835–840, 843–851, 859, 864–876, 964.

Dies ist die Ausgangslage der *Rêviere*. In der dritten Träumerei erzählt er, wie er sich in der Jugend vorgenommen hatte, sich im vierzigsten Jahre zu akzeptieren, wie er ist, egal was er erreicht haben werde. Als er nun mit vierzig, 1752, den *Devin* feiert, entsagt er seinem Ruhm mit Vergnügen. Er will nur noch Noten kopieren. Seine Reform führt zu seiner Revolution: Er herrscht jetzt über sich, niemand sonst. Er ist frei vom Ruhm, dessen Dunst ihn, kaum erreicht, schon angeekelt hat. Als ihn deswegen die Menschen in die Einsamkeit stoßen, um ihn unglücklich zu machen, haben sie sein Glück gefördert: die Ruhe mit sich selbst (vgl. OC I 1014f.). Diese Einsamkeit heißt nicht fehlende Gemeinschaft, wie die fünfte Träumerei zeigt: Thérèse ist bei ihm. Auf Saint-Pierre umgeben vom Bielersee lauscht er der Musik der Natur und der Tiere, siedelt mit Thérèse und der Zöllnerfamilie, mit der sie auf der Insel leben, Kaninchen an. Am Abend singen sie einfache Lieder und hoffen, dass der nächste Tag ähnlich wird. Rousseau ist *bei* sich, weil er *für* sich ist; bei den „intelligences celestes“ (OC I 1049), die er bald beehren wird (vgl. OC I 1040–1049). Die siebte Träumerei erzählt von der Ruhe des Notenabschreibens (vgl. OC I 1060), die neunte von einem adeligen Diner, bei dem Musik gespielt wurde. In der Allee vor dem Haus war ein Jahrmarkt der einfachen Leute. Dann belustigte es einige Adelige, Kuchen zu kaufen und in die Menge zu werfen, um zu schauen, wie sich die Armen darum prügeln. Rousseau ging angewidert weg (vgl. OC I 1092–1094). In der zehnten erinnert er sich an Charmettes, wo ihn bekümmerte, dass dieses Glück aus finanziellen Gründen nicht lange währen werde. Von da an suchte er nach Mitteln, dem vorzubeugen. Er dachte, sein Talent zu nützen, um der Frau zu helfen, die ihm geholfen hatte (vgl. OC I 1098f.), mit Ruhm durch Musik also. So schließen die *Rêviere* und damit Rousseaus Autobiografie.

### Der *Devin* im Zentrum von Rousseaus Autobiografie

Zur Tatsache, dass deren Zentrum der *Devin* ist, hat es verschiedene Deutungsansätze gegeben: Allein in den *Dialogues* wird er dreißig Mal erwähnt. Ein Grund könnte sein, dass ihn die Pariser Oper 1772 wieder aufführte und er sogleich Erfolge feierte. Damit kam auch der Klatsch wieder, Rousseau habe ihn gestohlen. Auffällig ist zudem, dass des *Devin* Erwähnung oft vom Thema Geld begleitet ist. Rameau verhindert im entscheidenden Moment Rousseaus musikalischen Erfolg, wofür dieser so lange geschuftet hat und womit er sich, Mme de Warens und Thérèse hätte versorgen können. Der Erfolg seiner Philosophie und namentlich des *Devin* ist dann eine Genugtuung. Der *Devin* enthält darüber hinaus auch Versöhnung: Er kann die Ge-

sellschaft, von der Rousseau angefeindet wird, zur Integrität zurückführen. In den *Dialogues* entschärft der *Devin* den Streit. Gleich dem Seher kann Rousseau mit Musik Gemeinschaft stiften. Er wollte in einem fort ein berühmter Komponist werden, in Lausanne scheiterte er kläglich, mit dem *Devin* hat er nun Erfolg. Sogleich folgt die Anfeindung. Der *Devin* nimmt das zentrale Motiv der Autobiografie vorweg. Rousseaus Musik drückt als „Gebärde“ (Geck 2020, 79) die Absage vom Luxus aus.<sup>12</sup>

Was hat nun unsere spezifische pastoraltheologische Analyse der Musik in Rousseaus Autobiografie ergeben? Das schlichte Band, das Colette Colin zur Versöhnung schenkt, erinnert an das Band, das Rousseau in Turin für die begehrte Kollegin stiehlt. Eindeutig ist der *Devin* das finale Movens des ersten Teils der *Confessions*, und das kausale des zweiten. Er ist der forensische Ort der Anklage wie der Rechtsprechung in den *Dialogues*. In den *Réviers* erklärt Rousseau, dass mit vierzig, also als der *Devin* reüssiert, für ihn die Zeit ist, das zu werden, wozu Gott ihn bestimmt hat: ein guter Mensch, der frei musiziert. Die Dramatik der Autobiografie ist der gesellschaftliche Übergriff auf seine Person, die seine Authentizität hindert, worauf er moralisch depraviert, auf dass die einzige Möglichkeit, gut zu sein, die Reform seiner Autonomie ist. Deshalb kommt er unrasiert zur Premiere, deshalb schlägt er die Pension aus. Er hat zur Genüge die Erfahrung der Entwürdigung durch Abhängigkeit in einer ungerechten Machtstruktur gemacht. Die theologische Peripetie seiner Autobiografie sind die *Dialogues* auf dem Altar von Notre-Dame: Rousseau will, dass sie vor den König kommen, gallikanisch betrachtet: vor den obersten kirchlichen Gerichtshof, und zwar Louis XV, nicht XVI. Rousseau knüpft damit unmittelbar an 1752 an, als er das erste Mal vor Louis XV treten sollte: mit dem *Devin*. Rousseaus Autobiografie ist aufgerichtet an der theologischen Deutung von Schuld und Anklage und damit eine Theologie des Gerichts, deren Profil wir aber erst mit der dahinter verborgenen Theologie der Musik verstehen: Wir erinnern, dass er auf der Flucht vor seiner politischen Verfolgung in die Schweiz *Le Léviote d'Éphraïm* verfasst und es sein liebstes Werk nennt. In ihm setzt er sich mit Gesängen über Gericht und Gnade im Buch *Richter* auseinander (vgl. OC I 586f.; II 1208–1223). Voltaire erwähnt im *Sentiment des citoyens* zweimal Rousseaus Oper und stellt ihn als Möchtegern-Gelehrten dar, dessen Oper ausgepiffen werde (vgl. Voltaire 1765, 5f., 13f.). Im gleichen Schreiben wird Rousseau von Voltaire als Feind des Christentums verschrien und wir haben gesehen, welche verheerende Rolle diese Hetzschrift in Rousseaus Biografie einnimmt. Wiewohl seine politische Verfolgung mit dem *Émile* beginnt, situiert er diese im Neid seiner Freunde auf den *Devin*. Auch deren Irritation

<sup>12</sup> Vgl. Appel 2021, 127; Böhm 1991, 104f., 112–114; Gay-White 2004, 216–219; Geck 2020, 73–79; Kunze 2012a, 652f.; Launay 1982, 503–507; O’Dea 2001, 311f.; 2021, 1–10, 14f.; Starobinski 1989, 42–53, 58f.; 2012, 93–95, 260–262, 350–357, 418, 475f.

ab seiner moralischen Läuterung nach Vincennes steht im Lichte des *Devin*, als er nämlich seine Person vom feudalen Übergriff emanzipiert. Das Geld ist auf seinem musikalischen Weg stets Thema: Er will als Musikologe berühmt werden, um Mme de Warens zu unterstützen, er muss seine Opern auf die Bühne bringen, um Thérèse, die für ihre Eltern und Geschwister als Hausdienerin schuftet, zu entlasten. Wir haben keinen Grund, die Echtheit dieser edlen Motive anzuzweifeln. Rousseau will dabei aber von dem leben können, wozu er geboren ist: Musik. Es ist ein fundamentales Recht, davon leben zu können, wozu man berufen ist. Und Rousseau will in seinem Beruf als *Person* leben, weder als Bittsteller noch als Amusement der Reichen. Der Weg zu seinem Recht auf Autonomie war steinig und wird noch steiniger werden. Denn gerade die Kombination, dass er *für sich* einsteht und dass er als fähiger Musiker *wer ist*, schürt den Streit.

### Das fundamentale Recht, davon leben zu können, wozu man berufen ist

Ist seine Theologie eine des Gerichtes, so wendet er das Gericht auch gegen sich: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Rousseau der Musiker hat Macht, weil Musik Macht hat. Macht birgt Gefahr, dass sie für einen unmoralischen Zweck gebraucht wird. In der Autobiografie ist die Musik wiederholt von Ruhm begleitet. Rousseaus Generalvorwurf an sich ist, dass er Ruhm wollte, was sich mit dem *Devin* zuspitzte. Er merkte, dass er *wer ist*, weil er was kann. *Er tat sich*. Er schaffte Musik, er wurde berühmt, erkannt und anerkannt. Ab hier führte der Weg in die Wüste. In der Wüste aber hat er gelernt, der *integren Musik* zuzuhören und nicht der durch Ruhm versklavten. Im *Notenkopieren* huldigt er nun der Musik als Musik. In den *Dialogues* ist das *Notenkopieren* der Beweis, dass er ein guter Mensch ist; in den *Réviers* ist er in *Zweisamkeit* mit der Musik: mit den singenden Vögeln, mit den Noten, die er kopiert und im Kopfe hört; er nimmt sich selbst zurück, damit die Musik sie selbst sein kann. Denn er weiß, was gesellschaftlicher Übergriff ist. Durch das *Notenkopieren* lässt er die Musik sie selbst sein, so gibt auch sie ihm sein Selbst in Freiheit zurück. Dadurch ist er gerechtfertigt, weil er nun der sein darf, der er sein will: Musiker. Jean-Jacques Rousseau ist erwählt. Sein Selbst ist jetzt gut als Selbst, und nicht mehr der Grund für seine Sünde. Im „Avertissement“ zum *Devin* erklärt er, dass er diese Oper allein für sich geschrieben hat (OC II 1096); sie ist seine Freiheit in Geborgenheit. Der *Devin* ist in Rousseaus Autobiografie der Ort, wo seine durch „Amour propre“ entstandene Sünde verwandelt wird in Rechtfertigung, nämlich in

die „Amour de soi-même“ der Musik, und dies ist auch der narrative Inhalt des *Devin*. Rousseaus Theologie ist eine Theologie des Gerichts, und seine Theologie der Musik fügt hinzu, dass es eine Theologie der Versöhnung ist. Die Musik hat ihn auch in der Wüste nie verlassen.

## 5 Ausblick: *Les Consolations des miseres de ma vie* (1781)

Als Rousseau während seiner Zeit in Chambéry im Pfarrseminar wohnt, vermisst er Mme de Warens. Der einzige Trost – „qui me fut d’une grande ressource“ (OC I 117) – den er mitgenommen hat, ist „un livre de musique [...] les *Cantates* de Clerambault“ (117f.). Eine solche Sammlung an Trost findet sich auch an seinem Lebensende mit Thérèse: 1781 wurden postum Lieder aus Rousseaus eigener Sammlung herausgegeben, *Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d’airs romance et duos*. Der Titel stammt vom Marquis de Girardin, der ihn auf Rousseaus Aussage zurückführt, dass ihm unter diesem Leitsatz das Komponieren Freude machte. Die Sammlung beinhaltet die Musik, die ihn in seinem Leben getröstet hat. Sie reicht von einzelnen Liedern bis zu Orchesterstücken, meist aber sind es Volkslieder. Noch immer hallt der Vorwurf des Diebstahls nach, wenn Rousseau im Manuskript explizit angibt, welche Stellen darin nicht von ihm sind. Das Gros zeugt aber musikalisch und textlich von der gleichen Originalität, die den *Devin* zu *Jean-Jacques’ eigener Oper* macht. Noch in den 1770er Jahren komponierte er sechs neue Arien für den *Devin*, um zu beweisen, dass er dessen Autor ist.<sup>13</sup>

Die *Consolations* haben inhaltlich wie melodiös eine unmittelbare Nähe zum *Devin* (vgl. Rousseau 1781, 2–199; OC II 1066–1173). Sie zeigen, dass Rousseau seinen Frieden mit der und durch die Musik gefunden hat. Es ist Musik, die allein für ihn spielt und kein Mittel zu einem fremdbestimmten Zweck mehr ist. Erst in dieser *Intimität* wird aus Gesellschaft Gemeinschaft, und erst in dieser Gemeinschaft kann Freiheit wachsen. Rousseaus autobiografische Theologie des Gerichts lehrt, dass die Musik sich zu den Verstoßenen gesellen wird. Als er im *Émile* über die didaktische Regel der Musik und ihren anthropologischen Nutzen eine Reihe an strengen Bestimmungen aufstellt (vgl. OC IV 404–407), hält er plötzlich inne und schließt: „Mais c’en est trop sur la musique; enseignez-la comme vous voudrez pourvu qu’elle ne soit jamais qu’un amusement.“ (OC IV 407)

<sup>13</sup> Vgl. Avis 1781; Dauphin 2004, 35; Gülke 1984, 36; Guyot 1964, 90f.; Jansen 1884, 414, 420, 426–432; Paquette 1996, 171f.; Trousson 2003, 707–709.

## Literatur

Abbate, Carolyn / Parker, Roger (2022) [2012], Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber und Nikolaus de Palézieux, München: C. H. Beck. [Original: A History of Opera. The Last Four Hundred Years.]

Appel, Sabine (2021), Unser Rousseau. Wie ein Genfer Uhrmachersohn die Aufklärung überwand und sie damit vollendete, Berlin: Die Andere Bibliothek.

Avis de l'Éditeur de ce Recueil (1781), in: Rousseau, Jean-Jacques, Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'airs et duos, Paris: De Roulede de la Chevardiere, rue du Roule Esprit, Libraire, au Palais Royal, 1–4.

Barth, Karl (1994) [1947], Die Geschichte der protestantischen Theologie im 19. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte, Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 6. Aufl.

Barth, Karl (2006) [1956], Wolfgang Amadeus Mozart (1756/1956), Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 15. Aufl.

Böhm, Winfried (1991), Rousseau als Komponist, oder Die Philosophie auf der Opernbühne, in: Böhm, Winfried / Grell, Frithjof (Hg.), Jean-Jacques Rousseau und die Widersprüche der Gegenwart, Würzburg: Ergon Verlag, 103–115.

Brockard, Hans (2010), Nachwort, in: Rousseau, Jean-Jacques, Du contrat social ou Principes du droit politiques. Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. Französisch / Deutsch. Hg. v. Hans Brockard. In Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker, Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 18682), 343–372.

Busch, Eberhard (2005) [1975], Karl Barths Lebenslauf. Nach seinen Briefen und autobiographischen Texten, Zürich: Theologischer Verlag Zürich, unveränd. Neuaufl.

Cassirer, Ernst (2012) [1932], Das Problem Jean-Jacques Rousseau. Hg. v. Guido Kreis, in: ders., Über Rousseau, Berlin: Suhrkamp, 2. Aufl. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2025), 7–90.

Charrak, André (2001), Rousseau et la musique. Passivité et activité dans l'agrément, Archives de Philosophie 64, 2, 325–342.

Dauphin, Claude (2004), Rousseau, les paradoxes du musicien solitaire, La Pensée. Revue du rationalisme moderne 337, 1, 35–38.

Flasch, Kurt (2021), Christentum und Aufklärung. Voltaire gegen Pascal, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2. Aufl.

Fulda, Hans F. (1991), Rousseausche Probleme in Hegels Entwicklung, in: ders. / Horstmann, Rolf-Peter (Hg.), Rousseau, die Revolution und der junge Hegel, Stuttgart: Klett-Cotta (Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung 19), 41–73.

Gay-White, Pamela (2004), Rousseau and the lyric natural. The representation of Le Devin du village, in: Dauphin, Claude (Hg.), Musique et langage chez Rousseau, Oxford: Voltaire Foundation (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 2004:08), 211–219.

Geck, Martin (2020) [2017], Beethoven. Der Schöpfer und sein Universum, München: Pantheon, 2. Aufl.

Goethe, Johann Wolfgang von (2000) [1808–1831], Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Erich Trunz, in: ders., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Text-



kritisch durchgesehen von Liselotte Blumenthal. Kommentiert von Erich Trunz, Band 9: Autobiografische Schriften I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7–598.

Gülke, Peter (1984), Rousseau und die Musik oder Von der Zuständigkeit des Dilettanten, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 98).

Guyot, Charly (1964) [1960], Introductions. Ballets. Pastorales. Poésies. Contes et Apologues. Mélanges de Littérature et de Morale, in: Rousseau, Jean-Jacques, Œuvres Complètes. Hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Band 2, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 90–103.

Haertz, Daniel (2004) [1997], Italian by intention, French of necessity: Rousseau's *Le Devin du village*, in: ders., *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment*. Hg. v. John A. Rice, New York, NY: Pendragon Press (Opera Series 1), 225–236.

Jansen, Albert (1884), Jean-Jacques Rousseau als Musiker, Berlin: Georg Reimer.

Kunze, Christoph (2012a), Jean-Jacques Rousseaus autobiographische Schriften als Waffe im Kampf gegen das „Werk der Finsternis“, in: Rousseau, Jean-Jacques, *Die Bekenntnisse*. Übersetzt von Alfred Semerau. Durchgesehen von Dietrich Leube. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Christoph Kunze, München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv 14103), 649–669.

Kunze, Christoph (2012b), Zeittafel, in: Jean-Jacques Rousseau, *Die Bekenntnisse*. Übersetzt von Alfred Semerau. Durchgesehen von Dietrich Leube. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Christoph Kunze, München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv 14103), 670–675.

Launay, Michel (1982), *Fonction du mot et des souvenirs d'opéra dans les textes autobiographiques de J.-J. Rousseau*, in: *Actes du Colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle, les 29, 30 avril et 1er mai 1977, L'Opéra au XVIIIe siècle*, Marseille: Université de Provence, Jeanne Laffite (C.A.E.R 18), 503–512.

Marquard, Reiner (2020), Karl Barth, das Manifest 93 und der Isenheimer Altar, *Evangelische Theologie* 80, 2, 113–128.

Marquard, Reiner (2021), „die echte vox humana“. Karl Barth als Hörer von Wolfgang Amadeus Mozart, in: *Hoping, Helmut / Wahle, Stephan / Walter, Meinrad (Hg.), Gottesklänge. Religion und Sprache in der Musik*, Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder, 35–47.

Martin, Marie-Pauline (2011), *Juger des arts en musicien. Un aspect de la pensée artistique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. DOI: 10.4000/books.editionsmsmsh.8564.

Nicklaus, Hans G. (2015), *Weltsprache Musik. Rousseau und der Triumph der Melodie über die Harmonie*, Paderborn: Wilhelm Fink.

O'Dea, Michael (1995), *Jean-Jacques Rousseau. Music, Illusion and Desire*, London: Macmillan (Nations and Nationalisms. France, Britain, Ireland and the Eighteenth-Century Context).

O'Dea, Michael (2001), „Ses idées dans l'art et sur l'art sont fécondes, intarissables“. *Le statut de la musique dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, Dix-Huitième Siècle* 43, 1, 297–312.

O'Dea, Michael (2021), *Le Devin du village dans Rousseau juge de Jean-Jacques*, in: ders. / Mércier-Faivre, Anne-Marie (Hg.), *Voix et mémoire. Lectures de Rousseau*, Lyon: Presses universitaires, 213–218. DOI: 10.4000/books.pul.5732.

O'Hagan, Tim (2021), La théologie de Rousseau, in: *Annales de la société J.-J. Rousseau*, Band 54: Les religions de Rousseau. Traduit et présenté par Martin Rueff, Genève: Georg, 211–261.

Paquette, Daniel (1996), Consolations des misères de ma vie, in: Trousson, Raymond / Eigeldinger, Frédéric S. (Hg.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris: Champion, 171–172.

Philonenko, Alexis (1991), Rousseau et Hegel. Droit et Histoire, in: Fulda, Hans F. / Horstmann, Rolf-Peter (Hg.), *Rousseau, die Revolution und der junge Hegel*, Stuttgart: Klett-Cotta (Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung 19), 23–40.

Reinhardt, Volker (2022), *Voltaire. Die Abenteuer der Freiheit. Eine Biographie*, München: C. H. Beck.

Rousseau, Jean-Jacques (1765), *Lettre de J. J. Rousseau au Libraire*, ed. Réponse aux Lettres écrites de la montagne; publiée à Genève, sous ce titre: *Sentiment des citoyens*. A Genève; & se trouve, à Paris: Chez Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.

Rousseau, Jean-Jacques (1781), *Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'airs et duos*, Paris: De Roulede de la Chevardiere, rue du Roule Esprit, Libraire, au Palais Royal.

Rousseau, Jean-Jacques (1959–1995), *Œuvres Complètes*. Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 tomes, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Ruddies, Hartmut (2005), Karl Barth als liberaler Theologe. Eine Skizze zu den Anfängen seiner Theologie, in: Barth, Roderich / Osthövener, Claus-Dieter / Scheliha, Arnulf von (Hg.), *Protestantismus zwischen Aufklärung und Moderne. Festschrift für Ulrich Barth*, Frankfurt a. M.: Peter Lang (Beiträge zur rationalen Theologie 16), 389–402.

Saby, Pierre (2004), Accent, expression, unité de mélodie dans *Le Devin du village*. La théorie esthétique éclairée par l'analyse musicale?, in: Dauphin, Claude (Hg.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford: Voltaire Foundation (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 2004:08), 203–210.

Schiller, Friedrich J. C. (2008) [1795], Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Hg. v. Rolf-Peter Janz, in: ders., *Theoretische Schriften*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (Deutscher Klassiker Verlag Taschenbuch 32), 556–676.

Starobinski, Jean (1971), *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque des Idées).

Starobinski, Jean (1989), Musik und Gesellschaftlichkeit bei Rousseau. Übersetzt von Walter Mesch, in: Bubner, Rüdiger / Cramer, Konrad / Wiehl, Reiner (Hg.), *Rousseau und die Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Neue Hefte für Philosophie 29), 39–59.

Starobinski, Jean (2012) [1971], *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff, Frankfurt a. M.: Fischer (Fischer Taschenbuch Verlag 19437). [Original: Jean-Jacques Rousseau: *La transparence et l'obstacle*.]

Steidl, Petra (2009), Musik und Bildung. Die Verknüpfung musik- und bildungsphilosophischer Konzepte bei A. Augustinus, J. J. Rousseau und Th. W. Adorno, Würzburg: Ergon Verlag (Erziehung, Schule, Gesellschaft 53).

Steidl, Petra (2014), „ich muss zweifellos für diese Kunst geboren sein“ – Musik im Kontext der bildungs- und gesellschaftspolitischen Grundsätze des Jean-Jacques Rousseau unter Berücksichtigung aktueller Forschungsergebnisse, in: Ritzki, Christian (Hg.), Jean-Jacques Rousseaus „Émile“. Erziehungsroman, philosophische Abhandlung, historische Quelle, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt (Bildungshistorische Forschung. Akzente und Perspektiven), 117–138.

Stern, Martin (2012), Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe, Paris: Honoré Champion (Les Dix-Huitièmes Siècles 163).

Trousseau, Raymond (2003), Jean-Jacques Rousseau, Paris: Tallandier.

Voltaire [anonym] (1765) [1764], Sentiment des citoyens, ed. Réponse aux Lettre écrites de la montagne; publiée à Genève, sous ce titre: Sentiment des Citoyens. A Genève; & se trouve, à Paris: Chez Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.

Waeber, Jacqueline (2001), „Cette horrible innovation“. The first version of the recitative parts of Rousseau's *Le devin du village*, *Music & Letters* 82, 2, 117–213.

Waeber, Jacqueline (2009), „Le Devin de la Foire“? The Role of Pantomime in Rousseau's *Devin du village*, in: dies. (Hg.), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern: Peter Lang (Publication de la Société Suisse de Musicologie, Serie II, 50), 149–172.

Waeber, Jacqueline (2019), Rousseau on music. A case of nature vs. nurture, in: Grace, Eve / Kelly, Christopher (Hg.), *The Rousseauian Mind*, New York, NY: Routledge, 297–307.

Waterlot, Ghislain (2021), De la religion civile à la foi des Rêviers, les chemins d'une inversion, in: *Annales de la société J.-J. Rousseau*, Bd. 54: *Les religions de Rousseau*, Genève: Georg, 91–114.

Yamashita, Masano (2019), Fate and Consolation in the Late Rousseau, *Sens public*. DOI: 10.7202/1067465ar.

## Opernaufnahmen

Rousseau, Jean-Jacques, *Le Devin du village* [1752] (1962), mis en scène: Baud-Bovy, Samuel / Burckhardt, Roger. Orchestre de la Suisse Romande. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=mB08gwA8oYc> [16.10.2023].

Rousseau, Jean-Jacques, *Le Devin du village* [1752] (2018), mis en scène: Hérin, Sébastien de / Mutel, Caroline / Dubois, Cyrille / Caton, Frédéric / Les Nouveaux Caractères, Théâtre de la Reine, Réalisation: Olivier Simonnet, Jean-Jacques Rousseau. *Le Devin du village*. CD + DVD, Versailles: Château de Versailles Spectacles.