

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Artikel: Bewegung und Verhalt : Theorien über die Kräfte des Rhythmus im 18. Jahrhundert

Autor: Torra-Mattenklott, Caroline

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006506>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

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

Caroline Torra-Mattenklott

Bewegung und Verhalt

Theorien über die Kräfte des Rhythmus im 18. Jahrhundert

Die Rhythmustheorie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gilt – je nach Kontext – als offen, heterogen und widerspruchsvoll.¹ Aus musikwissenschaftlicher Perspektive hängt diese Uneinheitlichkeit vor allem mit den Spannungen zwischen einer avancierten musikalischen Praxis und einer traditionsverhafteten Theoriesprache zusammen, die ihre Begriffe und Denkmuster den neuen Gegebenheiten nur allmählich und nicht ohne Widerstände anpasste. Die Kategorien des Mensuralsystems – des herrschenden rhythmischen Prinzips im 15. und 16. Jahrhundert – kollidieren mit der modernen Auffassung vom Takt als einer dynamischen, durch Akzente strukturierten Impulsfolge, die nicht nur als latentes Ordnungsschema fungiert, sondern im Tonsatz selbst in Erscheinung tritt. Und noch ein dritter Faktor kommt hinzu: Seit dem 16. Jahrhundert bemühen sich humanistische Theoretiker um die Rehabilitierung der griechischen Quantitätenrhythmik. Bis ins späte 18. Jahrhundert hinein werden immer neue Versuche unternommen, die antiken Metren mit neuzeitlichen musiktheoretischen Kategorien in Einklang zu bringen. So entsteht eine unübersichtliche Gemengelage von Bezugssystemen und Begriffen, die es annähernd unmöglich macht, eine verbindliche Terminologie zu rekonstruieren. Der Musikhistoriker sieht sich vor die Alternative gestellt, entweder die Begriffsverschiebungen im Detail zu verfolgen und Widersprüche historisch nachvollziehbar zu machen – so z.B. Carl

1 Vgl. Wilhelm Seidel, Art. "Rhythmus, Metrum, Takt", *MGG*, 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Bd. VIII, Kassel etc., Bärenreiter, 1998, Sp. 257-317, hier Sp. 283 sowie Carl Dahlhaus, "Studien zur Geschichte der Rhythmustheorie", *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1979/1980, pp. 133-153, hier p. 142.

Dahlhaus in seinen "Studien zur Geschichte der Rhythmustheorie" – oder, von Einzelheiten und historischen Begriffsdefinitionen abstrahierend, die grundlegenden Antinomien der Epoche hervorzuheben – so Wilhelm Seidel in seinem eleganten Aufsatz "Division und Progression. Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert".

Im folgenden möchte ich zunächst im Anschluss an Seidel die bereits genannten konkurrierenden Rhythmusmodelle eingehender charakterisieren. Ich werde mich dann der Frage zuwenden, inwieweit die von Seidel beschriebene Grundantonomie auch die poetologischen Rhythmustheorien des 18. Jahrhunderts prägt. Die Poetiken Breitingers und Klopstocks, soviel sei vorweggenommen, weisen nämlich einen ganz ähnlichen immanenten Gegensatz auf. Diesen mit der Musiktheorie bzw. der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen, hiesse jedoch, die Präsenz musikalischen und musikhistorischen Wissens im poetologischen Diskurs der Zeit zu überschätzen. Meine These ist daher, dass die Uneinheitlichkeit sowohl der musikalischen als auch der poetologischen Rhythmuskonzeptionen vor dem Hintergrund eines allgemeineren kulturgeschichtlichen Paradigmenwechsels gesehen werden muss, der sich grob als eine Wende zur Empirie im Anschluss an die Experimentalphysik bestimmen lässt.

Stärker noch als die Musiktheorie ist die Poetik des 18. Jahrhunderts vom Bemühen geprägt, gegen das "Einerlei" der Jamben und Trochäen die Silbenmasse der antiken Metrik wiederzubeleben. In Form eines kurzen Ausblicks werde ich in einem letzten Schritt auf einige Implikationen dieses Theorietransfers u.a. bei Isaac Vossius und Wilhelm Heinse eingehen. Die beiden von Seidel unterschiedenen Rhythmuskonzeptionen werden dabei um ein drittes, seiner Herkunft nach barockes Denkmodell ergänzt, das auch um 1800 noch nicht an Aktualität verloren hat: das Prinzip der kombinatorischen *Inventio*.

Vom alten und vom neuen Takt²

Kulturgeschichtlich lässt sich der Unterschied zwischen dem modernen Takt und dem Takt des Mensuralsystems mit zwei gegensätzlichen Paradigmen der Zeitmessung in Verbindung bringen. Modell des alten Taktkonzepts ist die Uhr, eine objektive, rationale Instanz, die als abstraktes, immer gleiches Orientierungsschema das menschliche Handeln koordiniert und zugleich als universale Metapher des Gesetzmässigen für jene unverrückbare Ordnung steht, die jenseits unserer trügerischen Sinneswahrnehmung den Kosmos regiert. Der Takt in diesem älteren Sinne ist eine nicht unbedingt ohrenfällige, den Tonsatz vielmehr latent grundierende Einheit, gemessen durch das Auf und Ab der schlagenden Hand (Arsis und Thesis) und in sich gegliedert durch ein mehrstufiges System von Unterteilungen, deren Relationen sich am besten als mathematische Proportionen wiedergeben lassen (hierher gehören Begriffe wie *tempus perfectum* bzw. *imperfectum*, *prolatio maior* bzw. *minor* – sie drücken die Teilungsrelationen aus – und Notengattungen wie *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *minima* und *fusa*). Auf den Bewegungscharakter der Musik – in Seidels Worten: “ob sie tanzt, schreitet, hüpft, eilt, fließt oder verweilt, ob und wie sie rhythmisch gezeichnet ist, ob und wie sie Akzente setzt, aus welchen Impulsen sie lebt,” – hat der Takt des Mensuralsystems keinen Einfluss.³ Um diese sinnliche Dimension des Rhythmischen zu beschreiben, muss die Musiktheorie daher auf andere Kategorien zurückgreifen, z.B. auf melodische Kriterien, auf die vorherrschenden Notengattungen, auf die Metren der antiken Rhythmik oder, zunehmend, auf die Taktart im modernen Sinne.

Das kulturhistorische Modell, das in Seidels Darstellung den modernen Takt illustriert, ist das Wandern des romantischen Dichters, für den sich die Könästhesie⁴ des rhythmischen

2 Die folgenden Ausführungen orientieren sich an Wilhelm Seidel, “Division und Progression. Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert”, *Il saggiatore musicale* 2 (1995), pp. 47-65.

3 *Ibid.*, p. 51.

4 Zum Begriff der Könästhesie (Coenaesthesia), dem ‘Gemeingefühl’ oder auch ‘Körpergefühl’, vgl. Jean Starobinski, “Kleine Geschichte des Kör-

schen Schreitens mit imaginären Melodien und Versen verbindet. Während für den Menschen des Barock die Zeit im stets identischen Gesetz der Uhr stillgestellt ist – Seidel spricht vom “Zeitvertreib” – sehnt sich das moderne Subjekt danach, ihre rhythmische Progression am eigenen Leib zu erfahren. Rhythmustheorien, so liesse sich Seidels These reformulieren, sind seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Anthropologien des Rhythmus:

Wo man den Ursprung des neuen Taktes zu ergründen sucht, verweist man auf Bewegungen des Menschen, auf seine Lust, Bewegungen, die sich wiederholen, gleichmäßig auszuführen oder gesetzmäßig zu akzentuieren. [...] Der neue Takt versinnlicht demnach mit dem Metrum die Zeit natürlicher menschlicher Bewegungs- und Auffassungsformen.⁵

Der *locus classicus* für dieses Konzept des Taktes ist Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Im Artikel “Rhythmus; Rhythmisch” erläutert Sulzer den Takt am Beispiel stetig fallender Regentropfen, die erst dann unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wenn wir in der Aufeinanderfolge der Schläge eine Regelmässigkeit, “etwas Periodisches” wahrnehmen – umso mehr, wenn sich diese Einförmigkeit mit einer Mannigfaltigkeit verbindet, “wie die Hammerschläge von drey oder vier Schmieden”.⁶ Heben sich überdies in regelmässigen Abständen kräftigere Schläge von den übrigen ab, so dass wir die Tropfenfolge in Gruppen von je zwei, drei, vier oder mehr Schlägen untergliedern können, tritt zum Rhythmus die Taktordnung. Wie man, schreibt Sulzer, an den Handwerkern sieht, die sich ihre monotonen Verrichtungen durch rhythmischen

pergefühls”, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, übers. v. Inga Pohlmann, mit einer Einleitung v. Hans Robert Jauss, Frankfurt a.M., Fischer, 1991, pp. 12-33 (frz. Orig.: “Brève histoire de la conscience du corps”, in: *Genèse de la conscience moderne*, hrsg. von R. Ellrodt, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 215-229).

5 Wilhelm Seidel, *art. cit.* (“Division und Progression”), p. 63.

6 Johann Georg Sulzer, Art. “Rhythmus; Rhythmisch”, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt* [1771-1774], ND d. 2. vermehrten Aufl. Leipzig 1792-1999, 4 Bde. u. Registerbd., mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli, Hildesheim, Olms, 1967-1970, Bd. IV, pp. 90-105, hier p. 92.

sche Bewegungen erleichtern, sind Takt und Rhythmus elementare Wahrnehmungsstrukturen und Grundbedürfnisse des Menschen.⁷

In der musikalischen Praxis unterscheidet sich dieser "neue" Takt vom mensuralen vor allem dadurch, dass er als dynamische Impulsfolge hörbar, d.h. kompositorisch mitgestaltet ist. Faktoren, die in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts unter den Terminus ‚Bewegung‘ (frz. *mouvement*) gefasst werden – das Tempo und der affektive, u.a. durch die Beachtung bestimmter spieltechnischer Konventionen zu realisierende Grundcharakter des Satzes, z.B. *Allegro*, *Adagio*, *espressivo* – werden in groben Zügen bereits durch die Wahl der Taktart festgelegt.

Die Taktkonzeptionen, deren Konkurrenz die musikalischen Rhythmustheorien des 18. Jahrhunderts durchzieht, lassen sich zusammenfassend mit den historischen Begriffen ‚Mensur‘ oder ‚Mass‘ und ‚Bewegung‘, frz. *mesure* und *mouvement* belegen. Wie ich zeigen möchte, ist damit aber ein Gegensatz bezeichnet, der über die beiden skizzierten Auffassungen der musikalischen Zeit hinausgeht. *Mesure* und *mouvement*, so meine These, können als übergreifende kulturelle Deutungsmuster verstanden werden, die nicht zuletzt zwischen den musikalischen Rhythmustheorien und den übrigen Bereichen der Ästhetik Zusammenhänge stiften.

Einfluss-Theorien I: Breitinger

Ein zentrales Thema der ästhetischen Theorie ist im 18. Jahrhundert die Wirkung der Künste auf den Menschen – ein Thema, das in der Musiktheorie wie in der Rhetorik seit der Antike kontinuierlich verhandelt worden ist, in der philosophischen Ästhetik jedoch eine eigene, zeitgemässe Ausprägung erfährt.⁸ Die Aktualität der Frage, auf welchem Wege Musik und Dichtung den Rezipienten zu affizieren vermögen,

7 *Ibid.*, p. 98.

8 Vgl. dazu Verf., *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München, Fink, 2002 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste* 104).

wird deutlich, sobald man sie im Kontext analoger Fragestellungen in den anderen Wissenschaften betrachtet: Physik, Medizin und philosophische Anthropologie befassen sich im 17. und 18. Jahrhundert ebenfalls mit dem Problem des Einflusses; sie untersuchen die Wirkung von Fernkräften oder die Übertragung von Krankheiten und spekulieren über die Wechselwirkung zwischen Körper und Seele. Da die Physik, speziell die Mechanik, seit dem 17. Jahrhundert für die philosophischen Disziplinen den Status einer Leitwissenschaft besitzt, liegt es nahe, dass sich auch die Ästhetik an ihren Methoden und Fragestellungen orientiert, zum Teil sogar ihre Begriffe und Theorien adaptiert. Das gilt auch für die Musiktheorie. Mechanische Denkmodelle treten nach und nach an die Stelle von mathematischen, Erfahrung und Experiment gewinnen an Bedeutung und drängen allmählich die abstrakte, seit der Spätantike kontinuierlich tradierte platonisch-pythagoräische Proportionslehre in den Hintergrund. Diese hatte jedoch auch das Verhältnis der Musik zur Welt und zum Menschen erklärt. Wie die Musik, so schienen auch Seele und Kosmos von einer zahlhaften Ordnung durchwaltet zu sein, die den wechselseitigen Einfluss *per analogiam* ermöglichte. Wenngleich schon Theoretiker des 17. Jahrhunderts – Athanasius Kircher z.B. – damit begannen, die mathematischen Erklärungsmodelle in physikalische zu transformieren, bleiben Reste der alten Proportionslehre im 18. Jahrhundert erhalten. Sie können in der Regel als Indizien für argumentative Verlegenheiten gewertet werden.

Ganz sicher ist dies im letzten Kapitel von Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740) der Fall, das "Von dem Bau und der Natur des deutschen Verses" handelt. Breitingers Poetik ist im Ganzen der Vergegenwärtigung (*fantasia, enargeia*) verpflichtet, einer ursprünglich rhetorischen Kategorie, die es erlaubt, das produktionsästhetische Postulat der Nachahmung und das wirkungsästhetische Ziel der Rührung in einem einzigen Prinzip zusammenzufassen: Ist die Illusion vollkommen, so rührt uns das Abbild nicht weniger heftig als die Vorlage – und umgekehrt neigen wir umso mehr zu lebhaften Fantasien,

wenn wir von einer starken Leidenschaft ergriffen sind.⁹ Auf diese Weise vermag Breitinger den Gebrauch der Metaphern und zahlreicher anderer Stilfiguren anthropologisch zu begründen.¹⁰ Der Vers – gemeint sind Metrum, Rhythmus und Reim – lässt sich dagegen nicht ohne weiteres in die Nachahmungsästhetik integrieren. Von wenigen Fällen offensichtlicher Lautmalerei abgesehen, ist schwer zu bestimmen, welche Gegenstände der rhythmischen Nachahmung als Vorbild dienen könnten.

Im Kapitel über den Vers ist denn auch von Nachahmung kaum mehr die Rede – obschon Breitinger den Abschnitt explizit als letzten Teil seiner Nachahmungspoetik deklariert.¹¹ Drei Argumentationsstränge beherrschen stattdessen den Text. Der erste, ein ausgeführtes Gleichnis, dient dazu, den Unterschied zwischen Dichtung und Prosa zu markieren, und liefert indirekt einen Hinweis darauf, welchen Weg eine Theorie der rhythmisch-metrischen Nachahmung einschlagen könnte. Im Gegensatz zur Prosa, so Breitinger, obliegt es der Poesie,

sich in die bunten Farben der Phantasie einzukleiden, und uns mit den Spielen dieses wunderbaren Vermögens der Seele zu belustigen. Sie ist daher in ihren Gedancken und ihrem Thun ausserordentlich, sie zeigt lauter Pomp, und ist einem feyrlichen Aufzug gleich, da man sich in

9 Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, ND d. Ausg. von 1740 mit einem Nachw. von Wolfgang Bender, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966 (Reihe Texte des 18. Jahrhunderts), Bd. II, p. 403, p. 389. Vgl. dazu die einschlägigen Stellen bei Quintilian: Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 21988, Teil II, VI.2, 26-32 sowie VIII.3, 61-81, 88. Zur rhetorischen und ästhetischen Tradition der *enargeia* allgemein: A. Kemman, Art. "Evidentia, Evidenz", *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. III, Tübingen, Niemeyer, 1996, Sp. 33-47; Rüdiger Campe, "Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung", in: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft* (DFG-Symposium 1995), Stuttgart/Weimar, Metzler, 1997, pp. 208-225 sowie Verf., *op. cit.*, pp. 172-176.

10 Vgl. die Kapitel "Von der hertzrührenden Schreibart" (Johann Jacob Breitinger, *op. cit.*, Bd. II, pp. 352-398) und "Von dem mahlerischen Ausdruck" (*ibid.*, Bd. II, pp. 398-435).

11 *Ibid.*, p. 437.

Gebehrdung, Stellung, Kleidung und Gang von den gewöhnlichen Manieren entfernt.¹²

Breitinger behauptet nicht, dass Versmasse bestimmten Gangarten, Gesten oder Haltungen nachempfunden sind. Er hält aber die Wirkung des Verses und die Wirkung festlicher Aufzüge für vergleichbar. Märsche, Prozessionen und Schautänze beziehen in seiner Sicht ihre Attraktivität aus den gleichen Quellen wie die aussergewöhnlichen Rhythmen der Dichtung:

Wenn wir denn den Vers nach denen Eigenschaften betrachten, die ihm lediglich und absonderlich zukommen, als, der Abzählung der Sylben, dem Accente auf bestimmten Plätzen, und dem Reime, so muß man den beyden erstern eine gewisse Anmuth zugestehen [...]. Und diese mag ungefehr von der Art, und derjenigen Kraft seyn, wie wohlgemessene Schritte und Tritte in einem feyrlichen Aufzuge, welche nach der Natur des Festes ernstlich und gestreng, oder munter und lustig sind. Wie nemlich die Staats= und Hof=Bedienten an einem Krönungs=Tage, die Priester in einem Kreuzgang, die Hauptleute und Soldaten in ihrem Marsche, die muntere Jugend an einem Ballette, nach verschiedener Weise einhergehen, die Augen der Zuseher an sich zu ziehen, und den Character ihrer Gemüther auszudrücken; [...] also gibt es auch verschiedene Arten des Verses [...].¹³

Der Vergleich zwischen Gangarten und Versmassen wird in seiner Tragweite nicht präzisiert, das *Tertium comparationis* bleibt dem Leser vorenthalten. Trotzdem lässt sich aus den gegebenen Beispielen aufgrund ihrer Konkretion einiges entnehmen: Gangarten wie Silbenmasse können Gemütslagen und Charaktere ausdrücken, sind aber, dafür stehen die kirchlichen und höfischen Prozessionen, konventionell und formalisiert. Erst dadurch werden sie in ihrem Kunstcharakter kenntlich, unterscheidet sich der festliche Aufzug vom alltäglichen Fussmarsch und die Dichtung von der Prosa. Wenn sich also Breitingers Gleichnis mit Rhythmuskonzeptionen assoziieren lässt, die im Gegensatz zur Theorie des latent strukturierenden "alten Takts" die sinnlich erfahrbare Bewegung des Körpers in den Vordergrund rücken, so hat man hier sicher-

¹² *Ibid.*, p. 441.

¹³ *Ibid.*, p. 442.

lich eher an die Körpermetaphern der antiken Rhetorik und Metrik zu denken als etwa – im Sinne von Seidels Modell des neueren, sinnlich erfahrbaren Takts – an den einsam schreitenden und im Schreiten dichtenden Hölderlin.¹⁴

Auch der zweite Argumentationsstrang betont die Körperlichkeit des Rhythmus, begründet aber, wie später Sulzer in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, die Beliebtheit des Versmasses mit der Annehmlichkeit aller gleichmässig geordneten Lautfolgen:

Und damit wir diese Anmuth des Verses näher bestimmen [...], so müssen wir anmercken, daß die Menschen von Natur alle und jede Symmetrie, in was für Sachen sie beobachtet wird, lieben, wie denn, was die Thöne insbesondere anbelangt, ein jedes Gethöne, in welchem man ein Maaß wahrnimmt, so schlecht der Thon an sich seyn mag, angenehmer ist, als eines, da sich dieses nicht findet. Das Gethöne etlicher Hammer, etlicher Dresch=Flegel, eines Hufschlags von Pferden, haben ihr Maaß und daher eine gewisse Annehmlichkeit.¹⁵

So oberflächlich diese Erklärung für einen Theoretiker des 18. Jahrhunderts auch scheinen musste – sie besitzt doch den Vorteil, die Grenzen der alltäglichen Erfahrung nicht durch Spekulation zu überschreiten. Diese Vorsicht ist intendiert. Breitinger folgt ausdrücklich einem Grundsatz der Experimentalphysik, zu dessen Gunsten er das traditionelle mathematisch-spekulative Erklärungsmodell für die Wirkung des *numerus* ablehnt. Die pythagoräisch-platonische Prämisse, die Seele “sei” oder “habe” eine Harmonie, mit der die Masse der Dichtung übereinstimmen, wird als Inbegriff des Dunklen und Überholten verworfen:

Es ist zwar schwer, die absonderliche Ursache dessen zu erforschen, aber es ist auch genug, daß die Erfahrung uns davon versichert. Diese sagt uns, daß dieses Ergetzen in der Natur gegründet ist, ob man gleich

¹⁴ Zu den Körpermetaphern der Rhetorik vgl. Verf., *op. cit.*, pp. 47-51, p. 186, p. 193 sowie Verf., Margreth Egidi et al., “Riskante Gesten. Einleitung”, *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000 (= Literatur und Anthropologie 8), pp. 11-41, hier p. 34; zu Hölderlins Schreiten vgl. Pierre Bertaux, *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978 (= st 686), pp. 268-287.

¹⁵ Johann Jacob Breitinger, *op. cit.*, p. 443.

die Art seiner Möglichkeit nicht einsieht; gleichwie man in der Mechanik die Schwere aus der Erfahrung annimmt, und daraus die Regeln der Bewegungen bestimmt, welche daher entstehen. Wir könnten zwar, wenn wir die Dunkelheit liebten, mit einigen Alten, die von der Verwandtschaft des Maasses der Rede mit dem Menschen geschrieben haben, vorgeben, die Seele sey eine Harmonie, oder, sie habe eine Harmonie. Allein wir begnügen uns zu erkennen, daß der Grund davon sich in dem Bande findet, mit welchem die Rührung derer Sachen, so einen Laut von sich geben, und die Rührung der Lebensgeister durch die sinnlichen Organa mit einander verbunden sind, wiewohl wir gestehen, daß uns die Natur dieses Bandes verborgen ist.¹⁶

Der Hinweis auf die Mechanik und den Erkenntnisverzicht, den es bedeutete, die Schwerkraft aus der Erfahrung als gegeben anzusehen, ohne über ihre entfernteren Ursachen zu spekulieren, ist offenkundig eine Anspielung auf Newtons "hypotheses non fingo", seine Absage an die diversen kursierenden Hypothesen zur Erklärung der Fernkräfte in den *Philosophiæ naturalis principia mathematica*.¹⁷ Freilich verletzt Breitinger die Newtonsche Erkenntnisregel im selben Atemzug, in dem er sie formuliert. Denn bereits die Annahme, dass die bewegten Gegenstände der Natur mit den menschlichen Lebensgeistern durch ein geheimnisvolles Band verknüpft sind, verlässt die Sphäre des sicheren, durch Erfahrung verbürgten Wissens. An die Stelle analoger mathematischer Proportionen sind analoge Bewegungen getreten (die "Rührung" der klingenden Gegenstände und die "Rührung der Lebensgeister"); weiter hat das epistemologische Bekenntnis nicht geführt.

Der dritte Argumentationsstrang verläuft ähnlich wie der erste und endet diametral entgegengesetzt zum zweiten. Hatte Breitinger die Kraft der Silbenmasse zunächst mit der Wirkmacht festlicher Prozessionen verglichen, so folgt nun ein Vergleich mit den Kräften der Musik. Das schematisch zitierte Referenzmodell ist die griechische Tonartencharakteristik: Verschiedene "Arten der Harmonie" – die phrygische, die

16 *Ibid.*, pp. 443f.

17 Isaac Newton, "Philosophiæ naturalis principia mathematica", *Opera quæ exstant omnia*, ND d. Ausg. von Samuel Horsley, London 1779-1785, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1964, Bd. II u. III, hier Bd. III, pp. 173f.

lydische, die dorische Tonart – verursachen unterschiedliche affektive Wirkungen im menschlichen Gemüt, und ebenso verhält es sich mit den Versarten. Man müsse nicht meinen, schreibt Breitinger, der Vers enthalte Musik in sich, wirke mit denselben Mitteln wie die Musik oder wäre ihr gar an Macht und Rang ebenbürtig. Er sei ihr nur insofern vergleichbar, als beide ihre Macht aus Symmetrien bezögen, die, wie alle Proportionen, mit dem Gemüt auf rätselhafte Weise übereinstimmten:

Aber ich halte vor unleugbar, daß in dem Verse eine gewisse angenehme Symmetrie sey, wiewohl von einer geringern Art, welche eben so wohl als die Anmuth der musicalischen Symphonie von dem geheimen Verhältniß entsteht, das alle Proportionen mit dem Gemüthe haben; und in diesen Puncten beruhet die Vergleichung zwischen beyden.¹⁸

Von der Bewegung oder Rührung der tönenden Gegenstände und ihrem Einfluss auf die Bewegungen der Sinnesorgane oder Lebensgeister ist hier nicht mehr die Rede. Symmetrien und Proportionen sind vielmehr genau jene Kategorien, mit denen die Griechen und in ihrem Gefolge die Musiktheoretiker des christlichen Mittelalters die "Harmonie" der Seele und ihre Übereinstimmung mit der Musik erklärten. So bleibt die Frage nach den Gründen für die Annehmlichkeit des Verses vorerst offen. Breitinger schwankt zwischen dem überkommenen, als vage und dunkel erkannten mathematischen Modell und einer noch unausgereiften modernen, am physikalischen Begriff der Bewegung bzw. an der kinästhetischen Selbsterfahrung orientierten Rhythmuskonzeption. Auf abstrakter Ebene teilt der Gegensatz wesentliche Züge mit der musiktheoretischen Konkurrenz zwischen *measure* und *mouvement*. Mit dem Mensuralsystem und der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts haben Breitingers widersprüchliche Argumente indessen wenig zu tun: Seine musikalische Bildung stammt aus viel älteren Quellen.

18 Johann Jacob Breitinger, *op. cit.*, p. 449.

Einfluss-Theorien II: Klopstock

In Breitingers Metrik-Kapitel – das sicherlich nicht zu den bedeutendsten Teilen der *Critischen Dichtkunst* gehört – verläuft die abstrakt-mathematische Argumentation parallel zur sinnlich-dynamischen, ohne dass deren Verhältnis zueinander mit einem Wort zur Sprache käme. Nichts weist darauf hin, dass Breitinger sich der Disparität seiner Erklärungsmodelle bewusst war. Ganz anders bei Klopstock: In der fragmentarischen Schrift *Vom deutschen Hexameter* (1779) werden *mesure* und *mouvement* unter den Bezeichnungen “Tonverhalt” und “Zeitausdruck” explizit als komplementäre Aspekte der “Wortbewegung” eingeführt und an Beispielen erläutert. Als “Zeitausdruck” bezeichnet Klopstock in erster Linie die Geschwindigkeit des Verses, die durch das Vorherrschen langer bzw. kurzer Silben zustandekommt – so lässt sich z.B. beim griechischen Hexameter das Tempo durch die Bevorzugung des Trochäus verlangsamen, durch die vermehrte Verwendung des Daktylus beschleunigen. “Der Zeitausdruck”, schreibt Klopstock, “erreicht den höchsten Grad der Langsamkeit, wenn viele lange, und der Schnelligkeit, wenn viele kurze Silben auf einander folgen.”¹⁹ Mit “Tonverhalt”, einer Kategorie, die nicht nur auf der Ebene der einzelnen Füße, sondern auch auf den übergeordneten Ebenen der Verse, Perioden und Abschnitte zur Anwendung gelangt, ist dagegen das Verhältnis zwischen Längen und Kürzen gemeint, das sich durch Vergleichen ermitteln lässt. Der Tonverhalt ist entweder steigend (wenn lange Silben auf kurze folgen) oder fallend (wenn kurze auf lange folgen); ausserdem können die einzelnen Füße bzw. ihr Verhältnis untereinander “übereinstimmend” (harmonisch) oder “abstechend” sein.

Der oberflächliche Eindruck, hier würde ein historischer Gegensatz – der zwischen zwei Konzeptionen des Taktes oder zwischen zwei kulturellen Deutungsmustern – affirmativ in ein systematisches Analyseinstrument überführt, erweist

19 Friedrich Gottlieb Klopstock, “Vom deutschen Hexameter. Fragment”, *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1989 (= it 1038), pp. 60-156, hier p. 130.

sich allerdings als trügerisch, sobald man sich auf Klopstocks ausführlichere Erläuterungen der beiden Begriffe näher einlässt. Der scheinbar kategoriale Unterschied zwischen Zeitausdruck und Tonverhalt verschwimmt zu einem graduellen. So schreibt Klopstock über den Zeitausdruck: "Dieser bezeichnet vornehmlich Sinnliches, und dann auch gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und Leidenschaft", und über den Tonverhalt: "Die Gegenstände des Tonverhalts sind gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft, und was etwa durch ihn vom Sinnlichen kann ausgedrückt werden."²⁰ In ihrer Wirkung leisten Tonverhalt und Zeitausdruck also dasselbe, nur in unterschiedlicher Gewichtung. Die Geschwindigkeit z.B. ist das Hauptgebiet des Zeitausdrucks, aber in Versen oder Strophen, in denen die Zahl der langen und kurzen Silben identisch ist, gibt der Tonverhalt auch hier den Ausschlag.²¹ Dass dies so sein kann, hängt mit Klopstocks Auffassung des Verhalts zusammen, die den mathematischen Prinzipien der griechischen Metrik bewusst zuwiderläuft. Da die Griechen jede Kürze als einzeitig und jede Länge als zweizeitig ansahen, konnten sie die Dauer eines Fusses unabhängig von der Stellung seiner Längen und Kürzen berechnen – unter dieser Voraussetzung sind Trochäus (zwei Längen, also vier Zeiten) und Daktylus (eine Länge und zwei Kürzen, also ebenfalls vier Zeiten) gleichwertig. Ein Vers, der ebensoviele Längen wie Kürzen enthält, kann so gesehen nur langsam sein. Klopstock empfindet dieses Verfahren als abstrakt und praxisfern. Der Verhalt ist für ihn nicht objektiv und mathematisch bestimmbar, sondern gehört wie der Zeitausdruck zur phänomenalen Seite der Dichtkunst, die empirisch erforscht werden muss. Ob ein Versfuss schnell oder langsam ist, entscheidet nicht der berechnende Verstand, sondern das Ohr:

Die Theoristen der Alten fanden, nach einer gewissen Berechnung, die Sache ganz anders. Ihnen waren nicht etwa nur die angeführten Füße, der Zeit nach, völlig gleich; sondern dieser, und ein anderer waren's auch: – – – *Wutausruf*, und ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ *Ei-ligeres in dem Ge-sang*.

20 *Ibid.*, pp. 126f.

21 *Ibid.*, p. 132.

[...] Aber wer hört nicht in ihnen sehr verschiedene Dauer, große Langsamkeit in dem ersten, und viel Schnelligkeit in dem zweiten? [...] So wenig bekümmert sich das Ohr darum, ob man's hier in Momente teilen, und dann berechnen könne.²²

Den Gedanken, man könne die Verhältnisse zwischen Silben auf mathematische Proportionen reduzieren, empfindet Klopstock offensichtlich als abwegig. Gegenstand des Vergleichs, den man zur Ermittlung des Tonverhalts anstellen muss, sind konkrete, sinnlich erfahrbare Bewegungskurven: das Steigen und Fallen der Wortbewegung im Ambitus eines Versfusses. Was den Tonverhalt vom Zeitausdruck abhebt, ist demnach zum einen der Untersuchungsradius – der Zeitausdruck betrifft ausschliesslich die grösseren Einheiten Vers oder Strophe –, zum anderen die primäre Sphäre des Ausdrucks, d.h. die Geschwindigkeit respektive die Beschaffenheiten von Leidenschaften und Empfindungen.

Das Prinzip der *measure*, des Masses im Sinne der abstrakten mathematischen Proportion, hat sich also unter den Vorzeichen der Empirie fast vollständig aufgelöst. Gleichwohl ist mit dem Begriff des Verhalts eine charakteristische Form barocken Denkens in Klopstocks Theorie eingegangen: Klopstock illustriert die Wirkung des Tonverhalts mit Hilfe eines Beispielkatalogs, der "Wortfüsse" mit Affektlagen korreliert.²³ Alle hierfür ausgewählten Versfragmente stammen von Klopstock selbst; es handelt sich mithin nicht um konventionelle, sondern um hochgradig subjektive Zuordnungen. Die Darstellungsform, eine Topik der Affekte basierend auf einer Kombinatorik metrischer Grundelemente, erinnert jedoch durchaus an die Figuren- und Tonartenkataloge der musikalischen Rhetorik, einer Tradition, in der – wie sich etwa am Werk Johann Sebastian Bachs ablesen lässt – zahlhafte Ordnungsprinzipien eine prominente Rolle spielen. An Klopstocks Beispielen wird dann auch kenntlich, dass der subjektive Empirismus im Detail nicht notwendig mehr Evidenz produ-

²² *Ibid.*, pp. 133f.

²³ *Ibid.*, pp. 138f. Unter einem "Wortfuß" (im Gegensatz zu den "künstlichen Füßen", die das Versmass vorgibt) versteht Klopstock die Abfolge von Längen und Kürzen innerhalb eines Wortes oder einer Wortgruppe (*ibid.*, pp. 130f.).

ziert als die alte spekulative Proportionen- und Affektenlehre: Die Aufstellungen "sanfter", "starker", "muntrer", "heftiger", "ernstvoller" und "unruhiger" Wortfüsse erscheinen dem Leser kaum weniger zufällig und um etliches weniger verbindlich als die Klassifikationen der antiken oder barocken Tonartencharakteristik.

Von der Wirkmacht und Vielfalt der Füsse:
Vossius und Heinse

Die Humanisten bemühten sich um die Wiedereinführung der antiken Silbenmasse in die Musiktheorie mit der Hoffnung, auf diese Weise affektive Wirkungen zu erzielen, die denen der griechischen Musik nahe kämen.²⁴ Es ist daher nicht verwunderlich, dass Spekulationen über die Grundlagen solcher Wirksamkeit die abendländische Reflexion über die antike Metrik von Anfang an begleiten. Das ändert sich auch im 18. Jahrhundert nicht. Allerdings klären und vermindern sich die dabei bemühten Denkmodelle. Ein Blick in Isaac Vossius' einflussreiche Abhandlung *Vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rhythmus* (1673) zeigt ein völlig unproblematisches Zusammenspiel von Kriterien, die im 18. Jahrhundert als konträr gegeneinander ausgespielt wurden: Mathematische Proportionen (das "Mass") und physiologische Bewegungsabläufe bilden bei Vossius gleichwertige Kriterien zur Beschreibung und Klassifikation der griechischen Versfüsse.²⁵

24 Vgl. hierzu Wilhelm Seidel, *art. cit.* ("Rhythmus, Metrum, Takt"), Sp. 282f.

25 So heisst es z.B. über den Pyrrhichius: "er besteht aus *zwo kurzen* Silben, und fliegt daher mehr, als er läuft. Wenn also ein Gedicht nur irgend eine Bedeutung haben soll, so darf er nicht gebraucht werden, weil ihm Maaß und Gewicht gänzlich mangelt. Er ist bloß zur Nachahmung geschwinder Bewegungen bequem", und über den Daktylus: "er hüpfet nach der langen Sylbe noch zweymal, und bekömmt dadurch ein besseres Ebenmaaß, in dem er eben so viele Zeit auf seine Erhebung, als auf seine Herablassung wendet." Isaac Vossius, "Vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rhythmus", *Musikalisch-kritische Bibliothek*, hg. v. Johann Nicolaus Forkel, Bd. III, ND der Ausg. Gotha 1779, Hildesheim, Olms, 1964, pp. 13-107, hier p. 18 und p. 20 [Hervorh. im

Bei Breitinger und Klopstock, das ist deutlich geworden, interferiert die nach wie vor bestehende Kategorienvielfalt mit dem Bestreben, die mathematisch-spekulativen Elemente der alten Theorie durch eine konsequent empirische Betrachtungsweise zu ersetzen. An Wilhelm Heinses Musikroman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) lässt sich belegen, dass dieser Prozess gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen vorläufigen Abschluss erreicht. Der Romanheld Lockmann, ein junger Kapellmeister und Komponist, entwirft nämlich eine Theorie des musikalischen Rhythmus, die die modernen Taktarten scheinbar mühelos mit den griechischen Versfüßen identifiziert. Längen und Kürzen, gezählt nach der von Klopstock verworfenen antiken Methode, werden in die relativen Dauern moderner Notenwerte übersetzt.²⁶ Ihre Proportionen verlieren dabei den ästhetischen Eigenwert, der ihnen bei Klopstock noch zukam: Das "Harmonische" oder "Abstechende" der Füße ist für Heinse irrelevant geworden. Auf kompositorischer Ebene zählt allein ihr Bewegungscharakter, die vom bewegten Körper abstrahierte dynamische Kurve des Gehens, Fliegens oder Gestikulierens. "Die Füße insgesamt", schreibt Heinse, "sind die mannigfaltigen Formen der Bewegung in ihrer Reinheit von der Materie abgesondert."²⁷ Exemplifiziert am Jambus:

Wir wollen also zum Beyspiel nur *die* Wirklichkeit aufsuchen, die der allgemeinste Fuß in allen Sprachen, der *Jambos*, darstellt $\cup -$; und dieß am Menschen. Er bewegt sich am öftesten mit Händen, Armen, Füßen und Beinen. Wir finden gleich die Form, wenn er mit der Rechten aushöhlt und zuschlägt. Die kurze Sylbe drückt die Bewegung aus, und die lange die auffallende Kraft. An den Beinen ist sie ein Sprung, ein rasch fortgesetzter Doppelschritt. Wollen wir noch andre Theile des Körpers nehmen? Ein zum Kusse gehaschter Mädchenkopf. Nun die Worte, welche diese Handlung ausdrücken: *ich schlug, ich sprang, ich schritt, ich küßte sie*. Die Form kommt ganz mit der Bewegung überein.²⁸

Orig.]; lat. Orig.: *De poematum cantu et viribus rhythmi*, Oxford, Theatro Sheldoniano, 1673.

26 Wilhelm Heinse, "Hildegard von Hohenthal", *Sämmtliche Werke*, hg. v. Carl Schüddekopf, Leipzig, Insel-Verlag, 1903, Bd. V und VI, hier: Bd. V, pp. 350-365.

27 *Ibid.*, Bd. V, p. 357.

28 *Ibid.* [Hervorh. im Orig.]. Der Schlag als dynamisches Modell für die

Ähnlich werden noch Theoretiker des 20. Jahrhunderts die affektive Wirkung der Musik begründen.²⁹

Anders als bei Breitinger und Klopstock scheint die Frage nach der Methode weder bei Heinse noch bei Vossius grosse argumentative Energie in Anspruch zu nehmen. Nicht die Entscheidung zwischen einem althehrwürdigen, aber spekulativen und einem noch unausgegorenen empirischen Verfahren steht im Zentrum ihrer theoretischen Bemühungen, sondern die Kritik an der rhythmisch verarmten Gegenwart und der nostalgische Rückblick auf den Reichtum und die Macht der Künste in der Antike. Aus der Sehnsucht nach heftigen Affekten speist sich ein Interesse, das die Theorie des Rhythmus bei Vossius wie bei seinen Lesern aus dem 18. Jahrhundert – unter ihnen Klopstock³⁰ – um einen weiteren, in das bis hierher verfolgte dualistische Schema nicht integrierbaren Aspekt bereichert: um das Thema der kombinatorischen Inventio. Die Mannigfaltigkeit der griechischen Silbenmasse

steigenden Füße findet sich auch bei Vossius: "Was man daher bey der Bewegung der Körper wahrnimmt, das kann man auch bey der Stimme, beym Schalle und bey allen Zeichen, die dem Gemüthe eine begreifliche Bedeutung darstellen, wahrnehmen. Wenn wir die Hand zum Schlagen aufheben, und sie im Anfange geschwinde, nachher aber nachlässiger bewegen, so erfolgt entweder gar kein Schlag, oder doch nur ein ganz leichter. Wird aber die Bewegung von einem langsamern Anfange immer stärker, und nimmt an Geschwindigkeit nach und nach zu; so kann alsdenn ein schwerer und nachdrücklicher Schlag erfolgen. Damit also der Gesang seine rechte Einrichtung bekomme, und allerley Affekten erregen könne, muß hauptsächlich auf die jetztgedachten Abmessungen der Sylben gesehen, und die Füße so mit einander vermischt werden, daß sie nicht nur unter sich zusammenstimmen, sondern auch den Dingen angemessen sind, die sie ausdrücken sollen." Isaac Vossius, *op. cit.*, p. 93.

29 Vgl. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in The Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 3. Aufl. der 3. Ausg., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976 [1942], pp. 204-245 ("On Significance in Music"). Langer referiert verschiedene (u.a. gestaltpsychologische) Theoretiker des frühen 20. Jahrhunderts, die in musikalischen Strukturen "certain dynamic patterns of human experience" (dynamische Aspekte von Affekten, Analogien zu Gesten und Tanzbewegungen u.ä.) entdecken und damit die Expressivität der Musik begründen (pp. 226f.).

30 Klopstock erwähnt Vossius im Fragment "Vom deutschen Hexameter" (Friedrich Gottlieb Klopstock, *art. cit.*, p. 129).

und ihrer unzähligen Kombinationsmöglichkeiten verspricht wirksame Abhilfe gegen das fade Einerlei der deutschen Jamben und Trochäen – und so vielfältig wie die Rhythmen sind laut Vossius die Affekte, die sich mit Hilfe einer solchermaßen ausdifferenzierten neuen Metrik erregen lassen.

Denn aus den vier *zweysylbigen* Füßen entstehen sechzehn zusammengesetzte, meistens viersylbige. Aus den *zwey=* und *dreysylbigen* entstehen zwey und dreyßig *fünfsylbige*, und aus diesen wieder vier und sechzig *sechssylbige*; so, daß die Summe aller zusammen *hundert und vier und zwanzig* macht. Es würde zu weitläufig seyn, die Namen und Wirkungen eines jeden besonders zu erklären; man muß indessen doch erinnern, daß denen nicht zu glauben sey, welche diese große Menge von Füßen für ganz unnützig und überflüssig halten. Denn, so viel ihrer auch seyn mögen, so ist doch kein einziger darunter, der nicht seine eigene Kraft und ein eigenes Vermögen hätte, gewisse Leidenschaften entweder zu erregen oder zu stillen [...].³¹

Die Rhythmustheoretiker des 18. Jahrhunderts führten diese kombinatorischen Berechnungen fort. Johann Mattheson, einer der wichtigsten Theoretiker des musikalischen Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, errechnet in seinem *vollkommenen Capellmeister* (1739) auf der Basis von 24 griechischen Versfüßen eine 23stellige Zahl unterschiedlicher "Klangfüße" (62044840173323943936030).³² Klopstock, der die metrische Inventio nicht nur reflektierte, sondern in seiner eigenen Dichtung vor allem äusserst produktiv betrieb, mag nicht zuletzt durch ein gewisses Vergnügen am kombinatorischen Experimentieren zur Aufstellung seiner metrischen Kataloge verführt worden sein. Und der Kapellmeister Lockmann alias Wilhelm Heinse erhofft sich von der systematischen Erfassung und Klassifizierung sämtlicher möglichen "Füße oder Takte" (deren Reichtum sich durch die Ausweitung der Differenz zwischen Längen und Kürzen auf das volle Spektrum der unbegrenzt teilbaren Notenwerte ins Unend-

31 Isaac Vossius, *op. cit.*, pp. 21f.

32 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, ND der Ausg. Hamburg 1739, hg. v. Margarete Reimann, Kassel u.a., Bärenreiter, ⁵1991 (= Documenta Musicologica, 1. Reihe: Druckschriften-Facsimiles 5), p. 170.

liche steigert) sogar den Triumph der abendländischen über die griechische Musik:

“Wenn man alle diese Füße wieder unter sich zusammensetzt, welche erstaunliche Mannigfaltigkeit gegen unsre neuern Reimereyen!”

“Hätten wir nur noch die Melodien zu einigen Tänzen der Griechen! [...]” “Wir können, besonders in der Instrumentalmusik, aus ganzen und halben Schlägen, Vierteln, Achteln, Sechzehnteilen und Zwey-und-Dreyßigtheilen eine solche Menge verschiedener Füße oder Takte zusammensetzen, daß die zwey Dutzend Griechischen weit zurückbleiben müssen. Man sollte sie wohl einmal zählen und ordnen, und die verschiedenen schönsten Formen nach vortreflichen Mustern in Klassen bringen. Bis jetzt sind sie bloß dem Instinkt überlassen worden. Die Kunst der Musik erhebt sich schon dadurch allein über den Ausdruck der Sprachen in allem, was Bewegung, Leben und Leidenschaft betrifft; und kann in der Folge zu einer weit höhern Vollkommenheit gelangen.”³³

33 Wilhelm Heinse, *op. cit.*, Bd. V, p. 354, pp. 356f.

Abstract

La théorie du rythme musical au 17^e et dans la première moitié du 18^e siècle est généralement considérée comme hétérogène et contradictoire. Du point de vue des musicologues, cette hétérogénéité est due aux tensions entre deux conceptions inconciliables du tact: La pratique musicale avancée qui s'appuie sur une pulsation continue articulée par des accents réguliers ('mouvement') interfère avec la terminologie traditionnelle provenant du système mensural ('mesure'). Partant du fait qu'on peut observer un antagonisme analogue dans les écrits poétologiques de Johann Jacob Breitinger et Friedrich Gottlieb Klopstock, l'article soutient que les conceptions rythmiques du 18^e siècle, tant musicales que littéraires, participent à une transformation culturelle plus générale: En suivant le modèle de la physique expérimentale, les sciences esthétiques s'orientent vers l'empirie. Cependant, les éléments spéculatifs de la vieille théorie mathématique ne sont que graduellement abandonnés. Un projet central de la poétique allemande du 18^e siècle est la réintroduction de la métrique grecque dans la poésie moderne. Relativement, entre autres, au traité *De poematum cantu et viribus rhythmi* d'Isaac Vossius et au roman musical *Hildegard von Hohen-thal* de Wilhelm Heinse, l'article présente quelques implications de ce transfert et dégage un troisième modèle théorique du rythme: le principe baroque de l'invention combinatoire, qui même en 1800 n'a pas perdu son actualité.