

Das Singspiel im 18. Jahrhundert

ABHANVLGUNGEN von Thomas Betzwieser, Katrin Dennerlein,
Bernhard Jahn, Estelle Joubert, Jörg Krämer, Adrian Kuhl,
Benedikt Leßmann, Livio Marcaletti, Herbert Schneider und
Tilman Venzl

KURZBIOGRAPHIE Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797)

DISKUSSION über Markus Gabriels Vorschlag zur Gestaltung universaler
Werte im 21. Jahrhundert: Beiträge von Stefan Klingner, Rudolf Meer,
Fernando Moledo, Roberta Pasquarè und Gideon Stiening sowie Repliken
von Markus Gabriel

AUFKLÄRUNG

Interdisziplinäres Jahrbuch
zur Erforschung des 18. Jahrhunderts
und seiner Wirkungsgeschichte

Herausgegeben von
Martin Mulsow, Gideon Stiening
und Friedrich Vollhardt

Redaktion:
Udo Roth

Band 34 · Jg. 2022

Thema:
DAS SINGSPIEL IM 18. JAHRHUNDERT

Herausgegeben von
Benedikt Leßmann und Tilman Venzl

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

ISBN 978-3-7873-4356-0 · ISSN 0178-7128

Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. – Herausgegeben von Martin Mulsow, Gideon Stiening und Friedrich Vollhardt. – Redaktion: Dr. Udo Roth, Ludwig-Maximilians-Universität München.

© Felix Meiner Verlag 2022. Das Jahrbuch und alle in ihm enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Printed in Germany. www.meiner.de/aufklaerung

INHALT

SCHWERPUNKT

<i>Benedikt Leßmann / Tilman Venzl:</i> Einleitung: Das Singspiel im 18. Jahrhundert. Interdisziplinäre Studien	7
<i>Bernhard Jahn:</i> Zur Dramaturgie des Theaterabends im 18. Jahrhundert. Das Beispiel des Hamburger Stadttheaters	17
<i>Jörg Krämer:</i> Der Abdruck der Musik im Text. Überlegungen zum Status von Melodramen-Libretti des 18. Jahrhunderts am Beispiel von <i>Medea</i> (Gotter/Benda)	33
<i>Estelle Joubert:</i> Quantitative Approaches to Transnational Studies of Opera, 1785–1810	65
<i>Thomas Betzwieser:</i> Transformationen ins Ähnliche. Grétrys Opéras comiques in Singspiel-Vertonungen	75
<i>Katrin Dennerlein:</i> Rührung durch moralisches Fühlen in der europäischen Sattelzeit. Das Erfolgsstück <i>Zémire et Azor</i> (1771) von Marmontel und Grétry	115
<i>Herbert Schneider:</i> Bernhard Anselm Webers Singspiel <i>Die Wette</i> . Beispiel eines französisch-deutschen Kulturtransfers	143
<i>Adrian Kuhl:</i> Anspruchsvolle Effekte? Integrationsstrategien zeitgenössischer Spektakelästhetik in <i>Die Geisterinsel</i> von Gotter und Freiherr von Einsiedel	163
<i>Tilman Venzl:</i> Der Soldat in den Winterquartieren. Zu einem Leipziger Singspiel aus dem Siebenjährigen Krieg	191
<i>Livio Marcaletti:</i> Deutsches Singspiel vs. italophile Gesangslehre in Johann Adam Hillers Musiktheater- und Lehrwerken	211
<i>Benedikt Leßmann:</i> Hillers Singspiel und die Nachahmungsästhetik	229
<i>Benedikt Leßmann / Tilman Venzl:</i> Auswahlbibliografie zum Singspiel im 18. Jahrhundert	247

KURZBIOGRAPHIE

<i>Martin Schneider</i> : Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797)	269
--	-----

DISKUSSION

<i>Rudolf Meer</i> : Was ist und kann der Neue Moralische Realismus? Eine Diskussion über Markus Gabriels Vorschlag zur Gestaltung universaler Werte im 21. Jahrhundert	277
---	-----

<i>Stefan Klingner</i> : Ausgerechnet „Aufklärung“. Anmerkungen zum Aufklärungsbegriff in Markus Gabriels <i>Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten</i>	279
--	-----

<i>Fernando Moledo</i> : Überlegungen zu Gabriels Begriff der moralischen Tatsache. Kommentar zu Markus Gabriel: Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Universale Werte für das 21. Jahrhundert	289
--	-----

<i>Gideon Stiening</i> : „Zeit für eine neue Aufklärung“? Markus Gabriels Plädoyer für „Moralischen Fortschritt in dunklen Zeiten“	297
--	-----

<i>Roberta Pasquarè</i> : Der Neue Moralische Realismus und Ethische Dilemmata. Ein Deutungsversuch in vier Fragen	303
--	-----

<i>Markus Gabriel</i> : Repliken auf Klingner, Moledo, Stiening und Pasquarè	315
--	-----

REZENSIONEN

<i>Daniel Fulda</i> (Hg.): Aufklärung fürs Auge. Ein anderer Blick auf das 18. Jahrhundert (<i>Liliane Weissberg</i>)	331
---	-----

<i>Corine Pelluchon</i> : Das Zeitalter des Lebendigen. Eine neue Philosophie der Aufklärung (<i>Gideon Stiening</i>)	334
---	-----

Notiz in eigener Sache

Aufgrund eines bedauerlichen Fehlers wurde der Autor des Nachrufes auf Werner Schneiders im letzten Band unseres Jahrbuchs, Dr. Frank Grunert (IZEA Halle), nicht genannt. Wir bedauern dieses Versehen ausdrücklich. In der eBook-Version des Bandes ist der Name des Verfassers umgehend nachgetragen worden.

Herausgeber und Redaktion

BENEDIKT LESSMANN / TILMAN VENZL

Einleitung: Das Singspiel im 18. Jahrhundert

Interdisziplinäre Studien

Als Wolfgang Amadé Mozart im Frühjahr 1781 nach einem geeigneten Libretto suchte, um im kaiserlichen Auftrag ein Stück für das wenige Jahre zuvor gegründete Wienerische ‚Deutsche National-singspiel‘ in Musik zu setzen, hoffte er darauf, dass Gottlieb Stephanie der Jüngere „selbst für mich eine oper schreiben wird“.¹ Der einflussreiche Regisseur des ‚Hof- und Nationaltheaters‘ schlug ihm stattdessen Christoph Friedrich Bretzners Stück *Belmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail* vor, das zuvor bereits von Johann André vertont worden war. Mozart war von dem Stück zunächst begeistert, doch im Arbeitsprozess zeigte sich bald, dass es seinen musikdramatischen Vorstellungen nicht entsprach. In der Folge entwickelte sich eine intensive Kooperation mit Stephanie, die das Libretto, sehr zum Missfallen Bretzners, stark überarbeitete. *Die Entführung aus dem Serail* feierte am 16. Juli 1782 Premiere, „schlug“ nach einem berühmten Wort Goethes „alles nieder“ und ist,² neben der *Zauberflöte*, das einzige noch heute aufgeführte Singspiel des 18. Jahrhunderts.

Die Literatur- und Musikwissenschaft haben die Leistungen Bretzners und Stephanies meist gering veranschlagt. Oftmals erscheint die *Entführung* Mozarts, auch in textlicher Hinsicht, als ein Kunstwerk im engsten Sinn, das ‚selektionslose Aufmerksamkeit‘³ rechtfertigt, während die *Entführung* Bretz-

¹ Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, 16.06.1781, zit. nach ders., Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Erweiterte Ausgabe hg. von Ulrich Konrad, Kassel u.a. 2005, Bd. 3: 1780–1786, 130–133, hier 132. – Über die Entstehungsbedingungen der *Entführung aus dem Serail* informieren u.a. Thomas Allen Bauman, W.A. Mozart. *Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge u.a. 1987; Jörg Krämer, Mozart und seine Librettisten, in: Gernot Gruber, Dieter Borchmeyer (Hg.), Das Mozart-Handbuch, Bd. 3: Mozarts Opern, Teilbd. 1, Laaber 2007, 79–112, hier 97–100; Gerhard Croll, Vorwort, in: W.A. Mozart, Die Entführung aus dem Serail. KV 384, hg. von dems., Kassel u.a. 2012 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 2, Werkgruppe 5, Bd. 12), VI–XXV.

² Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, Bd. 15: Italienische Reise, München, Wien 1992, 522.

³ Vgl. zu diesem Begriff Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer

ners und Stephanies allenfalls eine Randnotiz zu verdienen scheint.⁴ Dass ein musikdramatisches Werk aus Sicht der Musikwissenschaft als „unequivocal masterpiece“⁵ zum engsten Kanon zählt,⁶ in Literaturgeschichten aber fast nie erwähnt wird,⁷ ergibt sich aus den Interessendispositionen und Zuständigkeitsrationalitäten der Musik-, Literatur- und auch der Theaterwissenschaft. Im Blick auf das Musiktheater, das Musik mit einem Dramen- und Theatertext verbindet, erweist sich die Perspektivenvielfalt dieser Disziplinen allerdings als ärgerliche „Zersplitterung“, wie Hans-Albrecht Koch kürzlich zugespitzt hat.⁸

Dieses Themenheft will einen Beitrag zu dem nach wie vor nur leise vernehmbaren interdisziplinären Gespräch über die Musikdramatik des 18. Jahrhunderts leisten. Dieses Gespräch ist umso nötiger, als – so Jörg Krämer und Cristina Urchueguía – „[r]eines Sprechtheater“ im 18. Jahrhundert „die große Ausnahme“⁹ und „Theater immer mehr oder weniger Musiktheater“¹⁰ war, und zwar bei der Darbietung einzelner Stücke wie auch bei der Gestaltung eines Theaterabends. Ohne uns hierauf zu beschränken, gehen wir dabei vom Singspiel aus, einem Stücktypus, für den in formaler Hinsicht eine Kombination

Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin, New York 2007 (*Historia Hermeneutica. Series Studia* 3), 467–476.

⁴ Dem Herausgeber der Reclam-Ausgabe des Librettos etwa gilt Stephanie lediglich als „Mozarts Libretto-Schreiber“, während er ansonsten von „Mozarts *Entführung aus dem Serail*“ spricht. Vgl. Henning Mehnert, Nachwort zu Mozarts *Entführung aus dem Serail*, in: Wolfgang Amadé Mozart, Die *Entführung aus dem Serail*. KV 384. Singspiel in drei Aufzügen, Stuttgart 2005, 67–78, hier 71. Bisweilen wird Stephanie auch gar nicht erwähnt, so bspw. bei Jochen Hörisch, „Erst geköpft und dann gehangen ...“. Der gute und der böse Fremde in Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, in: ders., Klassiker und Lieblingsbücher. Das Wissen der Literatur, Bd. 2, Leiden, Boston 2017, 63–72.

⁵ Bauman, W. A. Mozart. *Die Entführung* (wie Anm. 1), 1.

⁶ „Heute hingegen haben *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Cosi fan tutte* und *Die Zauberflöte* in aller Welt kanonischen Rang.“ Dieter Borchmeyer, Mozarts Oper. Theater des musikalischen Augenblicks, in: Gernot Gruber, Dieter Borchmeyer (Hg.), Das Mozart-Handbuch, Bd. 3: Mozarts Opern, Teilbd. 1, Laaber 2007, 3–12, hier 3.

⁷ Vgl. u. a. Horst Albert Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung. Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Reinbek 1980; Rolf Grimminger (Hg.), Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution, München, Wien 1980; Wolfgang Beutin u. a., Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart, Weimar 2001; Peter-André Alt, Aufklärung. Lehrbuch, Stuttgart, Weimar 2007.

⁸ Hans-Albrecht Koch, Von Musen und Musik. Zu Oper, Libretto und Singspiel, Berlin u. a. 2021, 116.

⁹ Jörg Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung, 2 Bde., Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur 149 f.), 9, Anm. 17.

¹⁰ Cristina Urchueguía, Allerliebste Ungeheuer. Das deutsche komische Singspiel 1760–1790, Frankfurt am Main 2015 (Nexus 99), 68.

von musikalisch meist wenig komplexen Gesangnummern mit gesprochenen Dialogen kennzeichnend ist.¹¹ Der Begriff Singspiel ist lediglich *faute de mieux* zu gebrauchen, nicht nur weil er erst Mitte des 19. Jahrhunderts, also ex post als eigenständiger Gattungsbegriff gebraucht wurde und von der Vielfalt der zeitgenössischen Terminologie stark abstrahiert. Der formale Typus ist außerdem so weit gefasst, dass er Gattungen vom mittelalterlichen Mysterienspiel über die frühneuzeitlichen Passions- und Fastnachtsspiele und die Operette des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bis hin zum Musical umfasst. Zudem haftet dem Terminus Singspiel spätestens seit dem 19. Jahrhundert ein nationalchauvinistischer Unterton an – etwa wenn er mit dem „rechten Weg“,¹² der vom kulturellen Vorbild Frankreichs und Italiens abführe, oder, so in der NS-Zeit, mit einem rassistisch aufgeladenen „Bekenntnis zum Deutschtum“¹³ assoziiert wird. Derartigen Vereinnahmungsversuchen steht der Befund entgegen, dass das Singspiel „Bestandteil einer gesamteuropäischen Bewegung“¹⁴ ist und seine Entstehung und Entwicklung entschieden im Zusammenhang anderer europäischer Musiktheatertraditionen zu sehen ist. Wenn im Folgenden vom deutschsprachigen Singspiel des 18. Jahrhunderts die Rede ist, verstehen wir hierunter ein historisches Genre im Sinne einer musiktheatralen Institution.¹⁵ Neben den beschriebenen klassifikatorischen Formeigenschaften ist für das Singspiel in diesem Verständnis die Einbettung in transnationale sowie in konkrete zeitliche, räumliche und soziale Bezüge wesentlich.

Es ist in der Forschung üblich, von der „Geburtsstunde“¹⁶ des deutschsprachigen Singspiels im 18. Jahrhundert zu sprechen. Tatsächlich verbindet sich der Beginn dieser Form des Musiktheaters mit einem Ereigniskomplex in Leipzig um 1750, der zugleich die Hybridität der Form sowie die eminente Bedeutung externer Einflüsse und unterschiedlicher Theatertraditionen ersichtlich werden lässt: Am 6. Oktober 1752 führte die Theatertruppe von Heinrich Gottfried Koch in Leipzig erstmals *Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber* mit Text von Christian Felix Weiße und Musik von Johann Georg Standfuß auf. Es handelt sich um eine Übersetzung und Neuvertonung von Charles Coffeys überaus beliebter ballad-opera *The devil to pay, or the wives metamorphos'd* (1731),

¹¹ Vgl. zum Folgenden konzise Jörg Krämer, Singspiel, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin, New York 2003, 437–440.

¹² Hans Michael Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, Augsburg 1863, 148.

¹³ Gerhard Sander, Das Deutschtum im Singspiel Johann Adam Hillers, Würzburg 1943, 1.

¹⁴ Michael Klügl, Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette, Laaber 1992 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 13), 10.

¹⁵ Wir stützten uns hierbei auf die in der Literaturwissenschaft vorgeschlagene Unterscheidung von ‚Gattung‘ als systematischem Ordnungsbegriff und ‚Genre‘ als historisch-sozialer Institution. Vgl. Harald Fricke, Elisabeth Stuck, Textsorte, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin, New York 2003, 612–615.

¹⁶ So bereits Fritz Brüggemann, Bänkelsang und Singspiel vor Goethe, Leipzig 1937, 15.

die beispielsweise auch Michel-Jean Sedaine zu seiner (später von Christoph Willibald Gluck neu bearbeiteten) Opéra comique *Le diable à quatre* inspirierte. *Der Teufel ist los oder die Verwandten Weiber* war zwar bereits 1743 in einer anderen, streng geheim gehaltenen Übertragung mit großem Erfolg in Berlin aufgeführt worden. Doch erst die Übertragung und Bearbeitung von Weiße und Standfuß löste eine heftige Debatte über die Legitimität der durch dieses Stück repräsentierten Form der Verbindung von Musik und Dialogen aus. Im sogenannten ‚komischen Krieg‘¹⁷ opponierte Johann Christoph Gottsched im Sinne seiner moralididaktischen Theaterkonzeption publizistisch und politisch, letztlich allerdings erfolglos, gegen Stücke wie „der Teufel ist loß“, „qui au lieu d’epurer le gout des Spectateurs l’ont plutôt corrompu“.¹⁸ Doch den endgültigen „Ausgangspunkt des neuen deutschsprachigen Musiktheaters“¹⁹ markiert erst eine weitere Neubearbeitung nach dem Ende des Siebenjährigen Kriegs, der das Kultur- und Theaterleben in den deutschen Staaten weitgehend zum Erliegen gebracht hatte. 1766 kam eine neue, abermals von Weiße besorgte Fassung des Stücks unter dem veränderten Titel *Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los* auf die Bühne. Das Stück enthielt nun eine vermehrte Anzahl an Musikstücken aus der Feder Johann Adam Hillers. Weiße und Hiller, aus deren Kooperation zahlreiche weitere breitenwirksame Stücke wie *Lottchen am Hofe* oder *Die Jagd hervorgingen*, setzten die Form im deutschsprachigen Raum durch, wobei weiterhin Einflüsse der französischen Opéra comique, aber auch der italienischen Opera buffa von Bedeutung waren.

Im nord- und mitteldeutschen Raum erzielte die neuentstandene Musiktheatergattung große Publikumserfolge, die weiterhin von heftigen Kontroversen begleitet wurden. Sie fand in Komponisten wie Ernst Wilhelm Wolf, Christian Gottlob Neefe, Anton Schweitzer oder Georg Benda zahlreiche Vertreter: „Alles componirt itzt Operetten“, konstatierte 1774 Johann Friedrich Reichardt.²⁰ Dieser Boom ist in einer auch anderweitig produktiven und wandlungsvollen Musiktheaterlandschaft zu verorten, in der etwa auch das nach dem Vorbild Rousseaus konzipierte Melodram in Gestalt der Erfolgsstücke Georg Bendas entstand und die deutschsprachige Oper durch *Alceste* (1773) von Christoph Martin Wieland und Anton Schweitzer neue Impulse erhielt. Von reisenden Truppen, aber auch von städtischen und höfischen Theatern getragen, strahlte das Singspiel weit aus, zum Beispiel auch auf Kopenhagen, an dessen Nationaltheater von Johann Abraham Peter Schulz, Friedrich Kuhlau und anderen

¹⁷ Vgl. zuletzt Urchueguía, Allerliebste Ungeheuer (wie Anm. 10), 76–98.

¹⁸ Johann Christoph Gottsched an Carl Heinrich von Dieskau, 24. 02. 1753, zit. nach Jakob Minor, Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Innsbruck 1880, 377–379, hier 377.

¹⁹ Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater (wie Anm. 9), 11.

²⁰ Johann Friedrich Reichardt, Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, Hamburg 1774, 6.

ein Pendant in dänischer Sprache gebildet wurde. Auch Goethe interessierte sich für das erfolgreiche Genre und schrieb mehrere Singspiele, unter anderem die von Johann Friedrich Reichardt vertonten Stücke *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella* und *Jery und Bately*. Die Konjunktur des Singspiels steht im Kontext benachbarter musik- und literaturhistorischer Entwicklungen, wie insbesondere die zeitgenössische Debatte um das Lied zeigt.²¹ Außerdem steht sie im Zusammenhang übergeordneter ideen- und mentalitätsgeschichtlicher Tendenzen wie der Empfindsamkeit, die unter anderem zu einer Neubeurteilung und Aufwertung der Musik gelangte: Musik wurde nun in besonderem Maße als Ausdrucksform subjektiver Empfindungen gesehen. Jörg Krämer zufolge kann das Singspiel gar als „empfindsame Leitgattung“²² gelten.

Parallel zu dieser nord- und mitteldeutschen Ausprägung und mit engen Wechselbezügen zu ihr wurde das Singspiel auch im süddeutsch-österreichischen Raum gepflegt, besonders in Wien. Die Gründung des Wiener National-singspiels durch Joseph II., das 1778 mit Paul Weidmanns und Ignaz Umlauffs *Die Bergknappen* eröffnet wurde, lässt sich als bewusste Orientierung an der neuen Theaterform verstehen. Auch hier weist das Singspielrepertoire starke internationale Einflüsse auf und ist durch vielfältige Transfer- und Übersetzungsprozesse gekennzeichnet: Adaptationen stehen neben (partiellen oder vollständigen) Neuschöpfungen. Der Erfolg von Mozarts *Entführung* reichte weit über Wien hinaus, wie die eingangs zitierten Worte Goethes illustrieren, und auch die Stücke von Carl Ditters von Dittersdorf erregten weithin Begeisterung. Doch das Nationalsingspiel wurde bereits 1783 vorläufig und 1788 endgültig geschlossen, weshalb sich die Wiener Singspielproduktion auf die Vorstadttheater verlagerte. So erlebte *Die Zauberflöte* von Emanuel Schikaneder und Mozart ihre Uraufführung 1791 im Theater auf der Wieden.

Ausgehend von diesen Kulturräumen und den jeweiligen vor allem musikalischen Charakteristika – Strukturierung als „Dialogoper“,²³ Tendenz zur Schlichtheit und Fasslichkeit, liednaher Vokalstil – verbreite sich das Singspiel über den ganzen deutschsprachigen Raum. Trotz der „zentralen Bedeutung, die dem deutschen Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Theaterbetrieb zukam“, ist die Forschung Bernhard Jahn zufolge allerdings noch immer in einem „desolaten“ Zustand.²⁴ Dies liegt vor allem an den eingangs

²¹ Vgl. zur Ästhetik des Lieds zuletzt am Beispiel Hamburgs Katharina Hottmann, „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung, Stuttgart 2017, zum (teils unbefriedigenden) Forschungsstand bes. 13–31.

²² Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater (wie Anm. 9), 130.

²³ Vgl. Thomas Betzwieser, Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper, Stuttgart, Weimar 2002.

²⁴ Bernhard Jahn, [Rezension von] Cristina Urchueguía, Allerliebste Ungeheuer (wie Anm. 10) und Adrian Kuhl, „Allersorgfältigste Ueberlegung“ (wie Anm. 32), in: Arbitrium 36/1 (2018), 60–65, hier 60.

konstatierten disziplinspezifischen Perspektiven: An musikwissenschaftlichen Untersuchungen zu den Singspielkompositionen Mozarts herrscht ebenso wenig Mangel wie an literaturwissenschaftlichen zu den Libretti Goethes. Doch wenn schon transdisziplinäre – also gleichermaßen literatur-, musik- wie theaterwissenschaftliche Aspekte berücksichtigende – Untersuchungen dieser ‚Spitzenwerke‘ selten sind, gilt dies erst recht für weniger kanonische Stücke und ihre Autoren und Komponisten. Die Forschung ist zu so bedeutenden Figuren wie Carl Ditters von Dittersdorf, Johann Adam Hiller, Johann Friedrich Reichardt, Emanuel Schikaneder oder Christian Felix Weiße schmal und zu noch weniger bekannten Künstlern oft kaum vorhanden. Die Situation wird auch dadurch erschwert, dass bis heute selbst die bekannteren Singspiele (wieder mit der großen Ausnahme Mozart) in der Regel nicht als Tonaufnahmen vorliegen, von theatralen Inszenierungen an Opernhäusern ganz zu schweigen.²⁵ Im Ergebnis erfolgt die Singspielforschung, die der qualitativen und quantitativen Geringschätzung ihres Gegenstands entgegenwirken und erheblichen Aufwand zur Bewahrung des erreichten Wissensstands betreiben muss, oft genug insular. Dennoch sind, nachdem sich Hans-Albrecht Koch in den 1970er Jahren intensiv um eine literaturwissenschaftliche Erforschung des Singspiels verdient gemacht hatte,²⁶ in den letzten Jahren und Jahrzehnten einige wichtige monographische Untersuchungen entstanden, die es erlauben, von einem „Aufschwung“²⁷ der Singspielforschung zu sprechen.

Die Arbeiten namentlich von Thomas Bauman,²⁸ Michael Klügl,²⁹ Jörg Krämer,³⁰ Bodo Plachta,³¹ Adrian Kuhl³² und Cristina Urchueguía³³ haben nicht nur die Gründe und Ursachen der Marginalisierung des Singspiels in der Forschung herausgearbeitet, sondern auch und vor allem – mit ganz verschiedenen methodischen Ansätzen – die Forschung bedeutend vorangebracht: Die wesentlichen Züge der Gattungsentwicklung und der Theoriediskussion sind aufgearbeitet und wir besitzen nun auch statistisch aufbereitetes Datenmaterial zur Produktion und Rezeption des Singspiels. Die sozialhistorischen Ermög-

²⁵ Die Datenbank *Operabase* (www.operabase.com, Zugriff 23.03.2022) verzeichnet für die Jahre 2012 bis 2022 weltweit keine einzige Aufführung der Werke von Hiller, Reichardt, Benda oder Dittersdorf, gegenüber mehr als 140 Produktionen der *Zauberflöte* und über 40 der *Entführung*.

²⁶ Vgl. v. a. Hans-Albrecht Koch, Das deutsche Singspiel, Stuttgart 1974.

²⁷ Koch, Von Musen und Musik (wie Anm. 8), 116.

²⁸ Thomas Allen Bauman, North German Opera in the Age of Goethe, Cambridge u. a. 1985.

²⁹ Klügl, Erfolgsnummern (wie Anm. 14).

³⁰ Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater (wie Anm. 9).

³¹ Bodo Plachta, Ein „Tyrann der Schaubühne“? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert, Berlin 2003.

³² Adrian Kuhl, „Allersorgfältigste Ueberlegung“. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Beeskow 2015 (Ortus-Studien 17).

³³ Urchueguía, Allerliebste Ungeheuer (wie Anm. 10).

lichungsbedingungen des spektakulären zeitgenössischen Erfolgs dieser Theaterform sind mittlerweile ebenso bekannt wie die Bedeutung des Singspiels für „Öffentlichkeitsstiftung und Diskursbündelung“,³⁴ in Bezug etwa auf das damals populäre Thema der Anthropologie, auf die im Entstehen begriffene Disziplin der Ästhetik, auf das ständeüberwölbende Paradigma der Empfindsamkeit oder auf die Verhaltenskunst der Galanterie. Ergänzend zu diesen werkübergreifenden Forschungserträgen liegen nun auch einlässliche Interpretationen zu verschiedenen, zuvor nicht mit diesem Grad an Interesse untersuchten Stücken vor. Diese Untersuchungen haben unsere Sensibilität für signifikante Konstellationen und Einzelfälle, für Aufführungsbedingungen und Wirkungspotenziale sowie für die detailgenaue Machart und die bestimmenden ästhetischen Zielvorstellungen geschärft.

Das vorliegende Themenheft, das in seinen Grundzügen auf einen an der Universität Wien durchgeführten Workshop zurückgeht,³⁵ knüpft an diese neueren Ansätze und Erträge der Singspielforschung an und sucht sie im Rahmen erkundender Fallstudien zu erweitern und zu vertiefen. Die einzelnen Beiträge, die von Forscherinnen und Forschern der Musik- und germanistischen Literaturwissenschaft stammen, gehen der interkulturellen, medialen und theaterhistorischen Einbettung des Singspiels nach, unterziehen einzelne Stücke intensiven Deutungen oder befassen sich mit Aspekten, die das Singspiel eher mittelbar berühren, als Kontextfaktoren aber von hoher Relevanz sind. Der Fokus auf das Singspiel weitet sich immer wieder gleichsam von selbst und lässt größere literatur-, musik- und theaterhistorische Konstellationen in den Blick treten. Insgesamt wird deutlich, in welch vielfältige Diskurse und Sozialkonstellationen das Singspiel des 18. Jahrhunderts eingebunden ist und welche Bedeutung dieser oft unterschätzten Theaterform mithin für das kulturelle Leben im Zeitalter der Aufklärung beizumessen ist.

Den Anfang machen Beiträge, die Grundlagen der Quellen- und Aufführungskontexte des Singspiels auf breiter Basis zu klären versuchen. Bernhard Jahn verortet die Singspiele in ihrem Aufführungskontext, dem Theaterabend des 18. Jahrhunderts, und lässt auf Grundlage einer Spielplananalyse für zwei beispielhafte Theater, nämlich das Hamburger Stadttheater und das Weimarer Hoftheater, die Vielfalt und den Variantenreichtum der damaligen Theaterabende deutlich werden, die der heutigen Theaterpraxis in vielem entgegenstehen. Jahn erörtert vier Thesen, mit denen sich die übliche Programmgestaltung erklären lässt. Singspiele, so wird deutlich, waren im 18. Jahrhundert ein wichtiges Element des Theaterabends.

³⁴ Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater (wie Anm. 9), 4.

³⁵ Rund um das Singspiel. (Musik-)Theatergattungen des 18. Jahrhunderts in interdisziplinärer Interpretation. Interdisziplinärer Workshop am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, 14.–15. Dezember 2018.

Jörg Krämer blickt am Beispiel eines Melodram – der seinerzeit ausgesprochen populären *Medea* von Friedrich Wilhelm Gotter und Georg Anton Benda – auf die Librettodrucke als ein zentrales Medium der historischen Überlieferung von Musiktheaterwerken. Krämer führt die Variabilität von Drucken ein und desselben Werks (untereinander wie auch gegenüber musikalischen Quellen) eindrücklich vor Augen. Der Befund stimmt skeptisch im Hinblick auf die oft stillschweigend vorausgesetzte ‚Stabilität‘ der Werke. Zugleich erlaubt er einen Aufschluss über die vielgestaltige Theaterpraxis der Zeit.

Grundsätzliche Überlegungen zur Verortung des Singspiels im zeitgenössischen Theaterkontext liefert auch der Beitrag von Estelle Joubert. Auf Basis umfangreicher Spielplandaten von Theatern des Reichs kann Joubert die Vielfalt und Vielsprachigkeit sowie die Trends und Konjunkturen jenes Opernrepertoires anschaulich machen, in dem das Singspiel angesiedelt ist. Ihr Beitrag unterstreicht einmal mehr die Notwendigkeit einer transnationalen Perspektive auf das (Musik-)Theater des 18. Jahrhunderts und hält zugleich ein Plädoyer für eine computergestützte, durch Visualisierungen anschaulich gemachte Repertoireforschung.

Gleich mehrere Aufsätze dieses Themenhefts sind Aspekten des Kulturtransfers gewidmet, einer für das Singspiel eminent bedeutsamen Kategorie. Thomas Betzwieser behandelt Probleme, die sich üblicherweise bei der Übersetzung von Stücken der Opéra comique ins Deutsche gestellt haben und rückt damit ein Verfahren in den Fokus, dem viele Singspiele ihre Existenz verdanken. Am Beispiel deutscher Fassungen von Werken André-Ernest-Modeste Grétrys wird materialreich und in vergleichender Perspektive auf Text und Musik die Verschiedenheit der Adaptationsverfahren aufgezeigt, bei denen die originale Musik beibehalten oder durch Neuvertonungen ersetzt wurde.

Die Bedeutung von Übersetzungen und Adaptationen wird im folgenden Beitrag von Katrin Dennerlein in Anknüpfung an Betzwieser anhand eines zeitgenössisch populären und wissenschaftlich einträglichen Beispiels weiter ausgeführt. Sie untersucht eine seinerzeit vielbeachtete Übersetzung von Marmontels Libretto *Zémire et Azore*, das in Frankreich ebenfalls zur Grundlage einer Opéra comique von Grétry geworden war und in Deutschland vielfach adaptiert wurde. Die deutschsprachige Übersetzung wird als literarischer Text sui generis vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatten über Empfindungen und Affekte auf seine dramaturgische Machart und die intendierten Wirkungsimpulse untersucht.

Herbert Schneider bietet eine anders geartete Fallstudie zum französisch-deutschen Transfer im Musiktheater und liefert damit ein weiteres Beispiel für die internationalen Konstellationen, in die das Singspiel eingebunden ist: Bernhard Anselm Webers Singspiel *Die Wette* basiert auf einer Übersetzung und Neuvertonung des Librettos der Opéra comique *Un quart d'heure de silence*. Wie Schneider aufzeigt, stimmt die deutschsprachige Bearbeitung kulturspezi-

fische Details des Originals auf den Erfahrungshorizont des Zielpublikums ab, weist aber ansonsten in Text und Musik ein hohes Maß an Übereinstimmung mit dem Vorbild auf.

Adrian Kuhl setzt die Reihe an Untersuchungen fort, die Fallstudien mit übergeordneten Aspekten verbinden. Er diskutiert mit der Frage nach der Legitimerbarkeit von Theatereffekten einen wichtigen, auch das Singspiel betreffenden Aspekt der theaterästhetischen Debatte. Anhand von *Die Geisterinsel* von Friedrich Wilhelm Gotter und Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel, einer Adaptation von Shakespeares *The Tempest*, zeigt er, auf welche Weise der Versuch einer dramaturgischen Rechtfertigung der vielfach kritisierten Effekte unternommen wurde, bei deren Realisierung die Musik eine besondere Rolle spielte.

Auch Tilman Venzl stellt ein einzelnes Stück ins Zentrum seiner Überlegungen. Er untersucht ein weitgehend vergessenes Singspiel aus der kaum erforschten Phase zwischen Weißen und Standfuß' *Der Teufel ist los oder die Verwandten Weiber* und der Neubearbeitung von Weiße und Hiller. *Der Soldat in den Winterquartieren* stammt aus der Zeit des Siebenjährigen Kriegs und illustriert, dass das Thema Militär in einer belagerten Stadt überaus sozialrealistisch, aber im Rahmen der herrschenden ästhetischen Vorlieben behandelt wurde. Da das Stück zudem aus einer Umbruchphase des Militärdramas stammt, eines im 18. Jahrhundert überaus erfolgreichen Genres, wirft es die Frage auf, welche Rolle dem Singspiel für die Behandlung gesellschaftlich brisanter Stoffe zukam.

Die folgenden Beiträge setzen die perspektivische Öffnung, die bei Venzl in der Relationierung des Singspiels mit anderen Theaterformen besteht, fort und beziehen verstärkt musikalische Praktiken und ästhetische Diskurse als Kontexte ein: Livio Marcaletti nimmt die musikalische Aufführungspraxis in den Blick, indem er sich auf die Gesangslehren Johann Adam Hillers, eines der wichtigsten Singspielkomponisten, stützt. Eingehend zeigt er Hillers Orientierung an italienischen Vorbildern, die in gewissem Maße der Forderung nach liedhafter Simplizität entgegenstehen. Außerdem weist er auf die Bedeutung improvisierter Verzierungen hin, die in heutigen, der historischen Aufführungspraxis verpflichteten Darbietungen eigentlich stärker zu berücksichtigen wären.

Benedikt Leßmann bringt schließlich die Debatte über die Nachahmungsästhetik infolge der Übersetzungen von Charles Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe*, an der Hiller ebenfalls aktiv teilnahm, in die Forschungsdiskussion zum Singspiel ein. An einem exponierten Beispiel, der ‚Gewittermusik‘ im Singspiel *Die Jagd*, zeigt Leßmann nicht nur auf, welche kompositorischen Konsequenzen aus einer um Aspekte der Sensibilität erweiterten Nachahmungsästhetik der Musik folgten. Auch und vor allem wird deutlich, welche zeitgenössischen Reaktionen diese Gewittermusik vor dem Hintergrund des Empfindungsparadigmas auslöste.

Den Abschluss des Themenhefts bildet eine Auswahlbibliografie zum Singspiel im 18. Jahrhundert. Sie ist mit dem Ziel verbunden, die bisherige Forschung

in ihren wichtigsten Ergebnissen und in ihrem historischen Verlauf zu dokumentierten. Sind die in diesem Heft versammelten Beiträge mit der Hoffnung versehen, der Erforschung des Singspiels neue Impulse zu verleihen, so hat die Bibliografie das Ziel, künftigen Forschungsanstrengungen einen verlässlichen Ausgangs- und Bezugspunkt anzubieten.

DISKUSSION

RUDOLF MEER

Was ist und kann der Neue Moralische Realismus?

Eine Diskussion über Markus Gabriels Vorschlag zur
Gestaltung universaler Werte im 21. Jahrhundert

Über die Fachgrenzen der Philosophie hinaus ist Markus Gabriel in den letzten zehn Jahren einer breiteren Öffentlichkeit durch seinen *Neuen Realismus* bekannt geworden. Maßgeblich dazu beigetragen haben neben *Sinn und Existenz*. *Eine realistische Ontologie* (2016) und *Fiktionen* (2020) vor allem die populärwissenschaftlichen Bücher *Warum es die Welt nicht gibt* (2013), *Ich ist nicht Gehirn: Philosophie des Geistes für das 21. Jahrhundert* (2015) und *Der Sinn des Denkens* (2018). In diesen entwickelt Gabriel eine Ontologie, mit der nicht nur die (klassische) Realismus-Debatte überwunden werden soll, sondern anhand von *Sinnfeldern* ein Pluralismus angestrebt wird. 2020 hat Gabriel mit *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Universale Werte für das 21. Jahrhundert* den neuen Realismus auch als *Neuen Moralischen Realismus* ausgearbeitet und im Zuge dessen zu einer Vielzahl von aktuell geführten Debatten Stellung bezogen.

Ausgehend von einer verschärften *Krisenlage* – der Finanzkrise, der Krise der liberalen Demokratie, der Klimakrise, aber insbesondere der Coronakrise – konstatiert Gabriel eine Wertekrise, die Ausdruck der „dunklen Zeiten“ ist, in denen wir allem Anschein nach leben¹. *Dunkle Zeiten* ist man seit jeher mit Aufklärung begegnet und so entwickelt auch Gabriel in seinem Buch „die Grundzüge einer neuen Aufklärung“,² die getragen ist von der Einsicht, „dass wir nach der Krise nicht genauso weitermachen können wie gehabt“.³ Um aber „Ordnung in das tatsächlich bestehende und wirklich gefährliche Chaos unserer Zeit zu bringen“,⁴ sei es notwendig, ethisch unhaltbare Denkmuster zu identifizieren und Vorschläge zu ihrer Überwindung zu formulieren. In der Tat re- und dekonstruiert Gabriel daher fast auf jeder Seite des Buches irregeleitete

¹ Markus Gabriel, *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Universale Werte für das 21. Jahrhundert*, Berlin 2020, 19.

² Ebd., 25.

³ Ebd., 10.

⁴ Ebd., 16.

Wertvorstellungen, versteckten Rassismus, Xenophobie, Misogynie und inkonsistente Handlungsentwürfe. Darüber hinaus formuliert Gabriel in Opposition zum Wertrelativismus und -nihilismus „moralische Tatsachen“, die universale Kriterien bilden, um Handlungen in gute, neutrale und böse zu unterteilen. Dem moralischen Realismus folgend gibt es objektive moralische Werte (Unabhängigkeitsthese), die zumindest partiell erkennbar sind (Zugänglichkeitsthese).⁵ Diese brauchen zudem keine externe Begründung, sondern sind in sich legitimiert. Der bereits im Titel des Buches angesprochene moralische Fortschritt besteht darin, dass wir diese moralischen Tatsachen besser erkennen und daher zunehmend klarer wissen, was wir tun bzw. was wir unterlassen sollen. In diesem Sinne bezieht sich Gabriel auf die Aufklärungsbewegung, betont aber stets, dass „wir in vielerlei Hinsicht weiter als das späte achtzehnte und das neunzehnte Jahrhundert, im Guten wie im Schlechten“,⁶ sind. Gemeint sind damit aber nicht bloß die historischen, sozialen und kulturellen Umstände, sondern auch die Erkennbarkeit der Werte selbst. Dieser Fortschrittsgedanke dürfe allerdings nicht als *Telos* verstanden werden, dem man mehr oder weniger nahekommen könne, sondern bilde vielmehr einen ewigen, niemals abzuschließenden Prozess.⁷

Markus Gabriel hat mit seinem Buch *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Universale Werte für das 21. Jahrhundert* einen ebenso bedenkenswerten wie streitbaren Aufruf verfasst. Sein Buch wurde in den Feuilletons zum Teil sehr enthusiastisch aufgenommen,⁸ hat aber auch polarisiert und kritische Stimmen evoziert.⁹ In den folgenden Beiträgen prüfen und diskutieren Stefan Klingner, Fernando Moledo, Gideon Stiening und Roberta Pasquarè die philosophischen und historischen Voraussetzungen des *Neuen Moralischen Realismus* sowie die daraus folgenden Konsequenzen. Im Zentrum der Diskussion stehen die Fragen nach den Gründen der aktuellen Konjunktur der Aufklärung, der Möglichkeit eines moralischen Fortschritts, dem Status von moralischen Tatsachen und deren Verhältnis zu ethischen Dilemmata. Der Autor des Buches hat im letzten Beitrag zu den jeweiligen Diskussionsbeiträgen Stellung bezogen.

⁵ Ebd., 172.

⁶ Ebd., 22.

⁷ Ebd., 107.

⁸ René Scheu, Der deutsche Philosoph Markus Gabriel: Die Devise heisst: durchhalten und sich vom Irrsinn nicht anstecken lassen, in: Neue Zürcher Zeitung, 27. Oktober 2020; Peter Neumann, Jetzt mal realistisch bleiben, in: Die Zeit, 3. August 2020.

⁹ Christian Weidemann, Markus Gabrels Ethik-Bestseller zur Corona-Krise, online unter: <http://www.kath.ruhr-uni-bochum.de/aktuelles/ph-th/news01017.html.de> [abgerufen 23.03.2021].

STEFAN KLINGNER

Ausgerechnet „Aufklärung“

Anmerkungen zum Aufklärungsbegriff in Markus Gabrieles *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten*

Bereits in seinem Klappentext wird in Aussicht gestellt, dass Markus Gabrieles Pamphlet *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten* einen „Entwurf der Aufklärung gegen den Wertenihilismus unserer Zeit“ formuliert bzw. das „Konzept einer neuen Aufklärung“ enthält.¹ Tatsächlich deutet bereits die Häufigkeit, mit der der Terminus ‚Aufklärung‘ im Text selbst verwendet wird, darauf hin, dass er einiges Gewicht für Gabrieles Überlegungen zu tragen hat. Und insofern es vor allem die Propagierung und Anerkennung (s)eines moralischen Realismus² sind, die Gabriel zufolge eine „neue Aufklärung“ ausmachen, erfährt diese Vermutung auch von inhaltlicher Seite einige Bestätigung. Schenkt man zudem der besonderen Dringlichkeit Glauben, die Gabriel diesem „Projekt einer neuen Aufklärung“ (344) zuspricht, dann scheint Gabrieles Buch eine passende Gelegenheit abzugeben, sich an seinem Beispiel etwas näher mit dem neuerdings wieder in Mode gekommenen Begriff der Aufklärung zu beschäftigen. Schließlich ist die Beschwörung einer „neuen Aufklärung“ in neueren Beiträgen auch eine bewusste Bezugnahme auf einen bestimmten Abschnitt der Philosophie- und Ideengeschichte, mithin ein Versuch, die eigenen, an der aktuellen historischen Lage orientierten Überlegungen in eine Art von Tradition zu stellen.³

¹ Markus Gabriel, *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Universale Werte für das 21. Jahrhundert*, Berlin: Ullstein *2020. Seitenverweise ohne weitere Angaben beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

² Auf Gabrieles Konzeption eines „moralischen Realismus“ wird im Folgenden nur am Rande eingegangen. Dass eine genaue Wiedergabe dieser Position vor allem mit terminologischen Problemen zu kämpfen hat, macht etwa Christian Weidemann, Markus Gabrieles Ethik-Bestseller zur Corona-Krise. Ein Verriss (online unter: <http://www.kath.ruhr-uni-bochum.de/aktuelles/phth/news01017.html.de> [zuletzt abgerufen am 22.03.2022]), deutlich.

³ Siehe z. B. Steven Pinker, *Enlightenment Now. The Case for Reason, Science, Humanism and Progress*, Penguin Books 2018, chap. 1; Michael Hampe, *Die Dritte Aufklärung*, Berlin 2018, 39 ff.; Corine Pelluchon, *Das Zeitalter des Lebendigen. Eine neue Philosophie der Aufklärung*, Darmstadt 2021, 12 ff.

Dabei mögen die Motive einer solchen Selbstverortung ebenso disparat sein wie die jeweils in Anschlag gebrachten Verhältnisse zwischen Tradition und aktuellen Überlegungen. Sowohl zum Zweck argumentativer Transparenz als auch im Sinne einer kritischen Aufklärungsforschung dürfte es aber vorteilhaft, vielleicht sogar geboten sein, hier für Klarheit zu sorgen. Die Motivlage für die Inanspruchnahme „der Aufklärung“ ist entscheidend dafür, ob es sich um bloß informierende Rezeption, selektiv-rekonstruierendes Weiterdenken oder manipulative Geschichtskonstruktion handelt. Die genauen Zusammenhänge zu erkennen, ist gerade im Fall einer bewusst populär gehaltenen Streitschrift wie der Gabrieles schwierig. Auf den folgenden Seiten wird dennoch der Versuch unternommen, Gabrieles Inanspruchnahme „der Aufklärung“ auf die Spur zu kommen und eine Einschätzung der ihr zugrunde liegenden Motivlage zu liefern. Das Vorgehen ist dabei folgendes: Zuerst werden die Bemerkungen Gabrieles zum Aufklärungsbegriff (1), darauf zur Wendung „neue Aufklärung“ gesichtet und ihr wesentlicher Gehalt pointiert herausgestellt (2). Im Anschluss werden aufgrund des zusammengestellten Materials einige Überlegungen angestellt, wie die Frage nach Absicht und Art von Gabrieles Inanspruchnahme des Aufklärungsbegriffs zu beantworten ist (3).

I. Gabriel über „Aufklärung“

Zwar gibt Gabriel keine präzise Angabe dessen, was er unter ‚Aufklärung‘ versteht, jedoch lässt sich aus den über den gesamten Text verstreuten Bemerkungen, die eine „Utopie der Aufklärung“ (21), den „Hauptgedanken der Aufklärung“ (29), den „Gedanken der Aufklärung“ (179), das „Projekt der Aufklärung“ (226, 267), das „Ergebnis der Aufklärung“ (341) und auch die „Grundlage der Aufklärung“ (344) thematisieren, ein gewisses Bild rekonstruieren. Gabriel verwendet ‚Aufklärung‘ zuerst einmal im Sinne der herkömmlichen Bezeichnung für eine historische Epoche, die in der Französischen Revolution gipfelte (genauere Angaben gibt Gabriel nicht). Besondere Relevanz kommt dieser Epoche in Gabrieles Augen insofern zu, als in ihr bestimmte Ideen („Utopie“, „Gedanke“, „Projekt“) formuliert wurden, die sich in einem „Wertekanon“ (226; vgl. 29, 52) niederschlagen und geradewegs zur „moderne[n] Demokratie“ (226) bzw. zum „moderne[n] demokratische[n] Rechtsstaat“ (341; vgl. 179, 226) führen.

Um welche Ideen es sich dabei handelt, ist dabei nicht eindeutig. Einmal ist es der „Hauptgedanke[]“, dass allein durch Kooperation moralische Erkenntnis möglich wird, wobei moralische Erkenntnis wiederum nur „durch Einsatz von Vernunft“ gelingen könne (29). An anderer Stelle ist es die „Idee“, dass „unsere Institutionen [...] zu Instrumenten moralischen Fortschritts werden“ (21). Zudem findet man Aussagen wie: „Das Projekt der Aufklärung ist ohne Wahrheit, moralischen Realismus und Universalismus nicht zu haben“ (226). Und schließlich

werden an einer Stelle, in der der „Wertekanon“ zum ersten Mal im Buch thematisiert wird, immerhin drei Ideen genannt, die nicht selten mit ‚Aufklärung‘ assoziiert werden, nämlich: „Freiheit, Gleichheit, Solidarität usw.“ (29). Sieht man davon ab, dass das „usw.“ leider nirgends im Buch in irgendeiner Weise spezifiziert wird, haben wir damit ein Potpourri unterschiedlicher „Gedanken“, die die „Aufklärung“ ideentheoretisch kennzeichnen sollen und mehr oder weniger gängige Vorstellungen von der Aufklärungsepoke abrufen.

Dabei kommt dem „Projekt eines demokratischen Rechtsstaats“ eine besondere Bedeutung zu, da es Gabriel zufolge „auf der Aufklärung“ „basiert“ (226) und der demokratische Rechtsstaat von ihm zur „geeigneten staatlichen Struktur von Institutionen“ (179), um moralischen Fortschritt zu realisieren, erklärt wird. Diese „moderne Idee“ sei wiederum auch unverzichtbar, „wenn man den Gedanken der Aufklärung aufrechterhalten möchte“ (ebd.). Der moderne Rechtsstaat ist also einerseits Resultat „der Aufklärung“, andererseits zugleich Bedingung für deren Erhaltung. Und diese hänge an der „Verpflichtung auf den Wertekanon der Aufklärung, der in unserem Grundgesetz niedergelegt ist“ (226). Was damit gesagt wird, ist allerdings – zumindest mir – nicht ganz klar. Vielleicht gibt es einen wesentlichen Zusammenhang zwischen dem modernen Rechtsstaat und der Pflege von Ideen wie „Freiheit, Gleichheit, Solidarität“, etwa indem moderne Demokratien nicht nur aus bestimmten staatlichen Strukturen bestehen, sondern auch auf eine bestimmte politische Kultur angewiesen sind. Wie aber die teilweise sehr verschiedenen politischen Kulturen moderner Demokratien als Ausdruck gleicher Ideen und diese wiederum als Resultat „der Aufklärung“ zu verstehen sind, bleibt eine unbeantwortete Frage. Deutlich wird dies nicht zuletzt an Gabriels Verweis auf „unser Grundgesetz“, das als geradezu beispielhaft für eine Fixierung des Wertekanons der Aufklärung ausgezeichnet wird. Wie es mit anderen Verfassungen moderner Demokratien steht, wird ebenso wenig thematisiert wie der Umstand, dass „unser Grundgesetz“ bestenfalls als ein sehr spätes Resultat „der Aufklärung“ gelten kann – schließlich liegen zwischen Französischer Revolution und der Ausarbeitung des deutschen Grundgesetzes über 150 ereignisreiche und für „uns“ nicht gerade schmeichelhafte Jahre.

Tatsächlich bleiben der wiederholte Bezug auf „die Aufklärung“ sowie diese selbst bloß abstrakt. Sie erscheint als eine fast schon durchgehend revolutionäre, von „Wahrheit, moralische[m] Realismus und Universalismus“ (226) beständig beseelte Epoche – zwar in ferner Vergangenheit, aber unheimlich aktuell. Dass das mit den historischen Tatsachen nur oberflächlich etwas zu tun hat, liegt auf der Hand. Abgesehen vielleicht von der Haitianischen Revolution (die Gabriel nicht nennt) sind die Zielsetzungen und erst recht die Ergebnisse der Revolutionen des 18. Jahrhunderts bestenfalls ernüchternd, wenn „moderne“, an „Freiheit, Gleichheit, Solidarität“ orientierte Vorstellungen als Maßstab angelegt werden – und die nicht von Revolutionen betroffenen staatlichen Strukturen im

damaligen Europa hatten mit modernen Demokratien allenfalls sehr geringe Ähnlichkeit (was wiederum ein wesentliches Motiv für das Wirken zumindest einiger Aufklärer:innen gewesen sein dürfte).

Aber auch aus philosophie- bzw. ideengeschichtlicher Perspektive hält das von Gabriel so grob gezeichnete Bild kaum stand. Ein Indiz dafür ist bereits, dass auf einzelne Protagonisten der Aufklärung so gut wie gar nicht (und auf Protagonistinnen gar nicht) eingegangen wird. Durchaus lässt Gabriel den einen oder anderen großen Namen wenigstens fallen: Spinoza, Mendelssohn und Maimon werden als Gewährsleute dafür angeführt, dass es keine Aufklärung ohne „jüdisches Geistesleben“ gegeben hätte, was wiederum Lessing „dokumentiert“ habe (261); Schiller und die deutschen Idealisten werden mit ihren „radikal universalistische[n] Konzepte[n] des Menschseins“ (213) gegen rassistische Ideen ins Feld geführt; Humboldt habe mit seiner „ursprünglichen Aufklärungsidee der Universität“ an „die deutschen Idealisten Fichte, Schelling und Hegel an[ge]knüpft“ (324); Smith wird nebenbei gegen das „Fehlurteil“ verteidigt, „moralische Werte ließen sich irgendwie aus ökonomischen Werten ableiten“ (300); und Hume wird (wenn auch nur in Klammern, als Vorläufer Kants) mit der berechtigten Ablehnung „gegen den sogenannten naturalistischen Fehlschluss“ (81) assoziiert. Einmal abgesehen davon, dass sich die meisten dieser Verweise vor dem Hintergrund der Aufklärungsforschung ohne größere Probleme zumindest relativieren ließen,⁴ fällt auf, dass es allein Kant ist, dessen Name häufiger angeführt und dessen Überlegungen gelegentlich ausführlicher thematisiert werden.

Inwiefern das Kant-Bild, das Gabriel dabei zeichnet, zutreffend ist, will ich nicht weiter diskutieren. Aber „Aufklärung“ auf Kant zu reduzieren, ist dann doch etwas *zu* reduktionistisch. Zumal genau an dieser Stelle wieder eine gewisse Fokussierung auf Deutschland deutlich wird, wenn Gabriel schreibt: „Wir setzen in Deutschland auf den Staat als Vehikel des moralischen Fortschritts – eine Idee, die im Zusammenhang der Entstehung des deutschen Nationalstaats in den letzten beiden Jahrhunderten entstanden ist und nicht zuletzt im Denken Kants und Hegels wurzelt“ (140). Hier zeigt sich – ähnlich wie bei „unserem Grundgesetz“ – wieder eine Art unmittelbare (und nicht weiter ausgeführte) Verknüpfung einer modernen Vorstellung mit „der Aufklärung“ bzw. einem

⁴ Beschränkt auf einige wenige Schlagworte: Was das spezifisch Aufklärerische an den genannten Philosophen jüdischer Herkunft gewesen ist, wird nicht weiter thematisiert; inwiefern Lessings „Nathan“ ein gutes Stück Aufklärungsliteratur ist, ebenfalls nicht; ob Schiller und die deutschen Idealisten Aufklärer waren, ist umstritten und müsste zumindest erläutert werden – und in dem Kontext, in dem Gabriel sie nennt, auch mit Blick auf die in ihren Schriften bekanntlich vorhandenen chauvinistischen oder rassistischen Bemerkungen; was Humboldts Universitätsidee (oder die der deutschen Idealisten) mit Aufklärung zu tun hat, ist nicht sofort einleuchtend, wenn man – wie geläufig – die Aufklärung als Epoche mit den unmittelbaren Nachwehen der Französischen Revolution für beendet ansieht.

ihrer Protagonisten. Dabei ist diese Verknüpfung wenigstens mit Blick auf Kant durchaus irreführend. Denn Kant hält zwar in seinen geschichtsteleologischen Überlegungen die Republikanisierung für einen notwendigen Schritt zur Moralisierung der Menschengattung.⁵ Dass der Staat aber aktiv die moralische Besserung seiner Bürger:innen verfolgen soll, ist gerade kein Bestandteil seiner Rechtsphilosophie – im Unterschied zu zahlreichen anderen (auch deutschen) Aufklärern, von denen er sich mit seiner strikten Trennung von Recht und Ethik auch explizit abgrenzt.⁶ Auch hier wäre es Gabriel ein Leichtes gewesen, zumindest ein wenig zu differenzieren.

II. Gabrieles „neue Aufklärung“

Insofern Gabriel nicht mit dem Anspruch auftritt, eine historische Studie zur Aufklärungsepoke vorzulegen, mag jeder Hinweis auf eine nicht korrekte Darstellung der Philosophie der Aufklärung als wohlfeil und pedantisch abgetan werden können. Und manche Unklarheit in Bezug auf seine beiläufigen Rekonstruktionsversuche von zentralen „Gedanken“ der Aufklärung wird vielleicht beseitigt, wenn Gabrieles eigentliches Thema in den Blick genommen wird – also die Notwendigkeit einer „neuen Aufklärung“ angesichts der „Drohkulisse des 21. Jahrhunderts“ (311). Bereits in der Einleitung heißt es ausdrücklich: „Allerdings bedarf die Aufklärung eines Updates“ (29). Die anschließende Begründung wirft dann auch einiges Licht nicht nur auf die inaugurierte „neue Aufklärung“, sondern auch auf Gabrieles allgemeines Aufklärungsverständnis. Denn das „Update“ sei nötig, „um sich gegen Gedankengebäude zu immunisieren, die versuchen, uns weiszumachen, es gebe in moralischen Fragen keine universal akzeptierbaren, für alle Menschen gerechten Lösungen, sondern immer nur eine Verteidigung des Rechts des Stärkeren“ (ebd.). Es geht demnach um die Idee einer allgemein gültigen Moral, die gegen neuere „Gedankengebäude“, die eine solche Idee leugnen (würden), zu verteidigen sei.

Mit Blick auf „die Aufklärung“ rückt damit erstens ein auf Praxis bezogenes Aufklärungskonzept in den Vordergrund. Es geht weniger um bloße Vor-

⁵ Siehe z. B. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, AA V, 432, oder auch ders., Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, AA VII, 331.

⁶ Siehe etwa zur strikten Trennung zwischen juridischer und ethischer Gesetzgebung Immanuel Kant, Metaphysik der Sitten, AA VI, 219 f. und bes. 231, sowie zur bei Menschen „bloß negative[n] Weisheit zur Beförderung dieses Zwecks [eines Fortschritts zum Besseren]“ ders., Streit der Fakultäten, AA VII, 93. Siehe für eine Verortung des nicht mehr am *bonum commune* orientierten Politikverständnisses Kants in den historischen Kontext z. B. Gideon Stiening, Empirische oder wahre Politik? Kants kritische Überlegungen zur Staatsklugheit, in: Dieter Hüning, Stefan Klingner (Hg.), ... jenen süßen Traum träumen. Kants *Friedensschrift* zwischen objektiver Geltung und Utopie, Baden-Baden 2018, 259–276.

urteilskritik oder die Auslotung der Grenzen des Wissens, sondern um eine umfassende und einsichtige Orientierung an bestimmten handlungsleitenden „Werten“, die „objektiv“ gültig sind und daher ausnahmslos alle Menschen betreffen. Gabriel nennt das auch „Neuen Moralischen Realismus“, den er anhand einiger (wieder sehr allgemeiner) „Kernthesen“ kennzeichnet (33 ff.). Mit der Rede vom Verteidigen gesellt sich zweitens zu dieser metaethischen Position noch die Aufforderung, sich der Wahrheit dieser Position zu vergewissern und weitere praktische Konsequenzen aus ihr zu ziehen. So sei „das Wertesystem, das wir in der Form eines demokratischen Rechtsstaats institutionalisiert haben, explizit zu machen“ (52). Und da „wir uns in komplexen moralischen Sachfragen täuschen können“, gehöre es zudem zur Aufklärung, dass „wir mit uns selbst und anderen Menschen nachsichtig umgehen müssen“ (170) und kontinuierlich an der Erkenntnis moralischer Tatsachen arbeiten sollen (vgl. 155, 323). „Aufklärung“ ist demnach zuerst einmal eine kognitive Angelegenheit (Erkenntnis von moralischen Tatsachen), aus der sich aber unmittelbar Folgen in Form von Geboten für das eigene Handeln oder von Anweisungen für die Herstellung (bzw. Erhaltung) günstiger Rahmenbedingungen ergeben.

Dieses Aufklärungsverständnis deckt sich teilweise mit dem emanzipatorischen Aufklärungsbegriff,⁷ wobei allerdings der für diesen wesentliche Bruch mit der herrschenden Tradition wegfällt und an dessen Stelle eben die Verteidigung („Immunisierung“) gegen moral-relativistische Positionen tritt. Diese Ersetzung ist aber keine Marginalie. Hatten es die Protagonist:innen der Aufklärung mit Umständen in Wissenschaft, Gesellschaft, Politik und Religion zu tun, die es zu reformieren (vielleicht auch zu revolutionieren) galt, befinden wir uns mit Gabriel – und wenigstens im heutigen Deutschland – in einer Situation, in der viele Ideen der Aufklärung akzeptiert und mehr oder weniger gut realisiert sind. Wenn die Rede von einer „neuen Aufklärung“ bedeutungsvoll werden soll und man wie Gabriel den staatlichen Status quo als ein begrüßenswertes Resultat „der Aufklärung“ nimmt, bleiben angesichts dieser Lage nicht gerade viele Optionen. Eine Option wäre es, die zentralen Ideen „der Aufklärung“ genauer auszubuchstabieren, dann den heutigen Status quo an ihnen zu messen und schließlich entsprechende Folgerungen für eine „neue Aufklärung“ im Sinne einer bewusst in Angriff zu nehmenden Weiterführung der bisher unvollendet gebliebenen Aufklärung zu ziehen. Gabriel wählt aber eine andere Option: Das Neue an seiner „neuen Aufklärung“ erscheint vor allem als Aktivierung einer Immunisierungsfunktion⁸ gegen gewisse, als aufklärungsfeindlich zu entlarvende gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen.

⁷ Vgl. Werner Schneiders, *Das Zeitalter der Aufklärung*, München 2014, 7.

⁸ Gabriel schreibt von einem „Ko-immunismus“, den die „neue Aufklärung“ anstrebe (vgl. 29). Die Terminologie ist dabei offenkundig der pandemischen Lage aufgrund der Ausbreitung des Covid-19-Virus geschuldet. Ihre Verwendung gibt Gabriel zugleich die Gelegenheit auch noch auf Peter Sloterdijk zu verweisen, der die metaphorische Rede von „Immunisierung“,