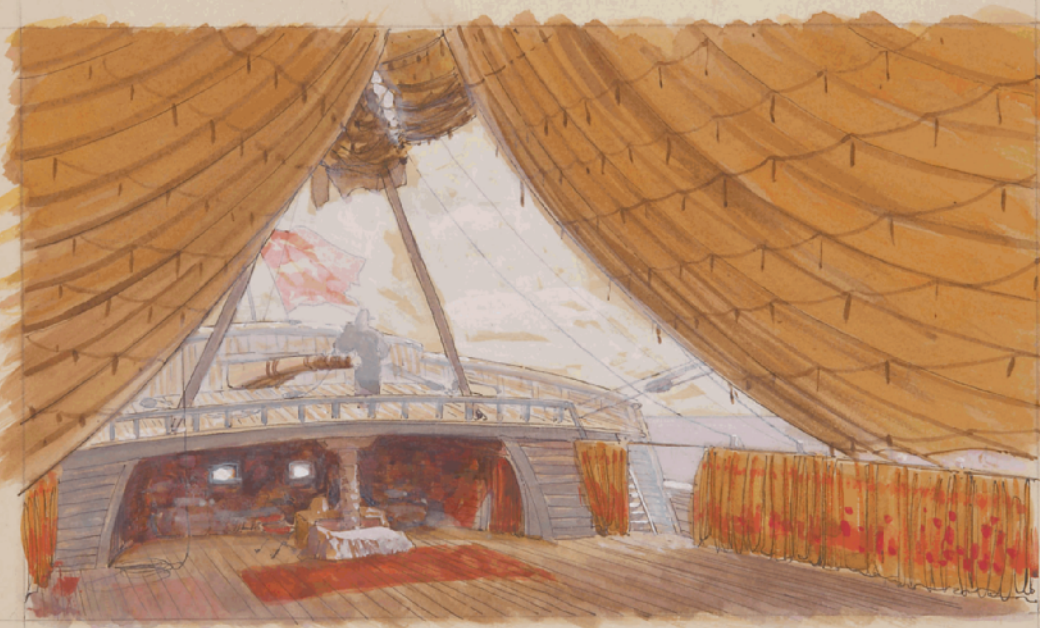


Karol Berger

# Jenseits der Vernunft

Form und Bedeutung  
in Wagners Musikdramen



METZLER  
BÄRENREITER

---

# Jenseits der Vernunft

---

Karol Berger

# Jenseits der Vernunft

Form und Bedeutung  
in Wagners Musikdramen

Übersetzt von Sven Hiemke

METZLER  
BÄRENREITER

Karol Berger  
Berkeley, CA, USA

*Übersetzt von*  
Sven Hiemke  
Hamburg, Deutschland

*Lektorat*  
Daniel Lettgen  
Köln, Deutschland

Mit freundlicher Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung

ISBN 978-3-476-05773-0      ISBN 978-3-476-05774-7 (eBook)  
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05774-7>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN Bärenreiter-Verlag: 978-3-7618-2513-6  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage J.B. Metzler, Berlin, und Bärenreiter, Kassel

Deutsche Übersetzung der englischen Ausgabe *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche* von Karol Berger, © The Regents of University of California, published by arrangement with University of California Press 2016. Alle Rechte vorbehalten.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung der Verlage. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Die Verlage, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder die Verlage noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Die Verlage bleiben im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Umschlagabbildung: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf *Tristan und Isolde* (I. Akt), 1903. © Theatermuseum, Wien (Inv.-Nr. HZ\_HU46223)

Planung/Lektorat: Oliver Schütze  
J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.  
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberg Platz 3, 14197 Berlin, Germany

*Für Anna, Trine, Matthew und Zuzia*

»Es giebt Fragen, wo über Wahrheit und Unwahrheit dem Menschen die Entscheidung *nicht* zusteht; alle obersten Fragen, alle obersten Werth-Probleme sind jenseits der menschlichen Vernunft ... Die Grenzen der Vernunft begreifen — *das* erst ist wahrhaft Philosophie.«

Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist*

»Das Denken beginnt erst dann, wenn wir erfahren haben, daß die seit Jahrhunderten verherrlichte Vernunft die hartnäckigste Widersacherin des Denkens ist.«

Martin Heidegger, *Nietzsches Wort: »Gott ist tot«*

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	XI
<b>Prolog: Jenseits der Autonomie</b> .....	1
Die unheimliche Anmut: Eine Randnotiz zu Kleists Marionetten .....	1
Vernunft .....	10
Jenseits der Vernunft .....	22
Geschichte .....	22
Nation .....	25
Wille .....	35
Religion, Aufklärung, Gegenaufklärung: Die neue Konfiguration .....	45
Anmerkungen .....	47
<b>Erster Teil</b>	
<b>1 Das Geheimnis der musikdramatischen Form:</b>	
<b>Musikdrama als Oper</b> .....	55
Anmerkungen .....	68
<b>2 <i>Der Ring des Nibelungen</i>: Die anarchistische Utopie</b> .....	71
<i>Das Rheingold</i> : Der Fall .....	74
<i>Die Walküre</i> : Wie man ein Mensch wird .....	87
<i>Siegfried</i> : Wie man ein Held wird .....	126
<i>Götterdämmerung</i> : Die Apokalypse .....	150
Der Mythos der Revolution .....	189
Anmerkungen .....	200
<b>Zweiter Teil</b>	
<b>3 <i>Tristan und Isolde</i>: Die erotische Utopie</b> .....	207
Die lyrische Achse .....	208
Die narrative Achse .....	217
Der orchestrale Strang .....	231
Die musikdramatische Form .....	235
Der Mythos des Willens .....	240
Nachschrift .....	248
Anmerkungen .....	255

<b>4</b>	<b><i>Die Meistersinger von Nürnberg: Politik nach Tristan</i></b> . . . . .	259
	I. Akt: Das Scheitern des Ritters . . . . .	260
	II. Akt: Das Scheitern des Schreibers . . . . .	266
	III. Akt, Teil 1: Eine Lektion in Poetik . . . . .	274
	III. Akt, Teil 2: Der Triumph des Schusters . . . . .	285
	Der Mythos der Nation . . . . .	296
	Anmerkungen . . . . .	309
<b>5</b>	<b><i>Parsifal: Ethik nach Tristan</i></b> . . . . .	313
	Die Abendmahlsequenzen des I. und III. Aktes . . . . .	313
	Die Monologe des I. und III. Aktes. . . . .	328
	II. Akt: Der Kuss der Selbsterkenntnis . . . . .	348
	Die musikdramatische Form . . . . .	356
	Eros und Agape . . . . .	359
	Der Mythos der Erlösung . . . . .	365
	Anmerkungen . . . . .	379
	<b>Epilog: Wagner contra Nietzsche</b> . . . . .	387
	Wagner und Nietzsche: Die Geschichte ihrer Beziehung . . . . .	391
	Nietzsche werden . . . . .	404
	Nietzsche contra Wagner, Wagner contra Nietzsche. . . . .	422
	Anmerkungen . . . . .	442
	<b>Anhang</b> . . . . .	449
	<b>Dank</b> . . . . .	487
	<b>Siglen</b> . . . . .	491
	<b>Verwendete Literatur</b> . . . . .	493
	<b>Register</b> . . . . .	507



---

## Vorwort

Die Geschichte ist schon oft erzählt worden und wohl jedem bekannt, der sich in dieses Buch vertiefen will. Im Mai 1849 beteiligte sich Richard Wagner, Kapellmeister der Königlich-Sächsischen Hofoper in Dresden und Komponist von bereits drei Opern (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*), die zukünftig als Herzstück des deutschen romantischen Repertoires gelten sollten, aktiv am Aufstand gegen die sächsische Regierung. Wenige Wochen später, nachdem die Revolution gescheitert war, fand er sich in der Schweiz im Exil wieder. Ohne Beschäftigung und Zugang zu den deutschen Opernhäusern, von denen sein Berufsleben abhing, nutzte Wagner gezwungenermaßen die Gelegenheit, seine Operntheorie und -praxis grundlegend zu überdenken. Die Früchte dieser Auseinandersetzung (*Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Parsifal*) erhielten zu Recht eine neue Gattungsbezeichnung: »Musikdramen«. Diese vier Werke aus der zweiten Hälfte von Wagners Komponistenlaufbahn (vier oder sieben, wenn man die vier Teile der *Ring*-Tetralogie separat zählen will) sind Gegenstand des vorliegenden Buches.

Beim Schreiben hatte ich zwei Ziele vor Augen. Erstens wollte ich in Wagners Musikdramen in das »Geheimnis« (um eine Formulierung von Alfred Lorenz aufzugreifen) der »Großform« eindringen und verstehen, wie der Komponist jeden Akt und jedes Werk als Ganzes gestaltet hat. Gleichzeitig wollte ich herausfinden, ob und inwieweit diese großen Formen Hinweise darauf geben, wie Wagner seine Dramen gehört und verstanden wissen wollte. Skeptiker fühlten sich von der Originalität und Neuartigkeit seiner formalen Prinzipien und Lösungen schon früh provoziert. Friedrich Nietzsche, in vielerlei Hinsicht (nicht aber in dieser) der scharfsinnigste Wagner-Kritiker, witzelte, der Komponist sei »unser größter *Miniaturist* der Musik«, womit er Wagners erstaunliche Fähigkeit lobte, die subtilsten Regungen seiner Charaktere in kleinen, aber ausdrucksstark »sprechenden« Gesten festzuhalten, ihm zugleich aber die Unfähigkeit attestierte, solche Gesten zu einem großen Ganzen zusammenschweißen.<sup>1</sup> Natürlich bin ich nicht der Erste, der auf solche Einwände reagiert (und ebenso wenig war es Lorenz, auch

---

<sup>1</sup>KSA 6, S. 28.

wenn seine Antwort in geradezu epischer Breite ausfiel<sup>2</sup>), und ich muss meinen Lesern die Entscheidung überlassen, ob meine Lösung tatsächlich überzeugen kann. Ich kann nur feststellen, dass mich die Antwort selbst überrascht hat, weil sie ganz anders ausfiel als zu Beginn des Projekts erwartet. Wie so viele meiner Vorgänger (einschließlich Lorenz) begann ich meine Arbeit mit dem Studium von Wagners eigenen Theoriewerken (insbesondere von *Oper und Drama*), die natürlich den Gegensatz zwischen seinen Innovationen und der aktuellen Opernpraxis herausstellen. Als ich mich dann den Werken selbst zuwandte, entdeckte ich nach und nach, wie stark Wagner den traditionellen Verfahren verpflichtet war, auch in seinen Musikdramen. Da ich nun von diesem Buch Abschied nehme, ist meine Bewunderung für Wagners kompositorische Beherrschung beispiellos langer Zeiträume sowie für die Originalität, Neuartigkeit und Vielfalt seiner spezifischen formalen Lösungen größer denn je. Mein Verständnis von dieser Formkontrolle und diesen Lösungen aber hat sich verändert.

Doch Wagner war nicht nur ein großer Komponist, er war auch ein bedeutender Dramatiker und ein rastloser Denker. Das zweite Ziel, das ich in diesem Buch verfolgt habe, war es, die ideologische Bedeutung von Wagners Dramen vor den Hintergrund der Weltanschauungen seiner Zeit zu stellen und seine Werke insbesondere mit Nietzsches Kritik zu konfrontieren. Beide Ziele gründen sich auf meine Überzeugung, dass ein Blick auf Wagners Großform Erkenntnisse über die dramatischen und philosophischen Implikationen seiner Werke ermöglicht. Wie zu zeigen sein wird, hat Wagner in den Musikdramen seiner späteren Jahre auf jede wesentliche Komponente der komplexen ideologischen Landschaft reagiert, die während seines Jahrhunderts entstanden war – eine Landschaft, die wir, wie ich glaube, auch heute noch bewohnen. Ebenso wie andere Künstler seiner Zeit verstand sich Wagner in seinen späteren Jahren nicht nur als Künstler; er sah sich auch als Kulturprophet, der bessere, erstrebenswertere Lebensformen für die Menschheit ankündigt und vorbereitet. Der spezifische Inhalt seiner Botschaft hat nie aufgehört sich weiterzuentwickeln, sein Selbstverständnis als Vermittler einer Botschaft aber blieb stets gleich. Mein Ziel war es, den spezifischen Ort, den jedes der Musikdramen auf der ideologischen Landkarte seiner Zeit einnimmt, präzise zu erfassen. Die Auseinandersetzung mit Nietzsche, einem rivalisierenden Kulturpropheten, gewinnt in diesem Zusammenhang eine besondere Dringlichkeit, denn bei den Einwänden des Philosophen gegen den Künstler ging es gerade um die ideologische Bedeutung von Wagners Werken.

Auch hier hat mich überrascht, welche Richtung mein Projekt nahm. Wie so viele Menschen heute habe ich anfangs die Musik geliebt, aber die Botschaft beargwöhnt. Nach Abschluss des Buches liebe ich die Musik noch immer und empfinde einige Aspekte der Botschaft immer noch als verstörend, dies aber aus anderen Gründen und in anderen Werken. Zum Beispiel halte ich *Parsifal* nicht mehr für so »belastet«, wie einige seiner Kritiker uns glauben machen wollen; ich

---

<sup>2</sup> Vgl. Lorenz 1924–1933.

habe auch gelernt, das hohe Ausmaß der Mehrdeutigkeit der *Meistersinger* wertzuschätzen. Mein Verständnis der Beziehung zwischen Wagner und Nietzsche hat sich ebenfalls verändert. Ich begann die Arbeit an diesem Buch in der Überzeugung, dass Nietzsches Einwände gegen Wagner im Großen und Ganzen berechtigt seien und die Beschäftigung mit ihrem Zusammentreffen wahrscheinlich Wagners Dramen erhellen würde, nicht aber Nietzsches Schriften. Heute bewundere ich Nietzsches kritischen Scharfsinn nach wie vor, sehe aber nicht mehr nur diesen. Wagners Werke können sich gegen einige zentrale Kritikpunkte des Philosophen überraschend effektiv verteidigen, bieten implizit aber auch eine unerwartet profunde Kritik an einigen von Nietzsches meistgeschätzten Lehren. Ich hatte deshalb das Bedürfnis, die Perspektive *Nietzsche contra Wagner* mit Überlegungen zu *Wagner contra Nietzsche* zu erweitern.

Der musikdramatische Kern dieses Buches beginnt mit einer Vorstellung und Erläuterung meines analytischen Ansatzes (Kapitel 1) und setzt mit Diskussionen jedes der vier Musikdramen fort (Kapitel 2 bis 5). Die Reihenfolge, in der die Werke besprochen werden, ist bewusst gewählt. Das Problem ist natürlich der Umgang mit dem *Ring*, an dem Wagner zuerst anfang zu arbeiten, den er aber erst nach der Fertigstellung der *Meistersinger* vollendete. Die Wagner-Literatur bietet für dieses Problem jede denkbare Lösung. Ich habe mich entschlossen, den Zyklus nicht in seine einzelnen Bestandteile zu zerlegen (es ist wichtig, die Tetralogie als ein Ganzes zu verstehen) und ihn an den Anfang der Geschichte zu stellen, die ich hier erzählen will. Sowohl Wagners Entdeckung, wie man einem ganzen Akt eine einzige Form geben kann (im I. Akt der *Walküre*), als auch seine Entscheidung darüber, was er im *Ring* sagen wollte, ging seiner Arbeit am *Tristan* voraus.

Die Entstehung des *Rings* zog sich über viele Jahre hin (1848–1874), erfolgte im Wesentlichen aber während Wagners politisch radikalster anarchistischer Periode, parallel zu und unmittelbar nach den Aufständen Mitte des Jahrhunderts. Das 19. Jahrhundert war besessen vom Mythos der Revolution, eines der beiden unheilvollsten Vermächnisse dieses Jahrhunderts für das folgende (das andere war der Mythos der Nation). In Wagners Tetralogie fand diese Obsession ihren wohl größten künstlerischen Ausdruck. Inspiriert von Ludwig Feuerbach, Pierre-Joseph Proudhon und Michail Bakunin ist diese Dichtung berauscht von der Orgie der Zerstörung der alten Welt, in der sich die Menschen um Macht und Reichtum bekämpfen, und von der sehnsüchtigen Erwartung der kommenden Welt, einer Welt der spontanen Solidarität und Liebe – eine anarchistische Utopie. Im *Tristan* (1857–1859) stellte Wagner diesen revolutionären Optimismus des *Rings* jedoch wieder infrage. Ernüchtert durch die gescheiterte Revolution und zugleich angeregt durch seine enthusiastische Lektüre von Arthur Schopenhauer erkannte Wagner nun, dass die erotische Liebe als Grundlage einer neuen post-revolutionären Gesellschaft denkbar ungeeignet war. Eros erwies sich als eine grausame Gottheit, die ihre Anhänger unaufhaltsam dazu bringt, den begrenzten Bereich des Tages mit seinen üblichen sozialen Rechten und Pflichten zu überschreiten und ekstatisch in die unendliche metaphysische Nacht des Nichts einzutreten. Für diejenigen, die der erotischen Utopie von *Tristan* nicht folgen wollten, musste eine neue Antwort auf die politischen und ethischen Fragen gefunden

werden, die im *Ring* aufgeworfen worden waren. Und genau diese hat Wagner in seinen letzten beiden Werken gegeben. Ich lese die *Meistersinger* (1861–1867) als den Versuch Wagners, herauszufinden, ob nach den pessimistischen Entdeckungen des *Tristan* noch etwas vom politischen Optimismus des *Rings* zu retten war (teilweise inspiriert von Johann Gottlieb Fichtes Nationalismus). Die Antwort der Oper auf diese Frage ist bejahend, aber der spezifische Inhalt dieser Antwort ist zutiefst beunruhigend: eine Utopie der post-politisch ästhetisierten Metapolitik, die mit düsteren Zukunftsvisionen schwanger geht. *Parsifal* (1877–1881) schließlich bietet eine ethische Vision, die nach *Tristan* lebensfähig sein konnte, eine Vision, die schopenhauerischen, buddhistischen und christlichen Inspirationen folgt und mit einer Abkehr vom nihilistischen, selbstbesessenen Eros hin zu der ganz anderen Idealen verpflichteten *Agape* verbunden ist.

Das musikdramatische Herzstück meines Buches wird von Abschnitten umrahmt, die Wagners Spätwerk in den Kontext der politischen und ethischen Vorstellungen seiner Zeit stellen. Der Prolog entfaltet eine breite philosophische und ideologische Auseinandersetzung als den Hintergrund, vor den die Musikdramen anschließend gestellt werden. Ich habe dort versucht, eine Genealogie der wesentlichen Weltbilder zu erstellen, die für Wagner und seine Zeitgenossen greifbar waren, indem ich ihre Entstehung und ihre Beziehungen untereinander skizziere. Die Optionen, die ich beschreibe, sind vielfältig: Einige haben Wurzeln, die bis in die Antike zurückreichen (die jüdisch-christliche Perspektive), einige sind charakteristisch für die Moderne (die Aufklärung), wiederum andere, noch jüngere Strömungen entstanden erst im späten 18. und im 19. Jahrhundert (die Hauptströme der Gegenaufklärung, die unter den Bannern von Geschichte, Nation und Willen voranschreiten). Ich bin nicht der Ansicht, dass sich diese Optionen einander sukzessive ablösen; vielmehr sind sie mit geologischen Schichten zu vergleichen, die zu unterschiedlichen Zeiten abgelagert wurden, aber alle die Landschaft prägten, in der sich Wagner befand und in der wir uns noch heute befinden. Wagners Werk, so argumentiere ich im Kern dieses Buches, existiert im Spannungsfeld all dieser wichtigen weltanschaulichen Optionen, die alleamt ihre Spuren in seinen Musikdramen hinterlassen haben. Der Epilog kehrt dann zu den philosophischen Fragen zurück, die im Prolog aufgeworfen worden waren, fokussiert sich nunmehr aber auf nur eine einzige Beziehung, nämlich die zwischen Richard Wagner und seinem wichtigsten Kritiker Friedrich Nietzsche.

Ich stelle mir zwei Arten von Lesern für dieses Buch vor. Es wird diejenigen geben, so hoffe ich, die Wagners Musikdramen einfach kennenlernen oder besser kennenlernen wollen; diese Leser werden den Kapiteln 2 bis 5 die größte Aufmerksamkeit schenken und Kapitel 1 als Hintergrundinformation lesen. Sie werden am meisten profitieren, wenn sie die Kapitel über einzelne Werke mit der Partitur in der Hand lesen oder meine Behauptungen anhand einer Einspielung kritisch überprüfen. Ich habe versucht, diese Art des Lesens zu erleichtern, indem ich die besprochene Passage genau angegeben habe, sodass sie der Leser ohne Schwierigkeiten auffinden kann. Für den Fall, dass Sie die Partituren der neuen Schott-Ausgabe *Sämtliche Werke* oder die darauf basierenden Studienpartituren des Eulenburg-Verlages verwenden, in denen die Takte nummeriert sind, identifiziere

ich jede diskutierte Passage durch römische Ziffern für Akte und arabische Ziffern für Taktnummern (die Angabe »I.23–45« bezieht sich also auf Akt I, Takte 23 bis 45). Zu beachten ist, dass ich immer ab dem ersten Volltakt der Passage zu zählen beginne, auch dann, wenn ein Auftakt vorausgeht (so heißt es zum Beispiel »I.23«, auch wenn der Auftakt noch in I.22 liegt). Die verfügbaren Klavierauszüge enthalten leider keine Taktzahlen. Um ihre Verwendung zu erleichtern, gebe ich die ersten Wörter des Librettos an, die auf den Beginn der jeweiligen Passage folgen. Diese Methode kann jedoch nicht genau sein, wenn die Passage ohne Text beginnt, und sie kann überhaupt nicht angewendet werden, wenn sie gar keinen Text hat. Für diejenigen, die lieber auf Einspielungen zurückgreifen wollen, kennzeichne ich die Passagen in den zahlreichen Übersichten und in den Anhängen, die den musikdramatischen Ablauf jedes Werks zusammenfassen, durch römische Ziffern für die CD in einer bestimmten Box und arabische Ziffern für den Track. Die folgenden Ziffern geben die Zeitpunkte in Minuten und Sekunden an, bei denen die betreffende Passage beginnt und endet. Die Angabe »I.2.0:12–3:45« bezieht sich also auf den zweiten Track der ersten CD der Box, wobei die Passage 12 Sekunden nach Beginn des Tracks anfängt und nach 3 Minuten und 45 Sekunden endet. Ich habe Aufnahmen ausgewählt, die hinreichend bekannt und allgemein verfügbar sind:

*Der Ring des Nibelungen*, Leitung: Georg Solti, 1958–1965, Decca 455 555

*Tristan und Isolde*, Leitung: Wilhelm Furtwängler, 1952, EMI 56254

*Die Meistersinger von Nürnberg*, Leitung: Herbert von Karajan, 1970, EMI  
7243 5 67152 2 6

*Parsifal*, Leitung: Hans Knappertsbusch 1962, Philips 289 464 756-2

Wahrscheinlich wird das Buch aber auch solche Leser finden, die mit diesen Werken bereits vertraut sind und deren Hauptinteresse darin besteht, die philosophisch-ideologische Bedeutung des Wagner-Phänomens zu verstehen. Diese Leser werden sich auf die letzten Abschnitte der Kapitel 2 bis 5 und den Epilog konzentrieren, wofür der Prolog die Hintergrundinformationen bietet. Wenn es ihnen wie dem Autor geht, werden sie wahrscheinlich ebenfalls hin- und hergerissen sein, weil Wagners Errungenschaften, die sie einerseits lieben und bewundern, sie andererseits und zugleich verstören und vielleicht sogar abstoßen. Ich sehe mich außerstande, solche Konflikte zu lösen, vielmehr beabsichtige ich, die Gewichtungen innerhalb dieser instabilen Gemengelage zu verschieben, und hoffe, dass der Leser dieses Buch – wie ich selbst – mit einem veränderten Blickwinkel und womöglich auch mit neuen Fragestellungen aus der Hand legt. Wie viele Wagner-Autoren seit 1945 bin auch ich davon überzeugt, dass das tiefere Verständnis seines Denkens hilft, einige der Ursachen für die Katastrophen zu begreifen, die Europa im 20. Jahrhundert wiederholt heimgesucht haben. Aber auch in dieser Hinsicht hat mir die Arbeit an diesem Projekt ein neues Verständnis davon vermittelt, welche Bedeutung Wagner in der Vorgeschichte dieser Katastrophen zukommt. Ich begann meine Forschung in der Überzeugung, dass Wagners Antisemitismus die zentrale Rolle in dieser Geschichte spielen würde. Am Ende der Arbeit fühle ich mich von den Vorurteilen des

Komponisten so abgestoßen wie eh und je, bin zugleich aber davon überzeugt, hierin ein Symptom für etwas noch Fundamentaleres und Unheilvolleres vorzufinden, etwas, das die Debatte über die vermeintliche Präsenz des Antisemitismus in Wagners Opern eher vernebelt als erhellt hat: das Gebräu, das sich aus dem revolutionären Radikalismus des *Rings* und der ästhetisierten utopischen postpolitischen Politik der *Meistersinger* zusammensetzt. Die Geschichte der Debatte über die Wagner'schen Wurzeln der NS-Ideologie wurde von Hans Rudolf Vaegt prägnant charakterisiert: »In ihrer Auseinandersetzung mit dem Hitler-Wagner-Nexus haben Mann, Adorno, Viereck und andere eine ganze Reihe ideologischer Affinitäten hervorgehoben, darunter Nationalismus, Größenwahn, das Ersetzen von Geschichte durch Mythos und Märchen, die totalitäre Denkweise, Demagogie, Selbstlob, der Hang zum Pomp, die Ablehnung des Liberalismus, das Eintreten für revolutionäre Dynamik um ihrer selbst willen und die Besessenheit von rassischer Reinheit. Heute hingegen erscheint die Debatte über das historische Erbe von Richard Wagner praktisch völlig von dem Thema Antisemitismus beherrscht.«<sup>3</sup> In gewisser Weise möchte ich an diese frühere umfassendere Debatte anknüpfen.

Die ethische Vision des *Parsifal*, Wagners »letzte Karte«,<sup>4</sup> mag als Gegenmittel zu den radikalen Entwürfen der vorangegangenen Musikdramen gedacht gewesen sein, doch die gewundene Rezeptionsgeschichte dieser Oper weckt wenig Vertrauen in die Wirksamkeit dieses Gegenmittels. Auf absehbare Zeit werden wir mit dem zweideutigen Erbe dieses großen und endlos zum Nachdenken anregenden Künstlers leben müssen. Sein Werk bleibt, was es für Thomas Mann 1933 war: eines der »großartig fragwürdigsten, vieldeutigsten und faszinierendsten Phänomene der schöpferischen Welt«.<sup>5</sup>

Karol Berger

---

<sup>3</sup>»In their examination of the Hitler-Wagner nexus, Mann, Adorno, Viereck, and others highlighted a whole range of ideological affinities, among them nationalism, megalomania, the substitution of myth and fairy tale for history, the totalitarian mind-set, demagoguery, self-praise, love of pomp, the rejection of liberalism, the espousal of revolutionary dynamism for its own sake, and the obsession with racial purity. Today, however, it seems fair to say, that the topic of anti-Semitism virtually monopolizes the debate about the historical legacy of Richard Wagner.« Vaegt 2003, S. 191.

<sup>4</sup>CWT II, S. 718 (Eintrag einer Äußerung ihres Ehemannes vom 28. März 1881).

<sup>5</sup>Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), in: ders., *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main 1963, S. 63.



## Prolog: Jenseits der Autonomie

Die geistige Landschaft, mit der Richard Wagner Mitte des 19. Jahrhunderts und eine Generation später auch Friedrich Nietzsche konfrontiert wurde, hat sich über einen langen Zeitraum entwickelt. Im Folgenden werde ich die Geschichte ihrer Entstehung erzählen und auf ihre wichtigsten Merkmale eingehen. Ich beginne mit einer Momentaufnahme der Situation zur Zeit von Wagners Geburt, wie sie von einem sensiblen Zeitzeugen wahrgenommen wurde (Abschnitt „[Die unheimliche Anmut: Eine Randnotiz zu Kleists Marionetten](#)“), und skizziere dann die wichtigsten Etappen der weiteren Entwicklung: den langsamen Rückzug Gottes, der Platz für die Vernunft der Aufklärung schuf (Abschnitt „[Vernunft](#)“), die größten Herausforderungen der Persönlichkeiten der Gegenaufklärung,<sup>1</sup> die die Unzulänglichkeit der Vernunft wahrnahmen (Abschnitt „[Jenseits der Vernunft](#)“), und die daraus resultierende komplexe kulturelle Konfiguration, in der sowohl Wagner als auch Nietzsche ihren Weg finden mussten (Abschnitt „[Religion, Aufklärung, Gegenaufklärung: Die neue Konfiguration](#)“).

---

### Die unheimliche Anmut: Eine Randnotiz zu Kleists Marionetten

Der Flügel ist aus den Wohnzimmern der Gebildeten inzwischen verschwunden. Während des langen 19. Jahrhunderts aber war er das mit Abstand wichtigste musikalische Hilfsmittel – so unverzichtbar wie das Grammophon im kurzen 20. Jahrhundert und der tragbare Mediaplayer seit Anfang des 21. Jahrhunderts.

Rückblickend erscheint es geradezu zwangsläufig, dass das Klavier die beherrschende Position im Reich der Musik einnahm. Bereits im 16. Jahrhundert, wenn nicht schon früher, trennte die Tastatur die sieben weißen von den fünf schwarzen Tasten einer Oktave und übertrug diesen Tonraum auf fast den gesamten hörbaren Bereich. Von ihr bezogen die Musiker ihre prägendsten Eindrücke von allen verwendbaren Tönen und ihren Beziehungen untereinander – ein

»Abbild« der abstrakten Musikordnung. Und nicht nur das: Die Mechanik, mit der die Tastatur verbunden war, ließ die Musik lebendig werden, indem sie einem einzigen Musiker das ganze Universum der Klänge in die Hände legte und ihm ermöglichte, selbst die komplexeste Polyphonie erklingen zu lassen. Das Einzige, was noch fehlte, um das universelle Instrument perfekt zu machen, war die Erfindung von Bartolomeo Cristofori, die den Musiker nun auch die Dynamik beherrschen ließ. In einem Inventar-Verzeichnis von 1700 wird eine neue Erfindung beschrieben, die laute und leise Klänge hervorbringen kann, und alle frühen Verweise auf das Instrument erwähnen dieses wesentliche Merkmal.<sup>2</sup> Ein einziger Musiker konnte nun mit den Fingern alle Töne nicht nur abrufen, sondern auch singen lassen; das geordnete, aber abstrakte Klanguniversum wurde beseelt. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, in den Mittelsätzen der Konzerte von Wolfgang Amadé Mozart, wurde das Fortepiano zum Medium des intimsten Selbstaussdrucks – als wären die tiefsten Schichten der Musikerseele durch eine Direktleitung mit seinen Fingern verbunden.

Doch diese Unmittelbarkeit ist eine Illusion. Im Gegensatz zum noch intimeren Clavichord, erst recht zur Geige und zur menschlichen Stimme – dem vornehmsten Erzeuger des beseelten Klangs –, ist die Verbindung zwischen Körper und Klang beim Klavier unterbrochen. Gewiss, der Pianist steuert die Geschwindigkeit und die Kraft, mit der er die Taste anschlägt, aber das ist auch schon alles. Sobald die Taste gedrückt ist, kann der Finger den Ton nicht mehr formen, seine Höhe beeinflussen, ihn in Schwingung versetzen oder anschwellen lassen. Ein Mehrfachhebel überträgt und verstärkt die Bewegung der Taste auf den Hammer und gibt die Saite frei, bevor dieser sie erreicht. Im letzten Teil seiner Reise entzieht sich der Hammer der Kontrolle des Pianisten; er unterliegt nur den Kräften, die von den Newton'schen Gesetzen beschrieben werden. Ein unheimlicher Gedanke: Hinter der herzerwärmenden Vorstellung, hier verschaffe sich eine menschliche Seele ihren selbstbewussten und freien Ausdruck, steht die kalte Realität des tickenden Mechanismus.

Im 19. Jahrhundert, dem langen Zeitalter der Verzückung, betonten die Musiker von den beiden Seiten des Klaviers, der belebten und der mechanischen, eher die Illusion der singenden Seele. Das desillusionierte kurze 20. Jahrhundert brachte dann aber die Realität des tickenden Mechanismus zum Vorschein. Nirgends war diese so deutlich erkennbar wie bei dem Pianola, einem Klavierautomaten, der ganz ohne Spieler auskam und stattdessen einen Mechanismus über elektrische Pneumatikschalter aktivierte, die von einer zuvor aufgezeichneten perforierten Papierrolle angesteuert wurden. Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts war diese Erfindung das Bindeglied zwischen Klavier und Plattenspieler. Um das Instrument im Einsatz zu sehen (und nicht nur zu hören), musste man sich dem Unheimlichen stellen: Die Tasten schienen sich von selbst zu bewegen – als würden sie von Geisterhand gespielt. Und der Eindruck des Unheimlichen verstärkte sich noch, wenn man erfuhr, dass die Finger einem Musiker gehörten, der längst gestorben war: Das reproduktive Pianola war das perfekte Musikinstrument in der Ära der spiritistischen Séancen. Die Illusion einer menschlichen Präsenz in der Musik wurde zerstört; die Klänge wurden von einem Automaten erzeugt. Was



der Funktionsweise des Klaviers innewohnte – ein Mechanismus, der sich einer unmittelbaren menschlichen Kontrolle entzieht –, wurde nun vollends deutlich.

Ein Musiker, der das künstlerische Potenzial des Pianolas in seinem ganzen Ausmaß erkannte, war Conlon Nancarrow, ein amerikanischer Kommunist, der seit 1940 in Mexiko im selbst auferlegten Exil und in Isolation lebte. Ohne unmittelbaren Zugang zu Aufführungspraxis und Interpreten entschloss sich Nancarrow, den Spieler ganz zu umgehen und direkt für das geisterhafte Klavier zu schreiben. Wie die auf der Schwarzen Liste stehenden Hollywood-Drehbuchautoren der 1950er-Jahre erfand er seine eigene Form des Ghostwriting. Er stanzte Klavierrollen, kodierte Musik von oft beeindruckender rhythmischer und kontrapunktischer Komplexität und atemberaubender Geschwindigkeit – weit über das hinausgehend, was ein Live-Pianist je spielen könnte. Seine *Studien* zu hören ist eine aufregende und ziemlich beängstigende Erfahrung, selbst wenn man das Instrument nicht im Einsatz sieht – als hätte Art Tatum zusätzliche Hände bekommen.

Allerdings war dieses fantasievolle Werk eine zentrale Inspiration für eines der großen Meisterwerke des späten 20. Jahrhunderts: György Ligetis drei Hefte mit *Études* für Klavier, die wohl bedeutendste Erweiterung des Klavierrepertoires seit Claude Debussy. Es ist die Musik des Zauberlehrlings; eine der Étüden ist tatsächlich mit »Der Zauberlehrling« überschrieben, andere von Ligetis charakteristischen Titeln – »Désordre«, »Vertige«, »L'escalier du diable« – gemahnen an Liszt und sind ähnlich suggestiv. Der Interpret von Ligetis Musik, der aus seiner schattenhaften Existenz im Reich des Pianolas herausgetreten ist, ohne seine Lektionen vergessen zu haben, beschwört Gedichte, die urkomisch und beängstigend zugleich sind, und verbindet anarchischen Slapstick mit dem Terror eines Mechanismus, der völlig außer Kontrolle gerät.

Der Eindruck des Unheimlichen beruht auf einer gewissen Doppelgesichtigkeit – dem Hin und Her zwischen Vertrautem und Fremdem, zwischen Leibhaftigem und Geisterhaftem. Musik, die die Grenzen zwischen dem Lebendigen und dem Mechanischen verschwimmen lässt, ist unheimlich. Heinrich von Kleist, ein Schriftsteller des frühen 19. Jahrhunderts, ist vielleicht der beste Gewährsmann für solche Phänomene.

Zur Erinnerung: Eine Marionette ist eine Puppe, an deren Körper ein oder mehrere Fäden befestigt sind – normalerweise an Kopf, Rücken, Händen und Beinen –, und die von oben durch einen Puppenspieler bewegt wird. Die Figur, die Kleist in seiner Erzählung *Über das Marionettentheater* von 1810 vorschwebte, war höchstwahrscheinlich eine Marionette mit nur einem Faden und freigelassenen Gliedmaßen, die der Puppenspieler mittels Schwerkraft und Pendelbewegung bedient.<sup>3</sup> In der Geschichte erkundigt sich der Erzähler bei einem Herrn C. nach dem »Mechanismus« solcher Marionetten und wird ermahnt, er möge sich die Sache ja nicht so vorstellen, als würde »jedes Glied einzeln [...] von dem Maschinisten gestellt und gezogen.«<sup>4</sup> Vielmehr habe jede Marionette – wie überhaupt jede bewegliche Masse – einen inneren Schwerpunkt; »es wäre genug, diesen [...] zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten [...] auf eine mechanische Weise von selbst.«<sup>5</sup>

Die Finger des Puppenspielers setzen die Marionette in Bewegung, und dann bewegen sich die Glieder der Marionette gemäß den Gesetzen der Mechanik von Isaac Newton von selbst weiter. Ebenso setzt der Finger des Pianisten den Hammer in Bewegung, der dann – den gleichen Gesetzen folgend – von selbst fliegt. Und ebenso setzt Gott die Himmelskörper in Bewegung und erlaubt ihnen dann, sich selbst zu bewegen. Aber ich möchte nicht vorgreifen.

Herr C., selbst ein erfolgreicher Erster Tänzer an der lokalen Oper, ist fasziniert von den Tanzmarionetten, findet ihre Bewegungen »sehr graziös« und glaubt, von ihnen lernen zu können.<sup>6</sup> Das ist eine noch größere Provokation als seine Behauptung, sich zusammen mit dem Pöbel auf dem Marktplatz zu unterhalten, sei der hohen Kunst in feiner Gesellschaft vorzuziehen.<sup>7</sup> Normalerweise schreiben wir Anmut nur lebendigen Wesen zu, deren grazile Gesten wir als den körperlichen Ausdruck einer ungezwungenen und in sich selbst ruhenden Seele empfinden.

Man schluckt diese Provokation herunter in der Annahme, dass die anmutigen Bewegungen einer Marionette letztlich auf die Seele des Puppenspielers zurückgehen, so wie man davon ausgeht, dass es die Seele des Pianisten und nicht der Hammer ist, die die Musik zum Klingen bringt. Und in der Tat bestätigt Herr C.: Die Bewegung, die der Schwerpunkt in der Marionette ausführt, sei nichts anderes als »der *Weg der Seele des Tänzers*«, der allerdings nur dann zu finden sei, wenn sich »der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit anderen Worten, *tanzt*«.<sup>8</sup>

Aber gerade wenn wir glauben, wir könnten die Provokation entschärfen, bringt Herr C. noch eine weitere, viel drastischere. Wie die späteren Erfinder der rein mechanischen Pianolas träumt Herr C. von einer rein mechanischen Marionette, die ohne die Finger des Puppenspielers tanzt, angetrieben von einer »Kurbel«, ähnlich wie bei einer Drehorgel.<sup>9</sup> Er möchte die letzte Verbindung zwischen Marionette und Mensch kappen und ihren Tanz »gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte« hinüberspielen lassen.<sup>10</sup> Eine solche Marionette würde selbst den fähigsten Tänzer übertreffen. Herr C. träumt davon, der Conlon Nancarrow des Tanzes zu werden.

Und jetzt können wir seiner Provokation nicht mehr ausweichen: Anmut, eine sittliche Eigenschaft und damit eigentlich nur auf Lebewesen zu beziehen, wird nun zum Merkmal einer rein mechanischen Marionette. Mehr noch: Erst in den Bewegungen einer solcherart verbesserten, rein mechanischen Marionette gelangt die Anmut zu ihrer Vollkommenheit.

Um diese scheinbar paradoxe Behauptung zu rechtfertigen, präsentiert Herr C. eine Philosophie der Geschichte. Eine anmutige Bewegung, so glaubt er, muss instinktiv und unwillkürlich sein. Jeder, der schon einmal als Tänzer, Musiker oder Schauspieler auf einer Bühne aufgetreten ist, wird zumindest erahnen, worauf Herr C. hinauswill. Eine Darbietung muss in hohem Maße mechanisch, »automatisch« ablaufen; der Darsteller kann nicht jede seiner Bewegungen bewusst kontrollieren. Ständige Praxis verwandelt das, was ursprünglich vielleicht bewusste Bewegungen waren, in eine Art »zweite Natur«. Tatsächlich konstatiert Kleist in seiner Abhandlung *Von der Überlegung* – einem eng verwandten »Paradoxon«, das einige Tage zuvor veröffentlicht wurde –, dass *jede* Handlung, nicht

nur eine anmutige, der Reflexion vorausgehen muss: »Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher *nach*, als *vor* der Tat.«<sup>11</sup> Die Hauptursache für Unvollkommenheiten in den Bewegungen eines lebendigen Tänzers ist das »Bewusstsein«, das seinen Schwerpunkt und seine Seele, die bewegende Kraft (»vis motrix«), nicht mehr synchron zueinander hält und die Anmut mit »Ziererei« kontaminiert.<sup>12</sup> Bewusstsein ist auch Ichbewusstsein, die Fähigkeit, sich selbst wie von außen zu sehen und so die dadurch entstehende Distanz zwischen dem bewegten Körper und der ihn bewegenden Seele zu erkennen. Wenn man das Ichbewusstsein ausschaltet (nicht nur das des Tänzers, sondern auch das des Puppenspielers), verschwindet das Problem. Bei lebendigen Tänzern ist ein solches Ausschalten jedoch nicht möglich. Vollkommene Anmut kann das Attribut einer mechanischen Marionette oder eines Gottes sein, aber nicht eines Menschen. Sie erscheint in demjenigen »Körperbau am reinsten [...], der entweder gar keins oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott«.<sup>13</sup> Leblose Materie oder Gott, ganz ohne Bewusstsein oder mit vollkommen bewusster Selbstpräsenz – »hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander griffen«.<sup>14</sup>

An dieser Stelle empfiehlt Herr C. dem Erzähler eine aufmerksame Lektüre des Buches Genesis, Kapitel 3: »Wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man nicht füglich über die folgenden, um wie viel weniger über die letzte, sprechen.«<sup>15</sup> Wir haben vom Baum der Erkenntnis gegessen und so ein Bewusstsein einschließlich eines Ichbewusstseins erworben. Wir sind aus dem Paradies vertrieben worden und haben dadurch die ursprüngliche Einheit mit der Natur verloren. Es gibt für uns keinen Weg zurück, nur nach vorn: »Das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.«<sup>16</sup> Eine solche Rückkehr durch die Hintertür wäre »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«<sup>17</sup> Am Ende der Zeit würde sich der unendliche lineare Fortschritt des Bewusstseins und des Wissens in der Menschheitsgeschichte als ein Kreislauf erweisen.

Es ist offensichtlich, dass Herr C. nicht nur die Genesis, sondern auch Jean-Jacques Rousseau gelesen hat. Wir können nicht einfach zum ursprünglichen Zustand der Natur zurückkehren. Der einzige Weg aus unserer kulturbedingten Entfremdung von der Natur und von uns selbst ist nach vorn – in Richtung der Utopie einer vollendeten Zivilisation und eines umfassenden Wissens, das Bewusstsein und Natur wieder vereinigt. Aus der Ferne betrachtet, erscheint Herr C.'s Geschichtsphilosophie von der Gedankenwelt Rousseaus abgeleitet.

Im näheren Hinsehen aber wird ein Unterschied erkennbar, und gerade dieser macht Kleists Text so faszinierend. Wenn Rousseau im zweiten *Diskurs* und anderswo den ursprünglichen Zustand der Natur beschreiben will, greift er zu biologischen Bildern und Metaphern. Sein vorzeitlicher Mensch ähnelt einem Tier – er *ist* ein Tier. Herr C. hingegen wird von der Mechanik angezogen. Seine Menschen vor dem Sündenfall ähneln oder sind Marionetten. Eine Seele in einem Tier zu vermuten oder zu erwarten, dass es eine bekommt, wenn es sich entwickelt, ist die eine Sache; zu unterstellen, ein beseeltes Wesen sei eine Maschine,

eine völlig andere. Genau dieser Unterschied macht Kleists ästhetische Sensibilität aus. Sie ermöglicht ihm, Gedanken zu formulieren, die unmittelbar von jenen Phänomenen sprechen, mit denen ich begonnen habe – von der unheimlichen Gemeinschaft von Lebewesen und Mechanik.

Im Übrigen brauchen wir kein Pianola, um die Ästhetik von Herrn C. nachzuvollziehen. Phänomene dieser Art gab es schon zu Kleists Zeit – bereits im Jahrhundert vor Kleist entstanden berühmte Beispiele wie der mechanische Flötenspieler von Jacques de Vaucanson aus dem Jahr 1737 und die Figur der Organistin von Jaquet-Droz aus den Jahren 1768 bis 1774. Kleist selbst erwähnt den meistverbreiteten Apparat, die Drehorgel, und 1816, nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von Kleists Text, verewigte E. T. A. Hoffmann die Figur eines künstlerischen Automaten in Olimpia, der Cembalo spielenden, singenden und tanzenden Puppe in der Erzählung *Der Sandmann*, die ihrerseits Gegenstand der Interpretation in Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* von 1919 wurde. (Hoffmann scheint im 19. Jahrhundert der Einzige gewesen zu sein, der Kleists Erzählung kannte.<sup>18</sup>) In Hoffmanns Geschichte sieht der Protagonist seine lebende Verlobte Clara als einen leblosen Automaten und den tatsächlichen Automaten Olimpia als sein eigentliches lebendiges Liebesobjekt an. Freud behauptet, es gehe dabei um Kastrationsängste, doch geht es sicherlich auch um die Angst, die durch die Unsicherheit darüber ausgelöst wird, ob wir es mit einem Lebewesen oder einem Mechanismus zu tun haben.

Wenn ich überlege, welche Musik aus der Zeit Kleists die Aufmerksamkeit von Herrn C. am meisten verdienen würde, denke ich an Gioachino Rossini. In einem nachdenklich stimmenden Aufsatz über den »transzendentalen Charakter von Rossinis komischem Musiktheater«, dessen Titel *Sterben vor Lachen* die Subtilität seines Ansatzes andeutet, hat Alessandro Baricco eine kurze philosophische Geschichte der Opera buffa entworfen.<sup>19</sup> Ein neues Genre war geboren – eine Alternative zur Opera seria, wie Baricco betont. Es ersetzte das vormoderne dualistische Weltbild, in dem das Reale sowohl in seiner Entstehung als auch in seiner Bedeutung ganz vom Transzendenten abhängig war, durch das moderne Bild, das jede Transzendenz eliminierte und den immanenten Wert und die Dynamik des Realen freisetzte. Die Opera buffa ersetzte Helden, die ihrer göttlichen Bestimmung folgten, durch autonome Subjekte, die von Begierden angetrieben wurden. Sie prüfte die Hypothese der Aufklärung, der gemäß die tatsächliche Welt ihre Entwicklungsdynamik aus den Wünschen autonomer Subjekte bezieht und eine Erlösung ohne jegliche Einmischung durch einen Deus ex machina möglich ist, dass also zwischen miteinander kommunizierenden Subjekten allseitig befriedigende Ergebnisse verhandelt werden können.

Diese Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt mit *Le nozze di Figaro* und ihre Grenze mit *Don Giovanni*. Mit dem Protagonisten der letzteren Oper wird die Autonomie radikalisiert, und die Begierden werden so sehr intensiviert, dass sich das Subjekt schließlich auflöst. Für Baricco wie für Søren Kierkegaard ist Don Giovanni gar keine Person, also der hypothetische Ursprung der Begierden; er ist das Begehren selbst. Das autonome Subjekt, der Herr der Wünsche und die Quelle der Autorität im Dialog, wird ersetzt durch die unkontrollierbare Kraft des

Begehrens und den ebenso unkontrollierbaren Mechanismus der Kommunikation. Der Traum der Aufklärung von autonomen rationalen Subjekten, die einzeln und gemeinsam für ihre Zukunft verantwortlich sind, verflüchtigt sich, wenn sich herausstellt, dass die Realität von irrationalen Instinkten und unpersönlichen sozialen Mechanismen regiert wird.

Mozart und Lorenzo Da Ponte erreichen die äußere Grenze des Experiments Aufklärung, aber auch sie überschreiten sie nicht: Mit der Figur des Steinernen Gastes kehrt das alte Regime als *Deus ex machina* zurück, um die vertikale Autorität der Transzendenz wiederherzustellen und dem Schicksal des sonst unverständlichen Nicht-Helden eine tragische Bedeutung zu verleihen. Es blieb Rossini vorbehalten, diese Grenze zu überschreiten. Was Mozart noch fürchtete – das Eintauchen der subjektiven Autonomie in das Meer objektiver biologischer Instinkte und sozialer Mechanismen –, feierte Rossini voller Vertrauen in die Möglichkeit menschlichen Glücks. »Die Porzellanfigürchen, die hundert Jahre zuvor [zu Beginn der Porzellanherstellung Anfang des 18. Jahrhunderts] so sehr gefielen, die dann in die Welt der Helden aufstiegen und weiter vom Genius der Aufklärung zu wahren Subjekten gemacht wurden, geben sich, endlich, dem Irrsinn hin. Sie werden, ungeahnterweise, irrsinnig vor Glück.«<sup>20</sup>

Es war Rossini selbst (und nicht seine Librettisten), der »die Auflösung des Subjekts, wie das 18. Jahrhundert es umrissen hatte, auf die Bühne« brachte.<sup>21</sup> Mit seiner überbordenden Gesangsornamentik, die sonst in der *Opera buffa* ungewöhnlich war, überwand Rossini die subjektive Ausdruckskraft der Melodie ebenso, wie er mit den Koloraturen zugleich die Bedeutung der gesungenen Worte neutralisierte. Hatten sich seine Vorgänger lange bemüht, in der Musik den Tonfall des sprechenden Subjekts nachzuahmen, so war es »der Grundzug der Rossinischen Musik [...], daß er die musikalische Sprache der präformierten Logik der menschlichen Sprache entzieht« und sowohl die Rationalität als auch die Emotion des Subjekts durch die abstrakte Logik der Musik selbst ersetzt.<sup>22</sup> »Dies ist keine Musik mehr, die dem Menschenbild nacheifert; vielmehr verwandeln sich die Menschen, die da auf der Bühne erscheinen, in rein musikalische Gebilde.«<sup>23</sup> In Rossinis komischen Opern, vor allem in ihren Finali, beherrschen »die Handlungspersonen [...] die Situation nicht mehr, sondern werden von ihr beherrscht.«<sup>24</sup> Sie nehmen Abschied von der bewussten Subjektivität und singen »wie Maschinen oder wie Geistesgestörte.«<sup>25</sup>

Verrücktheit, Torheit, Irrsinn, der »organisierte und völlige Wahnsinn« (Stendhals brillanter Satz, zitiert von Baricco) – das Gespenst des Chaos, das von der Aufklärung nicht ohne Grund gefürchtet wird, wird in Rossinis Komödie bereitwillig angenommen.<sup>26</sup> Organisierter Wahnsinn: So lautet die Formel für eine Welt, die nicht mehr von dem autonomen Subjekt kontrolliert wird, aber auf ihre Art dennoch geordnet ist. Rossini versteht sie als Option des menschlichen Glücks, das erreicht wird, indem sich das Subjekt in Torheit verliert. Seine Koloraturen fliegen auf der seidenen Leiter des Glücks (um den deutschen Titel von Rossinis Oper *La scala di seta* zu gebrauchen) auf und ab. »Cenerentola«, so Baricco abschließend, »ist die letzte Heroine, die vor Glück verrückt wird. Wo denen, die ihr folgen sollten, noch erlaubt ist, den Verstand zu verlieren, geschieht

es aus Schmerz.«<sup>27</sup> Auf diese Weise setzte Rossini in seiner Musik um, was Kleist sich vorstellte – ein Marionettentheater, in dem das individuelle Charakterprofil und die subjektive Autonomie zwar stark eingeschränkt, die unwillkürliche Anmut und Schönheit, dieses Glücksversprechen, aber umso größer ist.<sup>28</sup>

Bariccos Charakterisierung der Kunst Rossinis – weg von der Mimesis der individuellen Psychologie hin zu einer rein musikalischen Abstraktion – ist natürlich nicht ganz neu. Schon Richard Wagner sah Rossini in diesem Licht. Laut *Oper und Drama* (1851) bestand die »monströse« Natur der Oper generell gerade in der Anwendung der »absoluten Musik« auf das Drama (Musik ist »absolut«, wenn sie unabhängig von Worten existiert und ihren eigenen Gesetzen folgt), aber Rossini trieb diese antimimetische Tendenz auf die Spitze und die musikalische Abstraktion zu ihren radikalsten und »frivol[sten]« Extremen.<sup>29</sup> Nicht Bariccos Charakterisierung selbst ist also ungewöhnlich, sondern sein positives Urteil. Man kann nur vermuten, dass ihm die Lektüre von Kleists Erzählung zu dieser Position verhalf.

In den letzten beiden Jahrhunderten löste eine nicht-mimetische, nicht-menschliche, abstrakte, mechanische Musik eher Angst aus. Ebenso wie Rossini konnte auch Wagner eine ganze Gesellschaft im Griff des Wahns zeigen – etwa im Finale des zweiten Aktes der *Meistersinger*; aber der Wagner'sche »Wahn« ist insgesamt bedrohlicher und unheimlicher als die fröhliche Unbekümmertheit von Rossinis »follia«. Und als Rossinis zeitgenössischer Bewunderer Franz Schubert nach einem mechanischen Instrument griff, ging es nicht darum, die Aussicht auf die Befreiung des Menschen von übermäßiger rationaler Kontrolle in ekstatischer Selbstaufgabe zu feiern. Das sich immer wiederholende monotone Schnarren der Drehleier (einem Instrument, das ebenso wie eine Drehorgel und wie die vollständig mechanisierte Marionette von Herrn C. eine Kurbel braucht) taucht am Ende der *Winterreise* (1827) auf: die dunkelste musikalische Vision ihrer Zeit. Es ist der Klang eines unwirtlichen Universums, das langsam erstarrt, eine Welt, die weder einen Ausweg noch Trost bietet.

Bilder eines in sich kreisenden Mechanismus tauchen in Schuberts Werk relativ selten auf, aber es gibt sie, und zwar an exponierten Stellen: außer am Ende der *Winterreise* auch zu Beginn von *Die schöne Müllerin* (1823) und natürlich in *Gretchen am Spinnrade* (1814), seinem Opus 2. Allerdings verbinden sich solche Bilder bei Schubert keineswegs mit einem Glücksversprechen oder einer selbstvergessenden Hingabe, ganz im Gegenteil. Das Spinnrad, das Gretchens Tagtraum begleitet, symbolisiert die hypnotische Kraft, die sie entzückt und zugleich ängstigt, weil sie keine Kontrolle über sie hat. Es ist eine Kraft, die sie zerstören will. Und während dem Gesellen zu Beginn der *Schönen Müllerin* die sich unaufhörlich drehenden Räder und der fröhliche Tanz der schweren Mühlsteine seine Freude am Wandern zu versinnbildlichen scheinen, wird er am Ende in den Gewässern des Baches, der diese Räder und Steine bewegt, umkommen.

Nicht, dass Kleists und Rossinis Begeisterung für das Mechanische völlig ungetrübt wäre. Für Stendhal, Rossinis noch größerem Bewunderer, war Schönheit bekanntlich »lediglich die Verheißung von Glück«. <sup>30</sup> Ich möchte mich ihm anschließen. Aber wenn Glück verheißt werden muss, bedeutet das, dass es

nicht da ist, nicht jetzt. Schönheit ist also die Abwesenheit von Glück, impliziert Stendhals Formel, und Glück ist in diesem Fall etwas, das wir erhoffen und vielleicht erinnern, das wir derzeit aber nicht besitzen – ein Zuhause, das wir zurückgelassen haben und wieder erreichen möchten. («Sie lebt, wo Schönheit ist, die sterben muss«, dichtet John Keats in seiner *Ode auf die Melancholie*.<sup>31</sup>) Freude und Schmerz, vergangenes und künftiges Glück, aber auch gegenwärtiges Leid sind alle miteinander verflochten und untrennbar mit der Erfahrung von Schönheit verbunden. Das Paradies, aus der Perspektive des Sündenfalls betrachtet, ist schön. Dennoch ist die Diskrepanz zwischen Rossini und Schubert unüberbrückbar. Schubert verspricht nichts; sein tödlicher Winter – anders als der von Caspar David Friedrich – kennt keine Hoffnung, keine frühen Triebe künftigen Wachstums.

Wer also kommt der Wahrheit näher, Rossini oder Schubert? Wie soll man die unheimliche mechanische Musik der Drehkurbel hören: mit Hoffnung oder mit Angst? Ist es Hoffnung oder Angst, mit der wir auf die Bewegungen einer mechanischen Marionette oder auf das unergründliche Geheimnis des Bewusstseins, nur durch ein Netzwerk von Neuronen erzeugt, reagieren sollen? Unsere Unsicherheit in dieser Frage begann, als Newton und seine Kollegen verkündeten, dass das Universum selbst ein Mechanismus sei. Bei der Beschreibung der Funktionsweise seiner Marionetten verwendet Kleist auffällig oft Begriffe wie »mechanisch«, »Mechanismus« und »Maschinist«; seine Rede von den »mechanischen Kräften«, dem »Schwerpunkt« und dem »Gesetz der Schwere« spricht für sich. Das Universum, das an der Oberfläche so vielgestaltig, widerspenstig, proteisch, chaotisch und unverständlich ist, erweist sich als eine Maschine, die nach einer kleinen Anzahl unveränderlicher Gesetze funktioniert, die in mathematischen Gleichungen ausgedrückt werden. Überdies funktioniert sie automatisch: Vielleicht wurde Gott am Anfang gebraucht, um das Uhrwerk aufzuziehen, dann aber tickt es auf unbestimmte Zeit von selbst, ebenso wie der fliegende Klavierhammer und die Gliedmaßen der Marionette. («Ich habe dieser Hypothese nicht bedurft«, soll Pierre-Simon Laplace erwidert haben, als Napoleon ihn fragte, warum er in seiner *Himmelsmechanik* nirgends Gott erwähnt habe.) Es war eine Vision, die tröstlich und abschreckend zugleich war: Das Universum war klar verständlich und mit der Schönheit eines tadellos funktionierenden Uhrwerks ausgestattet, aber es war ein seelenloses Universum, in dem der Geist des ersten Bewegers eine unübersehbare Spur hinterließ, sich dann aber unwiderruflich zurückzog. Welche Hoffnung bestünde, dass Musik und Tanz einen Sinn haben und nicht einfrieren und zum Stillstand kommen, wenn nicht ein transzendenter Maschinist die Tasten anschlägt und die Fäden zieht? Nicht von ungefähr trägt eines der Lieder in der *Winterreise* – das zentrale Bild des Zyklus – den Titel »Erstarrung«.

Zwischenzeitlich wurde eine solche Hoffnung durch die Entdeckung der menschlichen Autonomie durch Rousseau und Immanuel Kant genährt. Gewiss sind Kleists Sprache und seine Bilder durch die Erinnerung an den Newton'schen Schock geprägt und vielleicht auch durch die Befürchtung noch eines weiteren Schocks: dass das autonome menschliche Subjekt, Gottes geistiger Nachfolger,

auf instabilen Fundamenten ruhte und sich unter dem Druck unkontrollierbarer Triebkräfte von innen und ebenso unkontrollierbarer sozialer Mechanismen von außen womöglich verflüchtigte. Die Geschichtsphilosophie von Herrn C. legt die Vermutung nahe, dass die Aufklärung mit ihrem zentralen Begriff der Autonomie bis hin zu ihrer Selbstzerstörung radikalisiert werden konnte. In seiner Vision gibt es einen linearen Fortschritt des Wissens, der schließlich einen Kreis beschreibt, sodass wir durch die Hintertür wieder ins Paradies gelangen können. Etwa sechzig Jahre später sollte auch Friedrich Nietzsche diese historische Geometrie in sein Bild vom linearen Fortschritt des sokratischen wissenschaftlichen Optimismus einbauen, als er schrieb, dass »das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins« reicht, wo es auf undurchdringliche Grenzen stößt (vermutlich die Grenze von Kants Unterscheidung zwischen dem Phänomenalen und dem Noumenalen) und sich »die Logik [...] um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt« und sich so in einen Kreislauf verwandelt.<sup>32</sup> Es bestätigt Kleists geistige Unabhängigkeit (die Unabhängigkeit von dem idealistischen Klima, das in Deutschland damals herrschte) – etwas, das man den Ur-Nietzsche’schen Freiheitstrieb nennen könnte –, dass er angesichts dieses zweistufigen Rückzugs der geistigen Autorität nicht in Panik geriet und darin auch eine Chance und ein Versprechen sah. Und es bestätigt seinen skeptischen Realitätssinn, dass ihm das Utopische all dieser Versprechen nicht aus dem Blick geriet. Eine perfekte mechanische Marionette müsste erst noch konstruiert werden. Einstweilen bleibt unsere Kunst ein Indikator für unseren in Sünde gefallenen Zustand.

---

## Vernunft

Um 1810 war der Prozess, der die Autorität der Vernunft langsam untergrub, noch längst nicht abgeschlossen. Trotz der mächtigen Gegenaufklärung und der romantischen Strömungen behauptete die Vernunft der Aufklärung noch bis Mitte des Jahrhunderts einen Großteil ihres Terrains. Wie aber sind wir von der Vernunft an den Punkt jenseits der Vernunft gelangt? Lassen Sie mich die wichtigsten Phasen dieser Entwicklung zusammenfassen.

Es sei daran erinnert, dass die Vernunft selbst ein moderner Ersatz für den vorneuzeitlichen Gott war. In einem früheren Buch habe ich beschrieben, wie es zu diesem Ersatz kam.<sup>33</sup> Die Entwicklung beinhaltete eine Neubewertung der Idee der Menschenwürde und, damit verbunden, eine neue Lokalisierung der Quelle unserer absoluten Werte (die unerschütterliche Grundlage dessen, was wir für wahr, gut und schön halten), insbesondere der elementar wichtigen Unterscheidung zwischen Gut und Böse. Im christlich tradierten Weltbild waren die Werte in Gott und die Menschenwürde in der moralischen Verantwortung verankert, die dem Menschen – als Einzigem unter allen irdischen Wesen – auferlegt war. Dabei galt der unvollkommene und bedürftige (der gefallene und sterbliche), aber moralisch verantwortliche Mensch (moralisch verantwortlich, weil mit dem Wissen um Gut und Böse und einem freien Willen ausgestattet) als grundsätzlich



abhängig von seinem vollkommenen und allmächtigen Schöpfer und Richter. Der Mensch sehnte sich nach einer Versöhnung mit Gott, nach einer Rückkehr aus dem Exil des gefallenen Sünders in die ursprüngliche Heimat der Vollkommenheit und nach einer Vereinigung mit dem göttlichen Ursprung aller Werte am Ende der Zeit.

Diese Perspektive barg allerdings einen unauflösbaren Widerspruch zwischen der Allmacht Gottes und der Freiheit des Menschen – ein Widerspruch, der offenbar wurde, sobald man über die Heilsperspektiven des Menschen nachdachte. Wenn meine Erlösung von meinen eigenen moralischen Entscheidungen und Handlungen abhängt, dann ist meine Freiheit und moralische Verantwortung sowie die Vorstellung eines gerechten Gottes gesichert, aber seine Allmacht erscheint begrenzt. Hängt meine Erlösung hingegen allein von Gottes Gnade ab, so ist seine Allmacht zwar gewahrt, nicht aber seine Geltung als ein gerechter Gott. Schlimmer noch: Freiheit und Verantwortung des Menschen scheinen dann kaum von Bedeutung zu sein. Dieser Widerspruch war wahrscheinlich einer der Hauptgründe für die intellektuelle Dynamisierung der christlichen Tradition, deren verschiedene Zweige zu dem einen oder anderen Pol tendierten: Paulus, Augustinus und Luther betonten die Allmacht Gottes, Pelagius hingegen die Freiheit des Menschen; die römische Kirche schlug einen Mittelweg ein und versuchte, die Vorstellungen von göttlicher Gnade und menschlicher Verantwortung zueinander zu vermitteln. Eine perfekte Balance ließ sich jedoch nie erreichen.

Der Übergang von der Vormoderne zur Moderne lässt sich als ein Prozess verstehen, bei dem das Pendel in die pelagianische Richtung tendierte, die die Freiheit des Menschen betonte und die göttliche Allmacht herunterspielte. Unabhängig von der Frage der jenseitigen Erlösung beschäftigte man sich vor allem damit, sein irdisches Los zu verbessern. Man erkannte, dass die Menschen hierzu durchaus allein in der Lage waren, es einer übernatürlichen Hilfe also nicht bedurfte. Der Übergang beinhaltete sowohl eine Veränderung unseres Konzepts von Freiheit als auch der Ansicht, worin Werte wie das Wahre, Gute und Schöne gründen.

Nach traditioneller Auffassung war die moralische Haltung des Menschen – zumindest zum Teil – an seinen freien Willen gebunden. Diese Theorie barg jedoch einen Widerspruch: Wenn ich moralisch verantwortlich bin, kann mein Handeln nicht von außen bestimmt werden, ebenso wenig aber kann es irrational und willkürlich sein. Es müssen rationale Entscheidungen vorausgehen, die durch Normen bestimmt sind. Der Widerspruch kann nur umgangen werden, wenn man zwischen einer durch Ursachen bestimmten und einer durch Gründe motivierten Handlung unterscheidet: Ich bin moralisch verantwortlich für mein Handeln, wenn es nicht kausal, sondern durch meine eigenen Gründe bestimmt ist, wenn ich also sowohl frei als auch autonom bin. So kam der moderne Begriff der Autonomie (beziehungsweise der rationalen Selbstbestimmung des Willens) hinzu und bereicherte den traditionellen Begriff der Freiheit (der Abwesenheit einer kausalen Bestimmung des Willens) um einen zentralen Bestandteil des modernen Selbstbildes des Menschen.

Wenn aber der Wille rational ist, woher kommen dann seine Gründe, und welche ultimative Instanz lässt uns entscheiden, was wahr, gut und schön ist? In der traditionellen Auffassung war Gott die höchste Autorität: Er offenbarte in

göttlich inspirierten Schriften die allgemeinen und insbesondere die moralischen Normen, nach denen jeder einzelner Fall zu beurteilen war. Ein wenig Zweifel aber blieb in dem Gesamtbild bestehen: Konnte Gott in seiner Allmacht die logischen Gesetze außer Kraft setzen und beschließen, dass zwei plus zwei fünf ist oder dass das Quälen unschuldiger Kinder eine gute Sache ist?

Schon Thomas von Aquin wusste, dass Gott dies nicht konnte, was dessen Allmacht aber keinerlei Abbruch tat, weil »Gott [...], ohne in irgendeiner Weise beschränkt zu sein, nicht tun kann, was logisch unmöglich und moralisch falsch ist, weil die entsprechenden Regeln mit Ihm selbst identisch sind.«<sup>34</sup> Diese Argumentation legt den Gedanken nahe, dass wir eher verbindliche Normen als »Gott« bezeichnen und nicht deren Quelle oder Grund. Kant argumentierte in diesem Sinne, dass Normen nicht auf einen Erlass Gottes zurückgehen, sondern Grundlage eines allgemeinen Denkens sind, das von jedem rationalen Wesen, von Gott ebenso wie von den Menschen, geteilt wird. So schlug er gewissermaßen vor, den Namen Gottes auszutauschen und ihn in »Vernunft« umzubenennen. Die Normen der Wahrheit und Tugend sind fundamentale Bestandteile des Kosmos, unverzichtbar für rationale Wesen, um sich in der Welt zu orientieren. Es ist unsere Pflicht, diesen Normen zu folgen, weil wir rational und frei sind, und wenn wir ihnen folgen, gehorchen wir uns selbst; auf Gottes Gebote zu verweisen ist überflüssig. Den Normen zu gehorchen, weil ein mächtiges Wesen es so gebietet, wäre mit der Würde eines freien Wesens unvereinbar. Wir folgen ihnen vielmehr, weil sie das Gesetz unserer eigenen rationalen Natur sind. In diesem Sinne sind wir autonom, selbstbestimmt. Es gehört zum Wesen der Vernunft, Ziele aus freien Stücken annehmen oder ablehnen zu können. Von dieser Fähigkeit, rationale Entscheidungen zu treffen (Autonomie) und ihnen zu folgen (Freiheit), hängt die Menschenwürde jetzt ab.

Das moderne Gedankengebäude der autonomen Menschenwürde wurde im Wesentlichen von Rousseau errichtet und erhielt durch Immanuel Kant (1724–1804) seine vollständig ausgearbeitete Gestalt. Kants kritische Philosophie war einer der beiden gründlichsten und tiefgründigsten Versuche der Aufklärung, Gott durch Vernunft zu ersetzen und unsere Normen mit unserer eigenen rationalen Natur statt mit der göttlichen Offenbarung zu begründen (der andere Versuch stammt von Georg Wilhelm Friedrich Hegel). In seinem Artikel *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* von 1784 erklärte Kant: »Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.«<sup>35</sup> Kants Versuch bestand darin, die unveränderliche Struktur der Vernunft, die Beschaffenheit der Selbsterkenntnis, aus der sich diese Normen ableiten, vollständig darzustellen. Die metaphysische Erörterung in den drei *Kritiken* (veröffentlicht 1781 [rev. 1787], 1788 und 1790) sollte zeigen, wie diese Struktur aussehen musste, wenn allgemeingültige Objektkenntnis (objektive Erfahrung mit

einem Wahrheitsanspruch statt bloßer Effizienz), allgemeingültige Handlungsbereitschaft (moralische Erfahrung mit einem Gutheitsanspruch statt bloßem Nutzen) und allgemeingültiges Lustgefühl (ästhetische Erfahrung mit einem Schönheitsanspruch statt bloßer Annehmlichkeit) möglich sein sollten.

Die Bedeutung dieses epochemachenden Unternehmens kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Kants Versuch, die Allgemeingültigkeit unserer Normen in der Vernunft zu verankern, scheint die einzige Alternative zu ihrer Verankerung in der göttlichen Offenbarung zu sein, und wir brauchen eine solche Grundlage, wenn wir weiterhin Ansprüche auf Wahrheit, Tugend und Schönheit erheben wollen. Insbesondere im praktischen Bereich scheint es, dass wir zwischen dem, was ist und was sein soll, nicht unterscheiden können, solange nicht klar ist, ob es einen Unterschied zwischen gut und nützlich überhaupt gibt. Wie sollen wir ohne eine genaue Vorstellung von Gut und Böse im Unterschied zu dem, was nützlich oder schädlich ist, die Grenze finden, über die hinaus kein Handeln als moralisch vertretbar angesehen werden kann? Woher sollen wir wissen, welchen individuellen und kollektiven Forderungen, die Biologie, Anthropologie oder Geschichte an uns richten, wir folgen sollen und welchen nicht? Wie sollen wir eine tyrannische Rechtsprechung ohne einen Begriff von Naturrecht kritisieren? Kurz gesagt: Wie sollen wir das, was ist, aus der Sicht dessen, was sein sollte, kritisieren können?

Aber obgleich die Bedeutung und Erhabenheit von Kants Unternehmung schwer zu bezweifeln sind, wurde sein Erfolg fast von Anfang an infrage gestellt.

Über allgemeingültiges empirisches Wissen zu verfügen ist möglich, behauptet Kant, weil die sinnliche Welt, die Objekt eines solchen Wissens sei, zum Teil aus den strukturierenden Aktivitäten des Geistes hervorgehe (die als passiv wahrgenommene Materie werde von den eigenen kognitiven Fähigkeiten, die von Erfahrungen a priori unabhängig sind, aktiv gestaltet) und weil alle Wissensträger mit den gleichen kognitiven Fähigkeiten ausgestattet seien. Kants »transzendente Deduktion« sollte beweisen, dass es die notwendige Bedingung des Ichbewusstseins ist, dass objektives empirisches Wissen von drei »Kategorien« abhängt: von den mentalen Aktivitäten der Sinne (indem die Wahrnehmung die empfangenen Reize ihren eigenen unveränderlichen Formen von Raum und Zeit unterwirft), von der Synthesis (bei der die Einbildungskraft die mannigfaltigen Eindrücke zu einer einzigen Vorstellung zusammenfasst) und von der Urteilskraft (bei der der Verstand seine universellen Begriffe – einschließlich der von Kant »Kategorien« genannten – auf die von der Einbildungskraft bereitgestellten Anschauungen anwendet). Es sei möglich, a priori gesichertes Wissen über die Elemente der Erkenntnis zu erlangen, die dem eigenen Geist entsprungen sind, das heißt über die notwendigen Voraussetzungen aller möglichen Erfahrungen: Raum, Zeit und Kategorien wie Substanz und Ursache. Und es sei möglich, gesicherte empirische Erkenntnisse über die sinnliche Welt zu gewinnen: die raumzeitliche Welt, deren Elemente Wechselwirkungen nach kausalen Gesetzen unterliegen.

Aber wie kommt unsere Wahrnehmung überhaupt zustande? Sie entsteht, wenn unsere Sinne von etwas beeinflusst werden, von dem Kant sagt, dass es zwar existiert, über das wir aber sonst nichts wissen: die intelligible Welt hinter

der wahrnehmbaren Welt, das Noumenon oder »Ding an sich«, das unabhängig von unseren mentalen Kräften besteht. Sobald dieses Etwas der Formung durch diese Kräfte unterworfen ist (Raum und Zeit sowie Konzepte und Kategorien), verwandelt es sich in die pluralen Phänomene der wahrnehmbaren Welt, der einzigen Realität, die wir kennen. Kritiker (insbesondere Friedrich Heinrich Jacobi in *David Hume über Glauben oder Idealismus und Realismus: Ein Gespräch*, 1787) widersprachen sofort: Wie könne Kant behaupten, die Kausalität (zusammen mit anderen Verständniskategorien) gelte nur für Phänomene und nicht für das Noumenon, und zugleich meinen, dass das »Ding an sich« die Wahrnehmung verursache? Kants Vorstellung von der Struktur des objektiven Wissens sei grundlegend falsch und in sich widersprüchlich. Dementsprechend gaben die Nachfolger Kants den Begriff des unbekanntes Noumenons entweder ganz auf, oder sie behielten ihn bei (wie Arthur Schopenhauer) und behaupteten, dass darüber sehr wohl etwas bekannt sei.

Diese Kritik hatte beunruhigende Folgen – nicht nur für Kants Darstellung der objektiven Erfahrung, sondern auch und vor allem für seine Erläuterungen zu moralischer Erfahrung, zu der Möglichkeit des allgemeingültigen Willens über das, was sein soll, die er in der zweiten *Kritik* entwickelt hatte. Schließlich war es das höchste Ziel der kritischen Philosophie, die menschliche Freiheit und Autonomie, von der die Idee der Menschenwürde abhing, zu verteidigen – ein Ansatz, der durch den Determinismus der modernen Wissenschaft untergraben wurde. Kants »transzendentaler Idealismus«, der zwischen der noumenalen und der phänomenalen Welt unterscheidet, war der Schlüssel der Verteidigung. Das menschliche Wissen einschließlich der Wissenschaft bezieht sich nur auf die Welt der Erscheinungen; von der intelligiblen Welt ist nicht mehr bekannt, als dass sie existieren muss. Der universelle Determinismus der Wissenschaft gilt daher nur für die Welt der Phänomene. Doch es ist die intelligible Welt, die die Freiheit ermöglicht. Nicht, dass wir wissen könnten, dass Freiheit existiert: Wir wissen nichts über das Noumenon. Die Möglichkeit der Existenz von Freiheit aber ist unabweisbar. Wenn das Ichbewusstsein nicht nur im Bereich der Phänomene, sondern auch im Noumenon verwurzelt ist, dann ist der Glaube an die menschliche Freiheit nicht unmöglich. Auf diese Weise konnte Kant behaupten, dass seine erste *Kritik* zum Glauben an die Freiheit verhalf. Geben wir den Begriff des Noumenon aber auf, ist auch der moralischen Verantwortung und Würde des Menschen die Grundlage entzogen.

Dieser Einwand muss nun aber nicht das gesamte Unternehmen zum Scheitern bringen. Kant behauptete, dass jeder Mensch zwangsläufig ein Bewusstsein für Moral und Verantwortung habe, selbst wenn er Ursprung und Autorität des moralischen Gesetzes oder seine spezifischen Forderungen anzweifelt. Dieses Bewusstsein, so Kant, impliziere, dass Freiheit möglich sein muss, auch wenn wir nicht wissen, wie sie zustande kommt, denn Freiheit sei die notwendige Voraussetzung für ein moralisches Urteil (es kann keine moralische Verantwortung ohne sie geben). Es scheint, dass diese Argumentation auch dann tragfähig ist, wenn man den transzendentalen Idealismus ablehnt.

Die Probleme, die Kants Verteidigung der Möglichkeit von Freiheit aufwirft, sind also zu umgehen. Schwerer zu überwinden sind die Probleme, die mit seiner

Verteidigung der Möglichkeit von Autonomie einhergehen. In seiner *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* (1785) und auch in seiner zweiten *Kritik* behauptete Kant, dass es möglich sei, spezifische moralische Normen, spezifische Prinzipien für moralisches Verhalten im Diktat der Vernunft selbst zu begründen – mit anderen Worten, dass wir im Blick auf die Moral unsere eigenen Gesetzgeber seien und dass das Gesetz, das wir uns selbst auferlegen, für alle dasselbe sei, da wir alle die gleiche Rationalität teilten. Auch diese Behauptung, die die Grundlage für den Glauben an die Möglichkeit von menschlicher Autonomie bildet, wurde bald als unzureichend empfunden.

Im Einzelnen besteht die Argumentationskette aus folgenden Schritten: Weil ich ein rationales Wesen bin, kann ich meine Handlungen immer in einer allgemeinen »Maxime« beschreiben, die das Ziel der betreffenden Handlung als deren Grund benennt und außerdem die Umstände, unter denen die Handlung durchgeführt wird, und die Mittel zur Erreichung ihres Ziels angibt. Eine Maxime wird also typischerweise besagen, dass ich unter den und den Umständen die und die Art von Handlung durchführen werde, um das und das Ziel zu erreichen. (Als Beispiel für eine solche Maxime nennt Kant mein Bestreben, den Reichtum mit allen Mitteln zu vermehren, die sich in einer Situation ergeben, in der jemand eine Einzahlung bei mir getätigt hat und dann gestorben ist, ohne sie schriftlich festzuhalten, sodass ich das Geld gefahrlos behalten kann, anstatt es den Erben zu übergeben: Wenn jemand eine nicht registrierte Einzahlung bei mir getätigt hat, werde ich ihren Eingang leugnen und das Geld behalten, um mein Vermögen zu vermehren.) Um herauszufinden, ob meine Maxime moralisch vertretbar ist, muss ich ihre Gültigkeit mithilfe des »kategorischen Imperativs« (dem obersten Prinzip der Moral) prüfen und fragen, ob es möglich ist, sie als ein allgemeingültiges Gesetz zu formulieren – möglich in dem Sinne, dass dieses Gesetz nicht in sich selbst widersprüchlich ist. (In Kants Beispiel würde ein solches Gesetz besagen, dass jeder den Eingang einer Zahlung leugnen darf, von der niemand nachweisen kann, dass sie getätigt wurde. Ein solches Gesetz würde an dem kategorischen Imperativ scheitern: Es würde sich selbst zerstören, weil dann niemand mehr eine Einzahlung vornehmen würde.)

Auf diese Weise, so meint Kant, sagt uns die Vernunft selbst, was moralisch erlaubt ist und was nicht. Dies deutet auf eine Moral hin, die ideal an die Bedürfnisse einer liberalen Gesellschaft angepasst ist, eine Moral, die ihre unhintergehbaren Grenzen durch den kategorischen Imperativ setzt, die ansonsten aber keine grundsätzlichen Vorgaben macht und jedem Einzelnen erlaubt, seine Ziele zu verfolgen. Kritiker, allen voran Hegel, waren der Meinung, dass die Überprüfung durch den kategorischen Imperativ nicht praxistauglich sei. Ein Minimum an Raffinesse reiche bereits hin, um die meisten Maximen widerspruchsfrei zu verallgemeinern: Man müsse die beabsichtigte Handlung lediglich als eine Maxime beschreiben, die es erlaubt, genau diese auszuführen, und gleichzeitig alle Handlungen verbieten, durch die die verallgemeinerte Maxime in Widerspruch mit sich selbst geriete. (Anstatt meine Handlung mit der Maxime, »ich kann eine Einzahlung leugnen, von der niemand nachweisen kann, dass sie getätigt wurde«, zu beschreiben, könnte ich behaupten, dass eine nicht dokumentierte Einzahlung

überhaupt keine Einzahlung ist, sondern ein Geschenk, und meine Handlung mit der Maxime »ich darf Geschenke behalten« umschreiben.)

Die Anhänger Kants weisen darauf hin, dass der kategorische Imperativ in mehreren gleichwertigen Formulierungen existiert und dass zur Überprüfung meiner Maximen immer diejenige Formel am besten geeignet ist, die mich anweist, das »Menschsein« – mein eignes wie das der anderen – niemals als bloßes Mittel zum Zweck, sondern immer auch als Selbstzweck anzusehen.<sup>36</sup> Mit »Menschsein« meint Kant die rationalen Fähigkeiten, die uns von Tieren unterscheiden, insbesondere unsere Fähigkeit, instinktiven Trieben zu widerstehen, uns selbst Ziele zu setzen und Gesetze zu geben. Das »Menschsein«, also die Vernunft, die Fähigkeit, Ziele zu setzen, ist der höchste Wert, behauptet Kant, denn sie ist der Grund und die Voraussetzung dafür, dass wir überhaupt Werte haben: Etwas kann für uns nur dann einen Wert haben, wenn wir einen Zweck darin anerkennen.<sup>37</sup> Daraus folgt, dass jedes vernunftbegabte Wesen den gleichen bedingungslosen Respekt als Selbstzweck verdient und dass unsere Würde in unserer Autonomie begründet ist. Darüber hinaus folgt daraus, dass all diejenigen Handlungen moralisch verwerflich sind, die mein und anderer »Menschsein« (unsere Vernunft) nicht respektieren. Autonomie begründet nicht nur unsere Würde, sondern auch den spezifischen Inhalt unserer moralischen Normen.

Die Art und Weise, wie Kant die Vernunft selbst als den höchsten Wert durch Vernunft ratifiziert, ist zweifellos genial (und entgeht vielleicht dem Vorwurf, ein Zirkelschluss zu sein). Außerdem scheint die Überprüfung mit der Selbstzweckformel des kategorischen Imperativs tatsächlich besser zu funktionieren als mit der Formel vom allgemeinen Gesetz. Sie liefert zwar keinen unfehlbaren und zwangsläufigen Ausweg aus jedem moralischen Dilemma, aber sie bietet eine Orientierung bei der moralischen Bewertung unseres Handelns und veranlasst uns, nach Lösungen zu suchen, die Wahrhaftigkeit und Überzeugung über Täuschung und gewaltsamen Zwang stellen.

Mehr noch: Sie liefert auch einen Hinweis auf den Sinn der Menschheitsgeschichte. Wir haben überhaupt nur deshalb eine Geschichte, weil wir im Gegensatz zu Tieren nicht von Instinkten geleitet werden und uns Ziele setzen können: Auch die Möglichkeit zur Geschichtlichkeit wurzelt in unserer Rationalität und Autonomie. Anders als die Tiere, die den Gesetzen der Natur unterworfen sind, sind wir als rationale Wesen, die in der Kultur existieren (oder in dem, was Kant das »Reich der Zwecke« nennt), durch ein harmonisches System von selbst auferlegten und miteinander kompatiblen moralischen Gesetzen verbunden und können Geschichte als eine lange, stockende, schmerzvolle Suche und als allmähliche Entwicklung eines solchen Systems verstehen. In seinem Aufsatz von 1784 über die *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* schreibt Kant: »Man kann die Geschichte der Menschengattung im Großen als die Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur ansehen, um eine innerlich- und zu diesem Zwecke auch äußerlich-vollkommene Staatsverfassung zu Stande zu bringen, als den einzigen Zustand, in welchem sie alle ihre Anlagen in der Menschheit völlig entwickeln kann.«<sup>38</sup> Wie Kant an früherer Stelle desselben Aufsatzes erklärt, wäre ein Staat dann perfekt, wenn er den menschlichen