



BURKHARD MEYER-SICKENDIEK

**Scham und Grazie.
Zur Paradoxie der „schönen Seele“
im achtzehnten Jahrhundert**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/meyers_seele.pdf>

Eingestellt am 28.05.2004

Autor

Dr. Burkhard Meyer-Sickendiek

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Schellingstr. 3

80799 München

Emailadresse: Meyer-Sickendiek@lrz.uni-muenchen.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Burkhard Meyer-Sickendiek: Scham und Grazie. Zur Paradoxie der „schönen Seele“ im achtzehnten Jahrhundert (28.05.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/meyers_seele.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

BURKHARD MEYER-SICKENDIEK

**Scham und Grazie.
Zur Paradoxie der „schönen Seele“
im achtzehnten Jahrhundert**

Abstract

Der Beitrag unternimmt den Versuch, das in der Forschung häufig bemerkte, am Beginn der Moderne um 1800 einsetzende Problem der „verschwundenen Grazie“ kulturtheoretisch zu beleuchten. Begriff Wieland die Grazie noch als Vorzeichen einer gesellig-frivolen Intersubjektivität und könnte Schillers Theorie der Anmut noch auf den Spielbegriff des 18. Jahrhunderts Bezug nehmen, so geht die Grazie bei Kleist und Hegel der Sphäre des Menschlichen verloren. Der Beitrag versteht diesen Verlust als Resultat einer Ich-Blockade, die für die moderne Subjektivität grundlegend ist. Sie lässt sich erklären durch den von Norbert Elias theoretisierten Zivilisationsprozess, welcher deutlich macht, dass die Scham als ein genuin neuzeitlicher Affekt die zentrale Voraussetzung für die Grazie wie deren Verlust ist. Elias' Theorie der Scham erklärt präzise das Paradox einer wichtigen Kategorien der Goethezeit: der Kalokagathie bzw. der „Seelenschönheit“. Denn der natürlichen Sittlichkeit, welche der Grazie der schönen Seele immanent ist, droht stets der Umschlag in die schamhafte Ich-Blockade, bei welcher die Grazie auf der Strecke bleibt. Dass eben dieses Umschlagen zu einer der Bedingungen der Moderne gehört, die das Rokoko so noch nicht kannte, zählt zu den wichtigsten Erkenntnissen, die man dem Graziendiskurs von Wieland bis Kleist entnehmen kann.

Schiller, Kant und die Kalokagathie

Seit der Antike wird das Ideal weiblicher Schönheit durch die Schönheitgöttin Aphrodite verkörpert, die in idealer Nacktheit dem Meeresschaum entsteigt. Begleitet wird sie von den drei Chariten Aglaia (Glanz), Euphrosyne (Frohsinn) und Thaleia (Blüte), die der Idealgöttin Anmut und den Menschen Schönheit und Festesfreude verleihen. Das Bild ist bekannt insbesondere durch die kunstästhetische Schrift Schillers „Über Anmut und Würde“, in welcher sich Schiller auf die römische Version des Bildes bezieht, also nicht Aphrodite, sondern Venus, und nicht die Chariten, sondern die Grazien zu ihrem Gefolge auswählt. Dabei geht es Schiller um zweierlei: die Schönheit der Venus zum einen, die Anmut der Grazien zum anderen. Diese zwei Momente werden von Schiller unterschieden, da sie jeweilig Schauplätze einer doppelten Argumentation sind: steht der Venus-Mythos in der Schillerschen Schrift im Kontext des gegen Kant gerichteten Nachweises von der Objektivität des Schönen, so dient die Ausdeutung des Mythos der Grazien dem Versuch, zwischen den Welten der

Sinnlichkeit und der Sittlichkeit, der Natur und der Vernunft, der Neigung und der Pflicht einen Ausgleich zu schaffen, der wesentlich an dem Begriff der Anmut orientiert ist. Anmut ist also kein „ausschließliches Prärogativ des Schönen, sondern kann auch auf das Minderschöne, ja selbst das Nichtschöne, übergehen.“ Um diese Differenz zu verstärken, bedient sich Schiller einer seit Moses Mendelssohn bekannten Definition der Anmut als „Schönheit in der Bewegung“, die allerdings auf eine charakteristische und nicht ganz unproblematische Weise umgedeutet wird: Anmut ist charakterisiert als eine Form der beweglichen Schönheit, die „an einem Subjekte zufällig entstehen und ebenso aufhören kann“, mit diesem also nicht notwendig verbunden ist. Erst durch einen weiteren Faktor gewinnt etwa eine Bewegung die Qualität des Anmutigen, dann nämlich, wenn sie „Ausdruck moralischer Empfindungen“, Ausdruck einer „Seele“ ist. Dies unterscheidet die Schönheit der Venus – eine objektive, gleichsam naturgegebene – von der Anmut bzw. der Grazie, denn diese ist „eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird.“ Was daher bei der Anmut im Unterschied zur Schönheit zum Ausdruck kommt, ist eine letztlich nicht „architektonisch“, sondern vielmehr sittliche Schönheit, wie diese in dem Begriff der „schönen Seele“ gefasst wird: „Eine schöne Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ Das Schiller damit zwei an sich getrennte Sphären nicht nur harmonisiert, sondern zudem eben jene Unterscheidung von objektiver Schönheit und subjektiver Anmut umging, die für seine Deutung des antiken Mythos die Voraussetzung darstellte, scheint paradox, und in der Tat sah Schiller in eben dieser Paradoxie die größte Problematik seiner Abhandlung:

„Wenn aber der letzte Grund moralisch sprechender Bewegungen notwendig außerhalb, der letzte Grund der Schönheit notwendig innerhalb der Sinnenwelt liegt, so scheint die Grazie, welche beides verbinden soll, einen offenbaren Widerspruch zu enthalten. Um ihn zu heben, wird man also annehmen müssen, dass die moralische Ursache im Gemüte, die der Grazie zum Grunde liegt, in der von ihr abhängenden Sinnlichkeit gerade denjenigen Zustand notwendig hervorbringe, der die Naturbedingungen des Schönen in sich enthält.“

Daß Schiller in seiner Abhandlung das Argument der Widersprüchlichkeit antizipiert und entkräftet, erklärt sich bekanntermaßen aus seiner Auseinandersetzung mit der Transzendentalphilosophie Immanuel Kants. Nach dieser allerdings haben die apriorischen Ideen der Vernunft – der Begriff der Freiheit, die Ideen von Gott und Unsterblichkeit – keine Entsprechung in der Welt der Erscheinungen, eine These, gegen welche Schillers Abhandlungen über das Schöne unmittelbar gerichtet sind. Eine Darstellung der Ideen der Vernunft in der empirischen Wirklichkeit ist nach Kant unmöglich, da zu diesen Ideen „schlechterdings keine Anschauung angemessen gegeben werden kann“. Le-

diglich in Form der Analogie ist eine indirekte Darstellung möglich, woraus Kants bekannte Formel über das Schöne resultiert: „Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten“. Schon seinen Kallias-Briefen hat Schiller den zentralen Widerspruch gegenüber dieser These zum Ausdruck gebracht, und zwar in der berühmten Formulierung: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“. Freiheit, wie Kant sie im idealistischen Sinne formuliert, meint die Freiheit des Subjekts von Fremdbestimmung; eben jene Selbstbestimmung scheint für Schiller in der Autonomie des Kunstwerks auf, da es in seiner Harmonie keinem äußeren Zweck, sondern allein seinem inneren Gesetz zu folgen scheint. Hatte Kant das Schöne maßgeblich aus der Perspektive des betrachtenden Subjekts bestimmt, so ist es Schiller vor allem um die Eigenart des schönen Gegenstands selbst, der für ihn, und damit strapaziert er die Kantsche Begrifflichkeit, der eigentliche Grund der Erfahrung des Schönen ist. Wenn Schiller den Begriff der Anmut als „Ausdruck moralischer Empfindungen“, als Ausdruck also einer „Seele“ versteht - „Anmut ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird“ -, dann wird an dieser Stelle also ein Schönheitsbegriff entfaltet, der den Antagonismus von Natur und Vernunft, von Sinnenwelt und moralischer Welt vermittelt: Schönheit ist ohne sinnliche Erscheinung nicht zu denken, zugleich dem sinnlichen Material nicht immer schon notwendig zugehörig, sondern nur, wenn es mit der Idee der Vernunft korrespondiert. Den Begriff der schönen Seele, den Schiller an dieser Stelle entfaltet, kennzeichnet demnach die Internalisierung des Sittengesetzes. Denn während Kant dieses Sittengesetz als unabhängig von jeder subjektiven Neigung verstand, d.h. als „moralische Gesetzgebung“ für die Gattung des Menschen, meldet Schiller auch an dieser Stelle seinen Einspruch an: nicht die rationale Zustimmung zum Gebot der Pflicht, sondern das aus der Sittlichkeit des Charakters selbst kommende, selbstverständliche Handeln in diesem Sinne führt bei Schiller zur Schönheit des Ausdrucks im Handeln. Eben darin liegt das Kennzeichen einer „schönen Seele“, in der „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ In der schönen Seele also ist das Kantische Sittengesetz, welches die Pflicht über die Neigung stellt, intuitiv handlungsbestimmend:

„Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen.“

Scham und Grazie: Zwei Formen affektiver Affektkontrolle

Die Figur einer affektiven Affektkontrolle, mittels derer Schiller die schöne Seele an dieser Stelle charakterisiert, erlaubt den Blick über den Tellerrand des Textes: was in „Anmut und Würde“ beschrieben wird, gleicht in hohem Maße jener Ausprägung sittlicher Affektualität, wie diese in Norbert Elias' bekannter Arbeit „Über den Prozess der Zivilisation“ beschrieben ist. Die von Elias gestellte und beantwortete Frage, wie es zur Ausbildung jener Verhaltens- und Affektformen kam, die man heute als typisch für die abendländisch zivilisierte Menschheit ansieht, stellt drei wesentliche Affekte in den Mittelpunkt: das Gefühl der Scham, der Peinlichkeit und des Ekels. Sie können als Zivilisationsaffekte angesehen werden, wenngleich dieses Konzept aus heutiger Perspektive – insbesondere angesichts der überzeugenden Kritik Hans Peter Duerr's – mit recht als überholt begriffen wird. Elias zeigt die „Konditionierung oder Fassung menschlicher Verhaltensweisen“ als einen Prozeß der Heranbildung gesellschaftlicher Standards, an deren Ende ein Internalisierungseffekt von Verhaltensnormen steht, wie diese noch in der Renaissance anhand von Erziehungsbüchern oder Tischzuchten vorgeschrieben wurden. So setzt sich allmählich eine Tendenz zur Affektkontrolle, zur Ausbildung von Tabugrenzen und Intimbereich durch, die etwa die Erfindung des Handtuchs, des Schneuztuchs oder der separaten Toilette erklärt:

„Gerade weil das gesellschaftliche Gebot, sich nicht entblößt zu zeigen, nun gegenüber allen Menschen gilt und in dieser Form dem Kinde eingeprägt wird, erscheint es dem Erwachsenen als Gebot seines eigenen Innern und erhält die Form eines mehr oder weniger totalen und automatisch wirkenden Selbstzwangs.“

Sicherlich ist eben dieser Aspekt des Selbstzwangs ein für das Schillersche Konzept untragbares, da in diesem ja die affektive Affektkontrolle nicht im Zeichen des Zwangs, sondern der Neigung und somit der Freiheitlichkeit steht. Dies zeigen insbesondere jene von Schiller bemühten Metaphern politischer Herrschaftsformen, mit denen das Bild der Kontrolle der Affekte illustriert wird. Sie beziehen sich auf das bereits skizzierte Verhältnis zwischen der Sinnen- und der Vernunftwelt, welches Schiller in drei wesentliche Modelle differenziert: Herrschaft der Sinne über die Vernunft (Ochlokratie), Herrschaft der Vernunft über die Sinne (Monarchie) und die Harmonie beider (liberale Regierung). In den beiden ersten Fällen übt jeweils eine Seite Gewalt über die andere aus, allein der dritte Zustand gibt die Voraussetzung, „unter der die Schönheit des Spiels“ möglich ist: wenn Vernunft und Sinnlichkeit „zusammenstimmen“. Steht bei Elias also letztlich ein Konzept des Selbstzwangs im Vordergrund, so beschreibt Schiller die Leichtigkeit internalisierter Sittlichkeit mit einem Begriff, der schon in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Men-

schen“ zur zentralen Kategorie der Beschreibung frei entfalteter Subjektivität diene, dem des Spiels:

„Wenn nemlich weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft, noch die über die Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit der Schönheit des Ausdrucks vertragen, so wird derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit – Pflicht und Neigung – zusammenstimmen, die Bedingung sein, unter der die Schönheit des Spiels erfolgt.“

Den hier zitierten Passus verwendet Schiller, um das Phänomen der Anmut zu erläutern. Im Anschluß folgen Ausführungen über das Wesen der Würde: "So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde Ausdruck einer erhabenen Gesinnung." Diese Würde kommt nur in extremen Situationen zum Vorschein, in denen die Gesetze der menschlichen Eigenart im krassen Widerspruch zu denen der Natur stehen und der Mensch, sofern er dazu imstande ist, seinen Willen an die Vernunft delegiert und dadurch Freiheit von der Natur und ihren immerwährenden Gesetzen gewinnt: "Der Mensch ist zwar in ihrer Hand [der Natur], aber des Menschen Wille ist in der seinigen.“ Die Affekte stehen also im Konzept des Erhabenen im Widerspruch zum Sittengesetz, weshalb sich die Sittlichkeit des Charakters in diesem Falle auch nicht anders denn durch Widerstand zu den Affekten offenbaren kann. Diesem Modell korrespondiert die geschlechtsspezifische Differenzierung von Anmut und Würde – „Man wird, im Ganzen genommen, die Anmuth mehr bey dem weiblichen Geschlecht finden“ -, eine Zuordnung, die sich nicht zuletzt aus den von Schiller assoziierten Affekten erklärt. Dies zeigt ein Gedicht, welches 1796, also drei Jahre nach der Abhandlung „Über Anmut und Würde entstanden“ ist und den Titel „Die Geschlechter“ trägt. Ich zitiere den Anfang des Gedichtes:

DIE GESCHLECHTER

„Sieh in dem zarten Kind zwei liebliche Blumen vereinigt,
Jungfrau und Jüngling, sie deckt beide die Knospe noch zu.
Leise löst sich das Band, es entzweien sich zart die Naturen,
Und von der holden Scham trennet sich feurig die Kraft.
Gönne dem Knaben zu spielen, in wilder Begierde zu toben,
Nur die gesättigte Kraft kehret zur Anmut zurück.
Aus der Knospe beginnt die doppelte Blume zu streben,
Köstlich ist jede, doch stillt keine dein sehndes Herz.
Reizende Fülle schwellt der Jungfrau blühende Glieder,
Aber der Stolz bewacht streng wie der Gürtel den Reiz.
Scheu wie das zitternde Reh, das ihr Horn durch die Wälder verfolgt,
Flieht sie im Mann nur den Feind, hasset noch, weil sie nicht liebt.“

Der in diesem Begriff zur Charakterisierung der Geschlechter – und somit der Geschlechterdifferenz – bemühte Begriff der „holden Scham“ ist ganz im Sinne des Graziengedankens aus Anmut und Würde verwendet: holde Scham hier, feurige Kraft dort. Sicherlich dürfte „Die Geschlechter“ eines der schlechtesten,

vielleicht das schlechteste Gedicht Schillers sein, aber es liefert das Stichwort für eine Thematik, die sich für die folgenden Überlegungen als zentral erweisen dürfte. Denn Schiller assoziiert in seinem Gedicht zwei Diskurse, deren implizite Nähe in der Tat nachdenkenswert sind: das Grazienkonzept einerseits, das Konzept der Scham und dessen Bezug zur natürlichen Leiblichkeit andererseits. Wir werden sehen, dass an die Stelle der Identifikation von Scham und Grazie, welche dem Schillerschen Ideal der „schönen Seele“ zugrunde liegt, in der Folgezeit ein Antagonismus tritt, der als eines der wichtigsten Indizien moderner Subjektivität verstanden werden kann.

Der Grazienverlust: Eine Folge des Zivilisationsprozesses?

Was Schiller unter dem Leitbegriff des Spiels noch als harmonisch begreifen konnte, wird gut 17 Jahre nach „Anmut und Würde“ zu einer unversöhnlichen Konzeption. Vergleichbar werden Scham und Grazie durch das Motiv des Sündenfalls, welches einerseits nach biblischer Überlieferung erstmalig den Affekt der Scham entstehen läßt - „Nach dem Sündenfall ... erkannten Adam und Eva, daß sie nackt waren. Sie schämten sich, bastelten sich einen Lendenschurz und versteckten sich vor Gott, der sie schließlich aus dem Paradies vertrieb. (Gen. 3, 7).“ -, andererseits als Verlust der Unbewusstheit und damit verbunden als Einbüßung der natürlichen Grazie begriffen worden ist. Gemäß dieser Logik stehen Scham und Grazie in einem Oppositionsverhältnis: das Menschliche kann nicht „natürlich“ sein, weil es auf Grund des Sündenfalls durch Scham und – in deren Gefolge – durch „Ziererei“ der Natur für alle Zeiten entfremdet ist. Dies zumindest ist die Argumentation der in den Berliner Abendblättern in vier Folgen vom 12. bis 15. Dezember 1810 veröffentlichten Erzählung „Über das Marionettentheater“ Heinrich von Kleists. Das zentrale Thema dieser Erzählung ist die Gefährdung von „Anmut“ und „Grazie“ durch das reflektierende Bewußtsein, also jenes Vermögen zur Selbsterkenntnis, welches durch den Sündenfall in die Welt trat. Eine Rückkehr in dieses Paradies durch einfache Negation des Bewußtseins ist für Kleist ausgeschlossen; Unschuld und Grazie werden demnach zu zwei Modalitäten eines identischen Phänomens: Die Marionette hat Grazie im Sinne von Anmut, sie hat aber auch Grazie im Sinne von Unschuld als Erkenntnis- bzw. Bewusstlosigkeit. Eben dies aber ist dem Menschen genommen, eine Versöhnung von Grazie und Bewußtsein wird nur dann möglich, „wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist“. Eine paradoxe Form der Beklemmung beschreibt in diesem Zusammenhang die Geschichte des Jungen, der, indem er versucht, eine antike Statue des Dornausziehers vor dem Spiegel nachzuahmen, seine zuvor vorhandene natürliche Grazie verliert. Denn die ideale anmutige Bewegung besteht für Kleist darin, daß sie gedankenlos, fast schon bewußtlos ausge-

führt wird. Deswegen gilt auch jene römische Statue als Inbegriff der Grazie: Kleists Jüngling aus der Anekdote aber muß bei dem Versuch, die Grazie der Statue nachzuahmen, scheitern. Grazie erscheint also am reinsten „in demjenigen menschlichen Körperbau, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott“.

Mit dieser Erzählung nimmt Kleist einen unwiederbringlichen Abschied von der Ästhetik des 18. Jahrhunderts; zählt doch insbesondere der Begriff der Grazie und der Anmut zu deren wesentlichen Momenten. Daß diese nicht länger ein der Sphäre des Menschlichen zukommende Erscheinungsform darstellt, zeigt die Liste jener Personen, die nach Kleist zur Grazie befähigt sind: eine vom Maschinisten regierte Puppe, ein von keinerlei Taktik oder Finten verführtes Tier (der kämpfende Bär), der Mensch vor der Vertreibung aus dem Paradies und der durch ein unendliches Bewußtsein charakterisierte Gott. Diese Zusammenstellung wirkt überraschend, ja befremdend und widerspruchsvoll, da sie sich nirgends auf den Menschen als humanes und kultiviertes Wesen bezieht, sehr im Gegensatz zu all jenen Theoretikern des achtzehnten Jahrhunderts, durch die der Begriff der Grazie und der Anmut seine ästhetische und auch ethische Prägung gewann: Winckelmann, Wieland, Lessing, Schiller und Goethe. Insbesondere eine zentrale Figur des Graziendiskurses des achtzehnten Jahrhunderts bleibt bei Kleist kategorisch ausgeschlossen: die „schöne Seele“. Liegt der Grund dafür nun in eben der Scham als jenem Affekt, dessen Genese auf die Kleistsche Urszene des Sündenfalls zurückgeführt werden kann? Ist das Verschwinden der Anmut und der Grazie aus den ästhetiktheoretischen Diskussionen des neunzehnten Jahrhunderts – ganz im Gegensatz etwa zu deren Karriere in nahezu jeder Epoche des achtzehnten Jahrhunderts, so im Rokoko, so bei den Galanten, so in der Anakreontik, so in der Empfindsamkeit – Ergebnis des Zivilisationsprozesses? Stellt also gerade das von Schiller als Voraussetzung der Anmut beschriebene Phänomen internalisierter Sittlichkeit eben jenen Umschlagspunkt dar, in dem der eigentliche Anfang vom Ende liegt? In dem die spielerische Konzeption einer Affektualität, die sich den Sitten als homogen und somit dem Zuschauer als anmutig erweist, umschlägt in eine Form der Affektualität, der eben deshalb alle Anmut entgeht, weil sie sich selber blockiert?

Es ließe sich noch ein weiteres prominentes Zeugnis heranziehen, das in seiner Argumentation gegen das Schillersche Ideal der „schönen Seele“ auf eine Form der Innerlichkeit zu sprechen kommt, die der von Kleist beschriebenen Ich-Blockade als Folge der Selbsterkenntnis sehr nahe kommt. Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel identifizierte die schöne Seele als eine letztlich nicht lebensfähige Erscheinung: „Das, was schöne Seele genannt wird, ist die in der Eitelkeit aller Objektivität und damit in der Unwirklichkeit ihrer selbst verglimmende edlere Subjektivität“, so heißt es in den "Grundlinien der Philosophie des Rechts" von 1821. Damit zieht Hegel eine Summa, die schon in der

„Phänomenologie des Geistes“ von 1906 vorbereitet worden ist und eine ganze Liste an Einwänden gegenüber diesem Konzept beinhaltet. Ein am Begriff der Seelenschönheit orientiertes Denken kennzeichnet Hegel als naiv, gestaltlos, paradox, kindlich, ja gar als krankhaft bzw. – ohne diesen Terminus zu verwenden – als im Grunde narzistisch. Zwar begriff Hegel die Idee der Seelenschönheit fälschlicherweise als ein romantisches Konzept und orientierte seine Kritik im wesentlichen an frühromantischen Theoretikern wie Novalis oder Friedrich Schlegel – verkannte also die eigentlichen Autoren der Seelenschönheit im achtzehnten Jahrhundert, nämlich Rousseau, Shaftesbury, Wieland, Schiller und Goethe -, aber dennoch ist die in der „Phänomenologie des Geistes“ formulierte Kritik grundlegend. Denn im diesbezüglich relevanten Kapitel über die Moralität - c) Das Gewissen, die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung – bezieht sich Hegel auch auf die Moralphilosophie Kants und berücksichtigt somit jenen Kontext, der auch für „Anmut und Würde“ zentral ist. Was Hegel an zentraler Stelle dieses Kapitels in den Blick nimmt, ist neben aller Polemik ein grundlegendes Problem der sogenannten „moralischen Weltanschauung“ als dem Kontext insbesondere der von Friedrich Schiller theoretisierten „schönen Seele“. Denn in der moralischen Weltanschauung entdeckt Hegel die Paradoxie eines Selbstbewußtseins, daß in ein Ansich und ein Selbst, genauer gesagt in die allgemeine, reine Pflicht und die individuelle, natürliche Sinnlichkeit, die der reinen Pflicht als Wirklichkeit entgegengesetzt ist, gespalten bleibt. Zwar überwindet Hegel diesen Widerspruch – Schiller nicht unähnlich -, indem er dem Begriff der moralischen Weltanschauung durch den des „Gewissens“ ergänzt. Denn dieses stellt die rechte Ordnung wieder her, in ihm ist der Geist sich „seiner selbst gewiß“, d.h. er ist nicht um der Pflicht willen, sondern die Pflicht ist um seinetwillen. Allerdings isoliert sich dabei der einzelne auch, bis zur Selbstbespiegelung der „schönen Seele“, die Hegel kritisch mit dem Begriff des „unglücklichen Bewußtsein“ identifiziert:

„Es fehlt ihm (dem unglücklichen Bewußtsein) die Kraft der Entäußerung, die Kraft, sich zum Dinge zu machen und das Sein zu ertragen. Es lebt in der Angst, die Herrlichkeit seines Innern durch Handlung und Dasein zu beflecken; und um die Reinheit des Herzens zu bewahren, flieht es die Berührung der Wirklichkeit und beharrt in der eigensinnigen Kraftlosigkeit, seinem zur letzten Abstraktion zugespitzten Selbst zu entsagen und sich Substantialität zu geben oder sein Denken in Sein zu verwandeln und sich dem absoluten Unterschiede anzuvertrauen – in dieser durchsichtigen Reinheit seiner Momente eine unglückliche sogenannte schöne Seele, verglimmt sie in sich und verschwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst.“

Entscheidend für die Hegelsche Kritik an dieser Kategorie ist die Identifikation der schönen Seele nicht als einer Synthesis – dies ist die Perspektive Schillers - sondern als einer Thesis, der die Antithesis – das Böse – gegenübersteht. Diesen Widerspruch vermag die schöne Seele nicht zu überwinden, ihre Selbstre-

flexivität und Selbstherrlichkeit endet im Ichkrampf. Kurz: Selbstreflexion, Weltfremdheit, Unfähigkeit das Böse zu begreifen, Substanzlosigkeit, d.h. empirisch gesprochen: Sehnsucht und Ich-Blockade sind das Merkmal der schönen Seele. Als mögliche Gestalt des Geistes ist die schöne Seele deshalb für Hegel abgetan, denn sie vertritt die leere, unvermittelte Abstraktion. Sie ist die Gestalt nicht des handelnden, sondern des "spontan reinen Gewissens", welches sich "von der Handlung zur Sprache, zum Ausdruck in der Rede" - d.i. seinen eigenen inneren Überzeugungen - wendet, "denen gemäß es aber nie handeln kann, aus Furcht, seine Reinheit und Allgemeinheit zu verlieren." Dieses Gewissen geht völlig in sich zurück, versinkt in der Anschauung des Ich = Ich, worin dieses Ich alle Wesenheit und Dasein ist, im Begriff seiner selbst. „Zu dieser Reinheit geläutert, ist das Bewußtsein seine ärmste Gestalt, und die Armut, die seinen einzigen Besitz ausmacht, ist selbst ein Verschwinden; diese absolute Gewißheit, in welche sich die Substanz aufgelöst hat, ist die absolute Unwahrheit, die in sich zusammenfällt; es ist das absolute Selbstbewußtsein, in dem das Bewußtsein versinkt." Die ursprünglich so gepriesene 'absolute Gewißheit seiner selbst', welche die Problematik der moralischen Weltanschauung - 'Reine Pflicht einerseits, Viele Pflichten bzw Bestimmte Wirklichkeit' andererseits - zu überwinden vorgab, ist damit hinfällig, denn es fehlt dem Bewußtsein die Kraft der Entäußerung, sich zum Ding zu machen und das damit verbundene Sein zu ertragen.

"Die wirklichkeitslose schöne Seele, in dem Widerspruche ihres reinen Selbst und der Notwendigkeit desselben, sich zum Sein zu entäußern und in Wirklichkeit umzuschlagen, in der Unmittelbarkeit dieses festgehaltenen Gegensatzes,... ist daher als Bewußtsein dieses Widerspruchs in seiner unversöhnten Unmittelbarkeit zur Verrücktheit zerrüttet und zerfließt in sehnsüchtiger Schwindsucht"

Die Ich-Blockade als Signum moderner Subjektivität

Mit den skizzierten Argumenten Kleists und Hegels lassen sich die Grenzen einer Diskussion markieren, in deren Zentrum die Frage nach Anmut und Grazie als Ausdrucksformen einer Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit und somit als Kennzeichen von Seelenschönheit steht. Wenn Schillers „Anmut und Würde“ dieses Konzept noch unter Bezugnahme der Kategorie des Spielerischen als Basis einer letztlich anthropologischen Reflexion heranziehen konnte, dieses jedoch schon knapp eine Generation nach Schiller verabschiedet wird, dann wird in dieser Entwicklung ein Prozeß erkennbar, an dessen Ende das Selbstverhältnis des Subjekts – sein Bewusstsein – im Lichte einer neuartigen Problematik gesehen wird: der Selbstblockade, die im Falle Kleists die Freiheit körperlicher Bewegung, im Falle Hegels die Freiheit geistiger Bewegung im

Sinne des Denkens – hemmt. Was Hegel als unhintergehbaren Widerspruch der schönen Seele ansah – sich zu entäußern und in Wirklichkeit umzuschlagen – scheint vor dem Hintergrund der Geschichte dieser Figur allerdings bestenfalls als ein Vorurteil. Dies liegt schlicht daran, weil Hegel den Begriff der Seelenschönheit nicht in jenem Sinne begriff, als der ihn das achtzehnte Jahrhundert dachte: Als Element einer am Begriff der Geselligkeit und der immer leicht frivolen Interaktion orientierten Lebenskunst.

Noch Schillers Begriff des Spiels ließe sich auf diese Tradition zurückführen, ist er doch Ausdruck einer Leichtigkeit, die für weite Teile des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist. Dies verdeutlicht der Blick auf die anakreontische Lyrik des 18. Jahrhunderts, dessen stereotypen Motive wie die Macht der Liebe, Preisung der Geliebten, Lob des Weines und der Schäferidylle deshalb als Ausdruck der natürlichen Grazie begriffen werden, weil in ihnen die Feinheiten der sinnlich-äußerlichen Freuden mit Anmut und Grazie, Geist und Witz kombiniert sind. Auch wenn der lebensfrohe Genuß in lieblicher (amöner) Landschaft nur Wunschbild und die Haltung des wein- und liebebrunkenen Poeten nur Pose ist, hat das imaginierte freie Leben, Lieben und Singen eine Sprengkraft, die ihren vielleicht schönsten Ausdruck in Wielands Vers-epos „Musarion“ von 1768 findet. Auch hier steht eine „schöne Seele“ – die Titelheldin Musarion – im Mittelpunkt, und auch hier ist die Grazie als philosophische Haltung einer bestimmten Form der Lebenskunst zentrales Thema. Schauplatz der heiter-verspielten Geschichte ist ein utopisch-arkadisches Griechenland, eine antikische Kunstlandschaft. Nach einem Zerwürfnis mit seiner Freundin Musarion hat sich Phantias, ein zur Schwärmerei neigender Jüngling, auf sein Landgut in der Nähe Athens zurückgezogen, um dort ein sinnenfeindliches, ernstem Studium und strenger Meditation gewidmetes Leben zu führen. Als Musarion versucht, eine Versöhnung mit dem alten Freund herbeizuführen, findet sie einen kalten, der „freundescheuen Zunft geschwollner Stoiker“ beigetretenen Rationalisten. Um der Versuchung durch seine Ehemalige zu widerstehen, verschanzt sich Phantias hinter philosophischen Phrasen. Musarion aber gelingt es durch raffiniert-klugen Einsatz ihrer Reize sowie des Arrangieren eines Festgelages, die weiberfeindliche philosophische Stimmung auszulösen. Phantias' Freunde, der Stoiker Kleanth und der Pythagoreer Theophron, ergeben sie sich übermäßigem Weingenuß, bis endlich der Weltverächter Kleanth betrunken im Stall schnarcht und der sinnlich-übersinnliche Theophron mit Musarions Dienerin Chloë ein nächtliches Schäferstündchen hält. Phantias aber, wenig angetan von der ins Rüpelhafte entartenden Schwärmerei seiner beiden Mentoren, die, wie sich nun zeigt, doch „nicht ganz so weise als ihr System sind“, schleicht sich zu Musarion, schwört seinem Asketentum, vor allem aber der Weiberfeindlichkeit, reuevoll ab und versöhnt sich mit ihr. Nach dieser „überstandnen Noth“ ist das Paar nun „geschickter / Zum weiseren Gebrauch, zum reizendern Genuß / Des Glückes“. Man bleibt auf dem Landgut und führt

fortan ein Leben, in dem „ernstes Denken oft mit leichtem Scherz sich gattet“ und nicht mehr fanatisch, sondern graziös philosophiert wird:

„Die reizende Philosophie,
Die was Natur und Schicksal uns gewährt,
Vergnügen genießt, und gern den Rest entbehrt;
Die Dinge dieser Welt gern von der schönen Seite
Betrachtet; dem Geschick sich unterwürfig macht,
Nicht wissen will was alles das bedeute,
Was Zeus aus Huld in rätselhafter Nacht,
vor uns verbarg.“

Sicherlich bleibt fragwürdig, inwiefern sich die mythologisch überhöhten Protagonisten dieses Wielandschen Versepos' mit jenen Subjektivitätskonzepten vergleichen lassen, wie sie den zuvor genannten Texten Schillers, Hegels und Kleists zugrunde liegen. Aber Wieland, Schiller, Hegel und Kleist behandeln alle ein für die Goethezeit zentrales Thema – die Grazie -, und dokumentieren damit den Prozeß eines Verlustes, der in der Forschung häufig erwähnt, aber bisher kaum in einem umfangreicheren Theorem gedeutet worden ist. Elias' „Prozess der Zivilisation“ stellt ein Modell dar, welches aufgrund seiner affekttheoretischen Fragestellung diesen Verlust erklärbar macht. Denn er beleuchtet die Kehrseite jenes Sittlichkeitsideals, welches der „schönen Seele“ und deren natürlicher Grazie immanent ist: die Scham, welche letztlich zum Verlust eben dieser Natürlichkeit führt.