

Sinnlich selig in sich. Hegels Laokoon

Es ist so!¹

Die interessanteste Laokoon-Interpretation findet sich allerdings bei Hegel. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* beschreibt er die Marmorgruppe als ein Beispiel der schönsten Kunst: der Skulptur.² Die Laokoongruppe hat dabei eine Sonderstellung, denn Hegels liebstes Beispiel für eine gelungene Skulptur sind die Götterstatuen, die sich durch Ruhe und Heiterkeit auszeichnen. Laokoon nun ist zwar ruhig, aber nicht heiter: seine Züge sind vom Schmerz geprägt, der eigentlich als solcher bei Hegel erst in der Kunst der Romantik thematisiert wird. In der Antike nennt er nur Niobe und Laokoon als Beispiele für die Darstellung von Schmerz in der Skulptur. Überhaupt spricht Hegel nur an zwei Stellen über Laokoon: einmal im Kapitel über die Skulptur als Beispiel für die Darstellung der Gruppe und einmal im dritten Abschnitt über die romantischen Künste im Kapitel über den romantischen Inhalt der Malerei. Trotzdem ist die Laokoon-

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I – III*; in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. XIII - XV. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986ff, XIII, 208. Im Folgenden im Text zitiert mit Band und Seitenangabe.

2 Sehr richtig beobachtet Hegel übrigens, dass die Laokoonskulptur kein griechisches Original, sondern ein Werk späterer Zeit ist: »Dabei gehört das ganze Werk aber ohne Zweifel dem Geiste des Stoffes, der Künstlichkeit der Anordnung, dem Verständnis der Stellung und der Art der Ausarbeitung nach einer späteren Epoche an, welche die einfache Schönheit und Lebendigkeit schon durch ein gesuchtes Hervorkehren der Kenntnisse im Baue und der Muskulatur des menschlichen Körpers zu überbieten trachtet und durch eine allzu verfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung zu gefallen sucht. Der Schritt von der Unbefangenheit und Größe der Kunst zur Manier ist hier schon getan.« (XIV, 434f.) Die Positionierung im Streit um das Prinzip von Skulptur oder Poesie ist hiermit subtil geleistet.

gruppe auch für ihn ein beispielhaftes Werk der klassischen Kunstform, denn durch sie wird deutlich, wo die Grenzen des klassischen Ideals liegen: in der Darstellung und Empfindung von Schmerz. Laokoon zeigt eine Unfähigkeit von Material und Subjekt auf, denn hier stoßen Skulptur und das in ihr dargestellte Individuum gleichermaßen an ihre Grenzen. Wie Winckelmann und Lessing vor ihm, ist auch Hegel beeindruckt von der Ruhe der Gruppe, von dem »angedeuteten Zuge stiller Trauer« (XV, 42) in Laokoons Gesicht, von dem erhalten gebliebenen »Adel der Schönheit« (XIV, 434), der im zusammengezogenen Körper des Priesters sichtbar wird. Doch Ruhe, Stille und Adel beruhen nach Hegel nicht auf Einstellung, Leistung oder Natürlichkeit Laokoons – sie beruhen, im Gegenteil, auf einem Mangel. Auf einem Mangel an Subjektivität. Laokoon »bewähr[t] sich groß und hochherzig« (XV, 42) und vergeht nicht in »Klage und Verzweiflung« (ebd.), weil er leidenschaftslos und schicksalshörig »aufgibt« (ebd., 43). Laokoon fügt sich in den verlorenen Kampf, sein Standhalten bleibt »leer« (ebd.): »das Leiden, der Schmerz ist gleichsam das Letzte, und an die Stelle der Aussöhnung und Befriedigung muß eine kalte Resignation treten, in welcher das Individuum, ohne in sich zusammenzubrechen, das aufgibt, woran es festgehalten hatte.« (ebd.)

Dass Laokoon bei Hegel nicht schreit, liegt nicht nur an den Gattungsgrenzen der klassischen Skulptur, sondern am Ideal, das sie darstellt. Laokoon macht die Grenzen des klassischen Ideals sichtbar. Die substantielle Individualität kann nur bis zu einem gewissen Grade Schmerz empfinden und deshalb kann das klassische Ideal den Schmerz auch nur bis zu einem gewissen Grade darstellen: An Laokoons Beispiel möchte ich in den kommenden Abschnitten zeigen, wie das klassische Ideal aufgebaut ist und der Begriff der substantiellen Individualität funktioniert.

LAOKOONS TOD

Beim Lesen der *Aeneis* wird eines klar: Laokoons Tod ist eine große Ungerechtigkeit. Der Priester will den Untergang Trojas vermeiden und wird für diesen Einsatz für sein Volk von den Göttern mit dem Tod bestraft – doch nicht nur er stirbt einen qualvollen und entsetzlichen Tod, auch seine beiden Söhne müssen ihn erleiden. Der Priester, der den unverzeihlichen Fehler seiner Landsleute bereits kennt, um ihren Untergang weiß und ihn verhindern wollte, hält nun seine sterbenden Kinder im Arm, denen zu helfen er nicht vermag, weil er selbst vor Schmerz nahezu gelähmt ist. Mit jeder Faser seines Körpers sollte Laokoon dieses himmelschreiende Unrecht fühlen. Er sollte sowohl die danebenstehenden

gaffenden Trojaner anklagen, als auch die anmaßenden Götter, die ihn wie eine Marionette ihrem Schauspiel opfern. Er sollte schreien und vor Wut rasen, er sollte allen das Unrecht sichtbar machen und zur allgemeinen Revolte aufrufen. Doch was tut Laokoon? Er setzt das fort, womit er schon vor dem Todeskampf begonnen hat: er erträgt den kommenden Untergang ruhig. Denn die Schlangen, die für ihn und seine Söhne den Tod bringen, sind ja nur eine Beschleunigung des ohnehin Bevorstehenden. Als Laokoon die Lanze in die Seite des Trojani-schen Pferdes schleudert, ist ihm klar, dass das hölzerne Tier eine Falle der Griechen ist. Als die Trojaner das Pferd in die Stadt ziehen, weiß Laokoon, dass das den Untergang Trojas bedeutet. Doch sein Aufbegehren dagegen endet mit dem Wurf der Lanze. Als er begreift, dass seine Landsleute nicht zu überzeugen sind, fügt auch er sich. Er redet nicht etwa weiter auf sie ein, er überwacht das hölzerne Pferd nicht heimlich, er verlässt nicht mit seiner Familie die Stadt.

Laokoon folgt seinen priesterlichen Pflichten und opfert den Göttern am Strand. Damit opfert er ganz bewusst auch sich selbst und seine Söhne. Der schreckliche Tod durch die Schlangen ist nur eine Vorwegnahme des Kommenden. Laokoon, der einen Moment aus Vaterlandsliebe und Pflichtbewusstsein gegen den Willen der Götter aufbegehrte, hat seinen Fehler erkannt und ist bereit, sich in sein vorbestimmtes Schicksal zu fügen.³ Sein Aufbegehren war dabei nie ein individuelles. Laokoon ist zwar intelligenter oder geschulter in Kriegslisten als seine Gefährten und zeichnet sich damit ihnen gegenüber aus, er hat aber, als er die Lanze schleudert, nur ihr aller Wohl, nicht sein eigenes, im Sinn. Der Gedanke zu fliehen und seine Familie zu retten, entsteht überhaupt nicht. Es gibt keinen unabhängigen Laokoon, es gibt Laokoon nur vor dem Hintergrund der anderen. Deshalb ist er nicht fähig zur Revolte, zur Auflehnung, »die Hoheit der Individualität ist doch nur ein starres Beisichsein, ein erfüllungsloses Ertragen des Schicksals« (XV, 43).

Laokoon ist damit selbst ein Ideal: das Ideal, das einzig im heroischen Weltzustand wirklich sein kann: inneres und äußeres Dasein stimmen in ihm überein, er ist nicht getrennt von der Welt, die ihn umgibt. Er findet im »Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit« (XIII, 237). Das heroische Individuum hat »außerhalb der Wirklichkeit seines Staates in sich selbst keine Substantialität.« (XIII, 240) Allgemeinheit und Individualität sind hier nicht geschieden: Laokoon bildet eine substantielle Einheit mit dem sittlichen Ganzen: der heroische Weltzustand kennt keine Unterscheidung zwischen Person und Familie, hier wird der Sohn für das zur Verantwortung

3 Die Schreie, die er bei Vergil ausstößt, ändern an dieser Lesart nichts: Sie sind kein Aufbegehren, sie sind nur Ausdruck des Schmerzes und verhallen.

gezogen, was der Vater getan hat: hier werden Laokoons Söhne mit hingerichtet, weil der Vater aufgeehrte. Die Folgen der Tat kommen nicht nur über den, der sie beging, sondern über die ganze Familie. Laokoons Individualität ist nicht gefüllt mit bewusster Einzigartigkeit, sondern mit den Sitten und Bräuchen seines Volkes, mit der göttlichen Macht, die hinter diesen Sitten und Bräuchen steht, ihr Grund und ihr Gerichtetsein ist: die Trojaner sind wie Figuren, die aus einem Holz geschnitzt werden und so zwar unterschiedliche Formen haben, aber doch den gleichen Inhalt, weil sie aus der gleichen Substanz entstanden sind. Hegel nennt Laokoon deshalb eine »substantielle Individualität« (XIV, 413). Hier hat sich, wie Hegel es beschreibt, »der Geist weder gegen seine allgemeine Substanz noch gegen sein Dasein in seiner Körperlichkeit unterschieden« (XIV, 363). Alles was Laokoon denkt, fühlt und ist, ist trojanisch, alles beruht auf der sittlichen Substanz seiner Volksgemeinschaft. Sein Geist ist somit noch nicht gegen die allgemeine Substanz abgegrenzt. Laokoon lebt nicht bezogen auf seine »subjektive Persönlichkeit« (XIV, 363), sondern senkt sich »unzterschieden« (ebd.) in den »wesentlichen Inhalt des Bewusstseins« (ebd.) seines Volkes ein.

DIE SKULPTUR

Diese substantielle Individualität, bei der Individuum und Gemeinschaft noch ganz eins sind, ist, so Hegel, der Inhalt der Skulptur. Denn sie »faßt das Wunder auf, daß der Geist dem ganzen Materiellen sich einbildet« (XIV, 362). Hier steht nicht das Subjektive im Mittelpunkt, sondern das Objektive: in der Skulptur wird die »in sich beruhende *Objektivität* des Geistes« (ebd.) dargestellt. Denn Laokoon ist zwar ein Individuum mit Eigenheiten, Besonderheiten und Zufälligkeiten, bezieht sich in seinem Denken und Handeln aber nicht auf all dies Akzidentielle und Vergängliche. Seine Quelle ist die Sittlichkeit seiner Gemeinschaft, die Objektivität hat: »Unter Objektivität nämlich ist hier das Substantielle, Echte, Unvergängliche zu verstehen« (XIV, 364). Um aber sichtbar zu werden, benötigt dieses »Substantielle, Echte, Unvergängliche« ein Subjekt, das ganz von ihm durchdrungen ist. Denn die Objektivität des Geistes vermag nur im Individuum selbst zur Anschauung zu kommen, sie muss konkret und damit endlich, zufällig und besonders werden, um sichtbar zu sein.⁴ Die substantielle Individualität er-

4 Die erforderliche Konkretisierung im Individuum meint allerdings nicht, dass das Individuum mit all seinen Partikularitäten in der Skulptur abgebildet werden soll, vielmehr besteht Hegel auf dem Gegenteil: »Nur das Bleibende, Allgemeine, Gesetzmäßige in der menschlichen Körperform hat das Skulpturwerk darzustellen« (XIV, 370).

füllt diese Kriterien nun umfassend. Sie ist Besonderheit, weil individuell und damit ist sie sichtbar, sie ist aber gleichzeitig Allgemeinheit, weil substantiell. Sie ist die zufällige Verkörperung der Substanz und alles Besondere und Eigene an ihr fällt zurück in diese Allgemeinheit, ist »ganz von jener Substanz durchdrungen und aus ihr nicht formell in sich zurückreflektiert« (XIV, 364).

Der zweite Aspekt nun, »daß der Geist dem ganzen Materiellen sich einbildet« (XIV, 362) meint, dass das, was in der Skulptur zur Anschauung kommt, nicht »das *Geistige als solches*« (XIV, 366) zeigt, sondern das Geistige, »das nur erst in seinem Anderen, dem *Leiblichen für sich ist*.« (XIV, 366) Der vom Geist durchdrungene Körper wird zum Leib: Laokoons Leiden und sein Standhalten manifestieren sich in seinem Körper und durchdringen ihn damit mit Geistigem, machen ihn so zum Leib. Und dieser Leib wird dargestellt in der Skulptur: An ihm wird das Geistige sichtbar, denn Leid und Schmerz Laokoons malen sich ab in der Haltung seines Körpers:⁵ die Muskeln sind angespannt, der Rumpf ist schmerhaft verdreht, das Becken zurückgezogen.⁶ Sein Gesicht bleibt bei all dem jedoch leer und kalt, weil all das Leid durchdrungen ist von der Substanz, in der es gleichzeitig aufgehoben wird. Laokoon geschieht kein Unrecht: Sein Tod ist das Vorzeichen des Untergangs von Troja.

5 Dazu Bergrande: »Umso mehr muss die Gebärde in der Skulptur laut Hegel frei von Ambivalenzen und Widersprüchen sein. [...] Wenn sie auf etwas ausgeht oder verweist, dann auf nichts, was wesentlich außerhalb des Umkreises der göttlichen Subjektivität läge und als ein Gegensatz nicht wieder in ihr Beisichselbstsein zurückkehrte. [...] Anfang und Ende der Bewegung, Vergangenheit und Zukunft als Extrema der Zeitgerade sind somit gleichsam nach ihren jeweiligen Pfeilrichtungen hin einander entrückt. Oder aber sie fallen, gegeneinander abgewogen, in der fast zeitlosen Gegenwart der souveränen Skulpturgestalt ineinander.« Wolfram Bergande: *Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan*. – Wien: Verlag Turia + Kant 2007, 23.

6 Dass Laokoons substantielle Individualität der ideale Inhalt einer Skulptur ist, heißt natürlich im Umkehrschluss, dass auch Hegel verzerzte Gesichter, zum Schrei geöffnete Münder oder andere grausige oder schreckliche Darstellungen nicht für in der Bildhauerei nachahmbar hält, bzw. ihre Nachahmung nicht empfehlenswert findet. Er gesteht zwar zu, dass eine solche Abbildung einen Effekt hat, findet sie aber, anders als Lessing argumentiert, der sich im Grauen abwendet, schnell langweilig: »man kehrt dahin nicht gern zurück.« (XIV, 400)

DIE KUNST

In der marmornen Abbildung Laokoons sind Inneres und Äußeres versöhnt: das macht ihre Idealität und Schönheit aus. Kunst ist bei Hegel im Wesentlichen Vermittlung und Versöhnung. In der Skulptur stellt sie nicht nur selbst die Versöhnung in der Leiblichkeit dar, sie versöhnt auch in ihrer Rezeption. Denn der Rezipient, der zunächst in der äußerlichen Welt und seinen unmittelbaren Empfindungen gefangen ist, wird in der Betrachtung des Werks mit der Welt der Reflexion und des Denkens in Einklang gebracht. Dadurch gewinnt er Freiheit: Freiheit von der Unmittelbarkeit seiner Umgebung, Freiheit von seinen Lebensumständen. Im Betrachten des Kunstwerks erhebt er sich über den Alltag und über die alltägliche Endlichkeit. Er lernt, sich als Teil des Unendlichen und Absoluten zu begreifen, als Teil des absoluten Geistes.

Die Philosophie der Kunst setzt nun da an, wo der absolute Geist sich über die Sphären der Endlichkeit erhebt und seine Unendlichkeit beginnt. Kunst ist die erste von drei Stufen, in der die Negativität vom Geist selbst gesetzt und wieder aufgehoben wird, so dass er sich in diesem Prozess des Setzens und Aufhebens selbst Gegenstand wird, selbst Teil seines Wissens wird: »Das Absolute selber wird *Objekt* des Geistes, indem der Geist auf die Stufe des *Bewußtseins* tritt und sich in sich als *Wissendes* und diesem gegenüber als absoluter *Gegenstand* des Wissens unterscheidet.« (XIII, 130) Denn der Mensch sucht nach einer höheren und substanzialeren Wahrheit, als sie ihm in seiner bisherigen Wirklichkeit begegnet, er sucht nach der Freiheit. Sie ist gleichzeitig die höchste Bestimmung des Geistes und bezeichnet das Freisein vom Wahrnehmen der Wirklichkeit als Fremdes und Schranke. Ein freier Mensch kann sich in allem anderen wiedererkennen, er sieht überall den Geist wirken und kann sich selbst als Teil dieses Geistes begreifen.

Zunächst ist aber die vom Menschen erlebte Freiheit nur subjektiv, daher nicht umfassend und unzulänglich. Ihm steht immer noch die Welt als Fremde gegenüber und er fühlt sich in ihr unfrei und sehnt sich nach Versöhnung. Doch auch in sich selbst ist das Subjekt von einem schmerhaften Kampf zerrissen. In ihm stehen sich das Allgemeine und das Besondere seiner Triebe und Neigungen gegenüber, »[d]enn in dem Innern als solchem, in dem reinen Denken, in der Welt der Gesetze und deren Allgemeinheit kann der Mensch nicht aushalten, sondern bedarf auch des sinnlichen Daseins, des Gefühls, Herzens, Gemüts usf.« (XIII, 135) In der Kunst kommt die Wahrheit in ihrer sinnlichen Gestalt nun für den nach Versöhnung trachtenden Menschen zum ersten Mal zur Anschauung, sie ist damit die »unmittelbare Selbstbefriedigung des absoluten Geistes« (XIII, 140).

Für Hegel ist die Blütezeit der Kunst, diejenige, in der sie die einzige oder wichtigste Weise der Darstellung der Wahrheit war, allerdings längst vorbei. Der Geist benötigt nicht mehr die sinnliche Gestalt, um sich selbst Gegenstand zu sein, er hat seine wahre Form im eigenen Inhalt zunächst in der Religion und dann im abstrakten Denken der Philosophie gefunden. Denn wegen ihrer sinnlichen Form ist die Kunst inhaltlich beschränkt und damit der Religion und Philosophie unterlegen: »Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt« (XIII, 24) Die von Hegel beschriebene Entwicklung würde dabei missverstanden, verstünde man sie so, als zeichne sie die persönliche Entwicklung eines jeden Einzelnen nach – sie ist vielmehr zu verstehen als Entwicklung des Weltgeistes in der Weltgeschichte. Das wird sehr deutlich an der Art und Weise, wie Hegel Kunst in den *Vorlesungen über die Ästhetik* behandelt. Er lässt sie sich chronologisch entfalten in drei verschiedenen Formen: der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunstform. Im christlichen Mittelalter schließlich verliert die Kunst ihren Stellenwert als beste Form der Darstellung der Wahrheit und wird von Religion und Philosophie abgelöst.⁷

7 Die Entwicklung des Kunstbewusstseins zeigt die unterschiedlichen Arten, eine Idee als Inhalt zu fassen. Jede Form ist damit eine bestimmte Weise, die Idee darzustellen. In der *symbolischen Kunstform* ist die Idee noch unbestimmt und unklar, sie ist zu abstrakt und einseitig, um ein Ideal sein zu können. Ihre Darstellung ist unvollkommen, »äußerlich mangelhaft und zufällig« (XIII, 107), sie bleibt ein »bloßes Suchen« (ebd.). In der *klassischen Kunstform* sind Idee und Gestalt im Einklang, am besten drückt sich das aus in der menschlichen Skulptur: »Dadurch ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist.« (XIII, 110) Damit ist allerdings auch zugleich der Mangel der klassischen Kunstform beschrieben, an welchem sie sich auflöst und den Übergang bildet zur *romantischen Kunstform*: Sie hebt die Einheit von Idee und Realität wieder auf und setzt sich selbst in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten, der in der symbolischen Kunstform unüberwunden geblieben war. Damit hat sie alles erreicht, was in der Kunst zu erreichen ist und was an ihr mangelhaft bleibt, bleibt es an der Kunst selbst: »Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in *sinnlich* konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als *Entsprechen* beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist *nicht* seinem *wahren Begriffe* nach zur Darstellung.« (XIII, 111) Dies sind die drei Verhältnisse der Idee zu ihrem Gehalt im Gebiet der

DAS KUNSTSCHÖNE

Die Kunst verkörpert die Vermittlung von Idee, die der Inhalt des Kunstwerks ist, und sinnlicher Wirklichkeit, die seine Form der Darstellung ist. Dargestellt wird dabei nicht die Idee als solche, wie sie Thema in der Logik ist, sondern die Idee als Ideal, als »individuelle Wirklichkeit« (XIII, 104). Im künstlerischen Ideal findet die Idee die ihr angemessene Darstellung in der Sinnlichkeit, sie ist nicht mehr nur Allgemeinheit, sondern wird konkret und individuell, sie besondert sich und wird im Kunstwerk – um den Preis der Besonderung – erfassbar. In der Kunst findet also die Idee in einer ganz bestimmten Form ihre Darstellung, es wird eine Möglichkeit, sie zu denken, zur Anschauung gebracht, eine Möglichkeit, die Wahrheit zu sehen. Die konkrete Idee beinhaltet dabei das Prinzip ihrer Darstellung selbst, es erschließt sich aus ihr, welche Form ihr zu geben ist: »So bringt erst die wahrhaft konkrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.« (XIII, 106).

Die Idee ist der Begriff, die Realität des Begriffes und die Einheit beider. Dabei sind Idee und Begriff nicht als Synonyme zu verwenden, sondern die Idee bezeichnet eine spezifische Daseinsform des Begriffs: die Einheit des Begriffs mit sich selbst in seiner Realität: »Der Begriff ist deshalb das Allgemeine, das sich einerseits durch sich selbst zur Bestimmtheit und *Besonderung* negiert, andererseits aber diese Besonderheit, als Negation des Allgemeinen, ebenso sehr wieder *aufhebt*.« (XIII, 148) Der Begriff ist in diesem Prozess von Negation und Aufhebung unendlich und damit »an sich selbst schon Totalität« (XIII, 149). Die Idee selbst hat nun ihre Existenz in der Wirklichkeit, in der der Begriff eine sich selbst angemessene Form hat. Diese Form muss nicht etwa sinnlich sein, sie kann auch abstrakt und rein gedanklich sein. Die Idee ist also auch verwirklicht, wenn der Begriff in einem Gedanken seine Darstellung und Einheit mit dieser Darstellung findet. Damit unterscheidet sie sich vom Ideal, dass die Idee des Schönen sinnlich verkörpert (das gilt auch für die Poesie, dazu weiter unten mehr): »Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee.« (XIII, 151) Ein Scheinen ist sie nur, da die sinnliche Darstellung, wie oben beschrieben, immer mangelhaft und eben der Sinnlichkeit verhaftet bleiben muss.

Kunst: »Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit.« (XIII, 114)

DIE ANTIKE

Die klassische Skulptur betrachtet Hegel in den *Vorlesungen über die Ästhetik* als die perfekte Darstellung des schönen Ideals: »Denn durch die Skulptur soll der Geist in seiner leiblichen Form in unmittelbarer Einheit still und selig dastehen und die Form durch den Inhalt geistiger Individualität verlebendigt werden.« (XIII, 118) Nicht umsonst hat die Skulptur deswegen ihre Blüte in der Antike. Denn Hegel sieht die substantielle Individualität nicht nur in der Kunst – vielmehr sieht er in den künstlerischen Skulpturen die Subjektivität der Zeit selbst verwirklicht. Das antike Griechenland ist nicht nur durch herausragende Dichter und Denker zu verstehen, vielmehr wird die Antike nicht verstanden werden: »wenn man nicht als Schlüssel zum Verständnis die Einsicht in die Ideale der Skulptur mitbringt und von diesem Standpunkt der Plastik aus sowohl die Gestalten der epischen und dramatischen Helden als auch der wirklichen Staatsmänner und Philosophen betrachtet.« (XIV, 374)

Die substantielle Individualität ist somit nicht nur ein ästhetisches Merkmal der Skulptur, sie ist eine ethische Beobachtung Hegels und bezieht sich sowohl auf den Grad der Subjektivität der antiken Griechen als auch auf die Form ihres sittlichen Zusammenlebens. Die Polis betrachtet er dabei, wie ich weiter unten im *Phänomenologie*-Kapitel ausführen werde, als eine natürliche Sittlichkeit, in der die Einzelnen durchdrungen und erfüllt sind von der gemeinsamen Substanz ihrer Sitten und Bräuche: »Sie sind groß und frei, selbstständig auf dem Boden ihrer in sich selber substantiellen Besonderheit erwachsen, sich aus sich erzeugend und zu dem bildend, was sie waren und sein wollten.« (ebd.) Sie sind damit »ideale Künstler ihrer selbst, Individuen aus *einem* Guß« (ebd.). Der antike Mensch sieht sich damit, nach Hegel, nicht im Gegensatz oder in Abgrenzung zu seiner sittlichen und völkischen Gemeinschaft. Sie ist genauso der Nährboden seiner Individualität, wie seine Individualität die Verwirklichung der gemeinsamen Sittlichkeit ist. »Die Griechen«, so Hegel, »lebten in der glücklichen Mitte der selbstbewußten subjektiven Freiheit und der sittlichen Substanz.« (XIV, 25) Der Einzelne bewegt sich selbstständig und frei im griechischen Staat, ohne damit den Interessen des Staates selbst zu widersprechen. Seine Lebensweise deckt sich mit der staatlichen, es gibt keinen individuellen oder reflexiven Überschuss, der diese Einheit gefährden könnte: »die Substanz des Staatslebens war ebenso in die Individuen versenkt, als diese ihre eigene Freiheit nur in den allgemeinen Zwecken des Ganzen suchten.« (XIV, 26)

In den Beschreibungen des klassischen Ideals, das seinen Höhepunkt und seine Blüte in der griechischen Skulptur findet, tauchen immer wieder zwei scheinbar entgegengesetzte Begriffe auf: Hegel spricht angesichts der griechi-

schen Skulptur sowohl vom »Ausdruck der Selbständigkeit, des Beruhens-auf-sich« (XIV, 379) als auch von einem Mangel an Subjektivität, mit dem ich dieses Kapitel eingeleitet habe. Um zu verstehen, was die Skulptur für Hegel und die hegelsche Ästhetik bedeutet, muss klar werden, dass das selbstständige Beruhnen-Auf-Sich und der Mangel an Subjektivität zwei Seiten einer Medaille sind. Beide gehören zusammen und beide machen wesentlich das Ideal der Skulptur aus. Was genau nun die substantielle Individualität Laokoons ausmacht, wird deutlich bei näherer Betrachtung von Hegels Erläuterungen zum Begriff des Ideals und der klassischen Kunstform.

DAS IDEAL

Die »Natur des Kunstideals« ist die »Zurückführung nun des äußerlichen Da-seins ins Geistige, so daß die äußere Erscheinung als dem Geiste gemäß die Enthüllung desselben wird« (XIII, 206). Der Inhalt des Ideals ist somit das Geistige, das sich im Kunstwerk eine angemessene Form gibt. Mit Blick auf das Kunstwerk wird schnell deutlich, wie Hegel zu verstehen ist: Die ideale Skulptur ist für ihn diejenige, bei der alles Innerliche zugleich äußerlich ist. Hegels Beispiele sind hier vor allen Dingen die Götterstatuen.⁸ Denn in ihnen schlägt sich das Wesentliche des bildhauerischen Ideals unvermischt nieder. Die Göttergestalten haben, so Hegel, »die gleiche substantielle Grundlage« (XIV, 419), aus der ihre »charakteristische Individualität« (ebd.) so herausgestellt wird, dass eben diese Grundlage in den Skulpturen »lebendig und gegenwärtig« (ebd.) bleibt. Sie werden dargestellt in »seliger Stille« und »ewiger Jugend« (XIV, 423) und sind nicht, wie wir Menschen, gebeugt von der »Endlichkeit der Sorge« oder der »verderblichen Leidenschaft« (ebd.). Die Götter bewahren angesichts dieser Erdferne eine »absolute Heiterkeit« (XIV, 432), die nicht das »Gefühl des Versenktsseins in solchen endlichen Gehalt, aber das Gefühl der Versöhnung, der geistigen Freiheit und des Beisichseins ausdrückt.« (ebd.) Die Götterstatuen sind damit in sich abgeschlossen und verbleiben in »ihrer unvergänglichen, unantastbaren Hoheit« (XIII, 232).

8 Überhaupt ist der Inhalt der Kunst eigentlich das Göttliche im christlichen Sinn. Der christliche Gott hingegen kann nicht dargestellt werden, geht nicht auf in der künstlerischen Tätigkeit: »Das Göttliche dagegen als reiner Geist in sich ist nur Gegenstand der denkenden Erkenntnis. Der aber in Tätigkeit verleiblichte Geist, insoweit er nur immer an die Menschenbrust anklingt, gehört der Kunst« (XIII, 231).

Auch in der Skulptur des Menschen Laokoon wird das Innere zugleich äußerlich, er strahlt Ruhe aus, nur die Heiterkeit fehlt ihm: Sein Schmerz und sein Leiden zeigen sich in seinem Körper; sein Aufgeben, sein Sich-Fügen in das ihm zugesetzte Schicksal manifestiert sich im Ausdruck seines Gesichts – im Nicht-Aufbegehren eben, im Nicht-Schreien, im ruhigen Seufzen. Das Geistige hat sich als Haltung manifestiert. Daher kommt die Ruhe der Skulptur, denn die Individualität ist ganz durchwirkt vom Substantiellen und damit ruhig und geborgen. Zum Ideal wird sie dabei zum einen durch die Individualisierung, die einzig die Wirklichwerdung erlaubt, zum anderen aber durch die Form der Individualisierung: Denn alles, was zu individuell, zu zufällig, zu charakteristisch ist, wird in der Kunst weggelassen.⁹ Im idealisierten Individuum wird die Substanz sichtbar: »Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Äußerlichkeit selbst als *lebendige Individualität* erscheint.« (XIII, 207) Lebendig kann der Geist nur in seiner Konkretion werden, Lebendigkeit hat er nur als Individuum, das ihm Leben einhaucht und es in die Welt bringt. Damit erfährt der Geist zugleich Verwirklichung und Beschränkung: Denn so wie er das Individuum braucht, um wirklich zu sein, so beschneidet das Individuum durch sein Sein die Möglichkeiten des Seins.

In der Skulptur nun ist das Substantielle »in der Individualität noch eingeschlossen« (ebd.), aber durch die vollendete Form und die Vermittlung des Inneren im Äußeren im Einklang. Damit steht das Ideal »sinnlich selig in sich« (XIII, 207) da und ist »totale, aber subjektive Einheit« (ebd.). Der Bruch, den Laokoon mit seinem Lanzenwurf hervorgerufen hat, wird durch seinen Tod gekittet. Volk und Götter sind nun wieder mit dem Priester versöhnt, mehr noch: Laokoon wird nicht nur wieder Teil des Volkes und der göttlichen Geschichte, er wird sogar zum Symbol des Untergangs von Troja: »Denn wenn die tragischen Heroen z.B. auch so dargestellt sind, daß sie dem Schicksale unterliegen, so zieht sich dennoch das Gemüt, indem es sagt: Es ist so!, in das einfache Bei-

9 Dieses Weglassen beinhaltet einen extrem wichtigen Aspekt der Kunst: die geistige Überhebung des Künstlers über die bloße Natürlichkeit. Die »Satisfaktion des geistigen Hervorbringens« (XIII, 216), denn »jenes Machen, das Vertilgtwerden gerade der sinnlichen Materialität und der äußerlichen Bedingungen« (ebd.) ist zum einen das Durchwirken der Natur, der Welt durch den menschlichen Geist, worin er ihr ihre Fremdheit nimmt und sie sich aneignet und im gleichen Zug das Überschreiten dieser Aneignung ins Geistige. Kunst als erste Stufe des absoluten Geistes zeigt den Überschuss des Menschen, seine Fähigkeit, frei zu sein. Kunst ist »gemacht« (ebd.) – in ihr wird idealisiert (vgl.: XIII, 221).

sichsein zurück.« (XIII, 208) Dieses einfache Beisichsein findet sich auch in Laokoons Haltung und Ausdruck. Sein Seufzer »Es ist so!« spiegelt den Einklang mit seinem Schicksal, ja den Einklang mit seinem Schmerz wider.

In der Skulptur wird so das »nur Partikuläre der Subjektivität« (XIII, 233) besiegt und ermöglicht die »Zusammenstimmung mit ihrer eigentlichen inneren Wahrheit« (ebd.). Laokoon ist befreit von allem Belanglosen und Zufälligen und das Schöne und Ewige wird an ihm sichtbar. Doch das Schöne und Ewige am Menschen ist eben nicht das Individuelle und Besondere, sondern das Bleibende und Substantielle: »wie denn überhaupt, was man das Edle, Vortreffliche und Vollkommene in der menschlichen Brust heißt, nichts anderes ist, als daß die wahre Substanz des Geistigen, Sittlichen, Göttlichkeit sich als das Mächtige im Subjekt bekundet«. (XIII, 233) Diese Übereinstimmung von Individuum und geteilter Sittlichkeit ist unbewusst, denn die Sittlichkeit des heroischen Weltzustandes ist natürlich und ungebrochen. Nach dem Bruch, den ich im Antigone-Kapitel beschreiben werde, entsteht eine neue Sittlichkeit. In der Sittlichkeit des Staates wird das Individuum sich bewusst in das Substantielle hineingeben. Doch Laokoon ist die Verschmelzung mit der Substanz *vor* dem Bruch und *vor* der Versöhnung.

Deutlich wird das bei der Lektüre der Einleitung in den Abschnitt »Die klassische Kunstform«. Hegel schreibt, dass die klassische Schönheit zu »ihrem Inneren die freie, *selbständige* Bedeutung [hat], d.i. nicht eine Bedeutung von irgend etwas, sondern das *sich selbst Bedeutende* und damit auch *sich selber Deutende*.« (XIV, 13) Während in der symbolischen Kunst die Werke ihre Bedeutung erst im Bezug auf etwas bekamen, steht die Skulptur in der klassischen Periode für sich selbst. Sie steht eben nicht symbolisch für etwas anderes, sondern ist ihr eigener Inhalt, deshalb »muß die Gestalt an sich selber schon ihre Bedeutung, und näher zwar die Bedeutung des Geistes haben.« (XIV, 21) Die angemessenste Gestalt, um den Geist, der sich in dieser Epoche selbst klar wird und nicht nur ein undeutlicher Verweis bleibt, darzustellen, ist die menschliche Gestalt. Die menschliche Skulptur ist dabei keine »bloß leiblich hingestellte oberflächliche Personifikation« (XIV, 22) des Geistes, sondern bringt Inneres und Äußeres in eine »adäquate Identität« (XIV, 23). Nichts anderes, was sinnlich darstellbar wäre, kann so durchwirkt sein vom Geist, weil alles andere zu sehr verhaftet ist in der Natur. Nur der Mensch hat die Fähigkeit, über die Natur hinaus ein geistiges Leben zu führen.

Laokoon bleibt sich »selber getreu« (XIII, 208), weil er ganz einfach das aufgeben kann, wofür er gekämpft hat: »doch die Zwecke, welche es [das Subjekt] verfolgte, werden ihm nicht nur genommen, sondern es läßt sie fallen und verliert damit sich selber nicht. Der Mensch, vom Geschick unterjocht, kann sein

Leben verlieren, die Freiheit nicht.« (XIII, 209) So einfach und schön, wie sich dieser Satz zunächst anhört, ist er nicht: Es ist nicht so, dass am Ende immer die Freiheit bleibt. Laokoon stirbt als Freier, weil er der Freiheit der vollendeten Subjektivität *nicht fähig* ist. Er steht für *nichts* ein bis in den Tod (was für ein Unterschied zu Winckelmann!), er lässt alles fallen: zurückfallen in die unendliche und ewige Substanz, derer auch er ein Teil ist und in die er zurücksinkt. In diesem Zurücksinken ruht er in sich und ist bei sich, weil er *nicht mehr* ist als die Substanz. Er ist ihre Verkörperung und verliert deswegen nichts wirklich und kann deswegen nicht wirklich verletzt und besiegt werden, denn die Substanz hat weiter Bestand: »Dies Beruhen auf sich ist es, welches im Schmerze selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag.« (XIII, 209)¹⁰

Diesem Versenktein und Beisichsein, dieser heiteren Ruhe steht nun ein Mangel gegenüber: ein Mangel an, wie Hegel differenziert, »innerer« Subjektivität, denn der griechischen Skulptur fehlt das »Prinzip der Tiefe und Unendlichkeit des Subjektiven, der *inneren* Versöhnung des Geistes mit dem Absoluten, der ideellen Einigung des Menschen und der Menschheit mit Gott.« (XIV, 461) Laokoon ist nicht innerlich versöhnt mit seinem Schicksal und das hat einen einfachen Grund: es gab keinen Bruch. Eine Versöhnung ist nie notwendig gewesen, da das Unrecht, das Laokoon als Individuum geschieht als solches überhaupt nicht wahrgenommen wird. Weder von Laokoon selbst, noch von den Trojanern. Laokoons Tod ist einzig ein Symbol für den Untergang des Stadtstaates, er ist nicht in erster Linie ein persönlicher Schicksalsschlag. Ohne diesen Bruch aber zwischen Individuum und Substanz gibt es keine Versöhnung und das heißt: gibt es kein selbstbewusstes Erkennen des Absoluten. Wo Mensch und Gott nicht getrennt sind, gibt es keine Einigung. Und so ist die Geschichte um Laokoon zu verstehen: Menschliches und göttliches Schicksal sind in *einer* Geschichte miteinander verwoben (für die Götter allerdings weniger folgenreich als für die Trojaner).

Ein reflektierter, mit sich und der Welt hadernder Laokoon, oder einer, der wütend gegen sie anschreit und protestiert, wäre in der Skulptur für Hegel nicht

10 Diese Heiterkeit des Ideals geht erst in der romantischen Kunst verloren, denn hier geht »die Zerrissenheit und Dissonanz des Innern weiter, wie in ihr überhaupt die darstellten Gegensätze sich vertiefen« (XIII, 209). In der romantischen Kunst wird diese Entzweiung festgehalten und damit wird Raum geschaffen für das Unschöne, das Lasterhafte, das Hässliche. Die Versöhnung wird damit allerdings nicht unmöglich, denn es gibt das »Lächeln durch Tränen« (ebd.), das auf eine Versöhnung in einer anderen Welt hinweist.

darstellbar. Nicht nur, weil er hässlich wäre, sondern auch weil die Darstellung einer solchen Reflexivität die Kunstform der Skulptur überfordern würde. Denn das Ideal der klassischen Kunstform ist die vorversöhlte Einheit, die keinen Bruch kennt und keinen Bruch zeigen muss. Nur so kann alles Innerliche äußerlich werden, nur so kann es sich im Körper, in der Skulptur darstellen. Hegel schreibt selbst in seinem Kapitel über die Auflösung der klassischen Kunstform, dass sich im Ideal zwar die geistige Individualität in der menschlichen Erscheinung zeigt, aber nur unmittelbar, nur in der »leibliche[n] Gestalt, nicht in [der] Menschlichkeit an und für sich« (XIV, 110). Denn dort gibt es eine »innere Welt des subjektiven Bewußtseins« (ebd.), die sich von Gott unterschieden weiß, diesen Unterschied aber aufhebt und damit »unendliche absolute Subjektivität« (ebd.) ist. Die Subjektivität des klassischen Ideals ist nicht unendlich, weil sie zufällig bleibt und sich damit »außerhalb jener substantiellen Ruhe und Seligkeit der Götter bewegt.« (XIV, 110) Das Subjektive am Laokoon ist endlich, nur so kann es sich ganz in seinem Leib ausdrücken. Die unendliche Subjektivität lässt sich nicht in Stein hauen oder in Erz gießen. All das, was am Laokoon bleibend ist, ist das Substantielle. Damit steht er in »Objektivität ohne bewußten Geist« (XIV, 110) da. In der klassischen Skulptur ist sich das Subjekt selbst nicht gewärtig, es ist nicht reflektiert und bleibt sich deswegen unbewusst.

Die Skulptur stellt damit etwas dar, das sie selbst nicht fassen kann – sie stellt die substantielle Individualität dar, die sich selbst nicht weiß. Laokoon weiß sich selbst nicht als Subjekt, er weiß sich eben nur vor dem Hintergrund Trojas. Er ist damit zwar lebendig, aber nicht wissend, und ist somit für Hegel kein »wahrhaft [...] geistiges Subjekt« (XIV, 110).

DER SCHMERZ

Ruhe, Heiterkeit, Erhabenheit, Unbetroffen-Sein: das sind die Begriffe, mit denen sich am ehesten die klassischen Skulpturen beschreiben lassen: Ruhig lächelnde Götter betrachten das Geschehen auf der Erde unbeteiligt, Krieger sehen tapfer und teilnahmslos der nahenden Schlacht entgegen, Sportler werfen den Diskus in entspannter Konzentration. Körper und Geist sind in ruhiger und schöner Einheit dargestellt; damit ist die klassische Skulptur das Schönste, was die Kunst erreichen kann. Dennoch ist sie nicht ihr Höhepunkt, denn die Darstellung der Einheit von Äußerem und Innerem lässt den Geist nur in seiner unmittelbaren Gestalt erscheinen und bannt ihn damit im Sinnlichen. Die ideale Darstellung drängt gleichzeitig über sich hinaus: Kunst will und kann die Versöhnung nicht nur im Äußeren sinnlich darstellen, sondern auch im Inneren.

Während der Schmerz in Hegels Behandlung der antiken Skulpturen stets im Hintergrund bleibt, rückt er mit dem Übergang in die romantische Kunstform in den Vordergrund. Hier ist auch die genauere und längere der beiden Laokoon-Beschreibungen zu finden – und zwar als Negativfolie für den romantischen Schmerz. Denn der Schmerz hat in der klassischen Skulptur und im heroischen Weltzustand keine große Bedeutung: er ist immer nur vorübergehend, verändert nichts, erschüttert nicht, weil er das Subjekt nicht bis ins Letzte fassen kann: für die Griechen, so Hegel, ist der Tod nur ein »abstraktes Vorübergehen, ohne Schrecken und Furchtbarkeit, ein Aufhören ohne weitere unermessliche Folgen für das hinsterbende Individuum.« (XIV, 134) Der Tod, der sich im Schmerz ankündigt, beendet das Dasein und weist auf nichts anderes hin, er bleibt damit »bloße Negation« (XIV, 135).

*Abbildung 5: »Florentiner Niobidengruppe«(Abguss), Skulpturhalle, Basel.
Original: Römische Kopien, wohl nach einer griechischen Gruppe aus der Zeit
um 330/20 v. Chr. Uffizien, Florenz.*



Im Tod ist das Leben zu Ende und weist nicht über sich hinaus. Leiden und Schmerz sind für Laokoon »gleichsam das Letzte« (XV, 43), er stirbt nicht mit Blick auf eine Versöhnung oder Befriedigung in einer neuen Welt, das Ertragen seines Schicksals kann für ihn so nur »erfüllungslos« (XV, 43) bleiben, denn den »Ausdruck der Seligkeit und Freiheit hat erst die romantische religiöse Liebe.« (ebd.)¹¹

11 Ein Beispiel neben dem Laokoon ist die Niobe, die Hegel wie folgt mit den Abbildungen der Maria unterm Kreuz vergleicht: »Maria sieht Christus das Kreuz tragen, sie sieht ihn am Kreuze leiden und sterben, vom Kreuze herabgenommen und begraben werden, und keines Schmerz von allen ist tiefer als der ihrige. Doch auch in solchem

So ist auch die Voraussetzung für die romantische Kunst die christliche Religion.¹² Indem Gott in seinem Sohn Mensch geworden ist, hat er sich hineinbegeben in die Wirklichkeit: Jesus ist endlich und bestimmt, der Zufälligkeit der Welt ausgeliefert.¹³ Die Menschwerdung Gottes erfordert eine andere Kunst als die, die das klassische Ideal zum Mittelpunkt hatte. Der Mensch in seiner Gespaltenheit zwischen unsterblicher Seele und sterblichem Körper muss neu thematisiert werden.¹⁴ Das Subjekt wird Dreh- und Angelpunkt der Kunst: »das wirkliche,

Leiden macht weder die Starrheit des Schmerzes oder nur des Verlustes noch das Tragen der Notwendigkeit oder die Anklage der Ungerechtigkeit des Schicksals den eigentlichen Inhalt aus, so daß hier besonders die Vergleichung mit dem Schmerze der Niobe charakteristisch wird. Auch Niobe hat alle ihre Kinder verloren und steht nun da in reiner Hoheit und unverkümmter Schönheit, welche den ganzen Umfang ihrer daseienden Realität ausmacht; diese wirkliche Individualität bleibt in ihrer Schöne, was sie ist. Aber ihr Inneres, ihr Herz hat den ganzen Gehalt seiner Liebe, seiner Seele verloren; ihre Individualität und Schönheit kann nur versteinern. Der Schmerz der Maria ist von ganz anderer Art. Sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt, das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. Sie *hatte* nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres *ist* die Liebe, die freie konkrete Innigkeit, die den absoluten Inhalt dessen bewahrt, was sie verliert, und in dem Verluste selbst des Geliebten in dem Frieden der Liebe bleibt. Das Herz bricht ihr; aber das Substantielle ihres Herzens, der Gehalt ihres Gemüts, der in unverlierbarer Lebendigkeit durch ihr Seelenleiden scheint, ist etwas unendlich Höheres: die lebendige Schönheit der *Seele* gegen die abstrakte Substanz, deren *leiblich* ideales Dasein, wenn sie verloren geht, unverdorben bleibt, aber zu Stein wird.« (XV, 53)

12 Die Vielgötterei, die die klassische Skulptur belebte, findet hier ihr Ende: »In diesem Pantheon sind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat sie zerstört, und statt der plastischen Vielgötterei kennt die Kunst jetzt nur noch *einen* Gott, *einen* Geist, *eine* absolute Selbständigkeit, welche als das absolute Wissen und Wollen ihrer selbst mit sich in freier Einheit bleibt und nicht mehr zu jenen besonderen Charakteren und Funktionen auseinanderfällt, deren einziger Zusammenhalt der Zwang einer dunklen Notwendigkeit war.« (XIV, 130)

13 »Gott in seiner Wahrheit ist deshalb kein bloßes aus der Phantasie erzeugtes Ideal, sondern er stellt sich mitten in die Endlichkeit und äußere Zufälligkeit des Daseins hin und weiß sich dennoch in ihr als göttliches Subjekt, das in sich unendlich bleibt und diese Unendlichkeit für sich macht.« (XIV, 130f.)

14 »Die unendliche Subjektivität, das Absolute der romantischen Kunst dagegen ist nicht in seine Erscheinung versenkt, es ist in sich und hat eben damit seine Äußerlichkeit nicht *für sich*, sondern für andere, als eine freigelassene, jedem preisgegebene Außen-

einzelne Subjekt in seiner inneren Lebendigkeit ist es, das unendlichen Wert erhält, indem sich in ihm allein die ewigen Momente der absoluten Wahrheit, die nur als Geist wirklich ist, zum Dasein auseinanderbreiten und zusammenfassen.« (XIV, 131) Die Versöhnung, die in der klassischen Skulptur eine äußere bleiben musste, wird hier in das Subjekt hinein verlegt zur geistigen Versöhnung.

In der Darstellung dieser geistigen Versöhnung kommt der Schmerz in die Kunst, denn die Versöhnung kann hier nur als Prozess, als Bewegung des Geistes sichtbar werden, als »Prozeß, in dessen Verlauf ein Ringen und Kampf entsteht und der Schmerz, der Tod, das Wehegefühl der Nichtigkeit, die Qual des Geistes und der Leiblichkeit als wesentliches Moment hervortritt.« (XIV, 133f.) Schmerz und Leiden sind dabei zu verstehen als die Symptome der Trennung von Seele, als das, was am Menschen zur Reinheit und zu Gott hinstrebt, und weltlicher Existenz, die in die Wirren der Wirklichkeit gestellt ist: »zur wahren Tiefe und Innigkeit des Geistes gehört, daß die Seele ihre Gefühle, Kräfte, ihr ganzes inneres Leben durchgearbeitet, daß sie vieles überwunden, Schmerzen gelitten, Seelenangst und Seelenleiden ausgestanden, doch in dieser Trennung sich erhalten habe und aus ihr in sich zurückgekehrt sei.« (XV, 40) Im Durchstehen dieser Kämpfe liegt die Seligkeit, die Hegel vom Glück insofern unterscheidet, als das Glück noch immer »ein zufälliges natürliches Zusammenstimmen des Subjekts mit äußeren Umständen« (XV, 41) ist, während die Seligkeit selbst eine »erworbene« Befriedigung ist: »eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in sich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer steht; selig ist die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen ist, doch über ihr Leiden triumphiert.« (XV, 41)

Das Ideal der romantischen Kunst ist die Versöhnung des Subjekts mit Gott. Diese Versöhnung bezeichnet Hegel als »substantielle Innigkeit« (XV, 41), die nur in der Religion erreichbar ist: Das »irdische Herz« ist »gebrochen«, das Subjekt ist erhoben über die »bloße Natürlichkeit und Endlichkeit des Daseins« und erwirbt in dieser Überhebung die »Innigkeit und Einigkeit in und mit Gott« (XV, 41): »Die Seele will sich, aber sie will sich in einem Anderen, als sie selbst in ihrer Partikularität ist, sie gibt sich deshalb auf gegen Gott, um in ihm sich selber zu finden und zu genießen.« (ebd.) Dieses Sich-Finden und -Genießen ist die begierdelose, religiöse Liebe, die über jedes weltliche Gefühl hinausreicht und jede

seite. Die Äußere ferner *muß* in die Gestalt der Gewöhnlichkeit, des empirisch Menschlichen eintreten, da hier Gott selber in das endliche, zeitliche Dasein hinabsteigt, um den absoluten Gegensatz, der im Begriff des Absoluten liegt, zu vermitteln und auszusöhnen.« (XIV, 145)

Bindung zwischen Menschen als vergänglich und mangelhaft, weil in der Wirklichkeit gefangen, zeigt.

Die Liebe ist dabei auf eigentümliche Art dialektisch: Liebe ist eine Empfindung des Subjekts, verlangt aber gleichzeitig, dass das Subjekt in ihr sich selbst vergisst und aufgibt, es muss »den spröden Punkt seiner Eigentümlichkeit opfern« (XV, 43). Dieses Opfer bezeichnet Hegel als das Rührende der Liebe, die sich selbst hingibt. In diesem Hingeben nun erhält das Selbst sich zurück: durch die Liebe wird das Subjekt über sich selbst hinausgehoben und kann die »Individualität des Charakters« verlassen, die Besonderheit wird aufgehoben, »vor Gott sind alle Menschen gleich« (XV, 44). Wie viele Talente jemand hat, in welchen Umständen er lebt, wie ihm das Schicksal so mitgespielt hat: all das wird unwesentlich in der überindividuellen religiösen Liebe, die nur vom Individuum empfunden werden kann. Indem das Subjekt seine Persönlichkeit aufgibt, gewinnt es eine neue und beseligende Selbstständigkeit: »ein Widerspruch, der in der Liebe vorhanden und in ihr ewig gelöst ist.« (XV, 43)

Die religiöse Liebe ist gerichtet auf das Jenseits und bleibt damit sehnsuchts- und begierdelos. In dieser Entweltlichung der Liebe liegt eine Befreiung, da sie ein Verhalten von »Seele zu Seele, von Geist zu Geist« (XV, 42) ist. Hier liegt der entscheidende Unterschied zu Laokoon, und Hegel führt Laokoon und Niobe auch an dieser Stelle an, um die Werke der Antike gegen die der Romantik abzugrenzen: Während das Subjekt der romantischen Liebe mit der Tiefe des Schmerzes auch eine Vertiefung der Liebe erfährt, die Erfahrung des Leidens also positiv umdeuten kann in eine Erfahrung der Liebe, die die Überwindung des Schmerzes möglich macht, weil sie ausblickt auf ein Dasein nach dem weltlichen, kann sich Laokoon in seinem Schmerz nur »groß und hochherzig« (XV, 42) »bewähren« (ebd.), wobei dieses Bewähren nur »leer« (XV, 43) bleiben kann, weil Leiden und Schmerz »das Letzte« (ebd.) sind. Laokoon kann keine Versöhnung erleben, weil er auf nichts hinblickt: der qualvolle Tod ist das Ende seines Lebens, für ihn wird es keine himmlische Versöhnung geben.¹⁵

Selig kann Laokoon nicht werden, weil die Qual, die er im Tod erleidet, nicht bis in sein Innerstes vordringt: die Resignation, die Laokoon empfindet, ist »kalt«, weil sie auf nichts hofft, auf nichts ausblickt: Laokoon resigniert, indem

15 Hegel betont, dass der Hades einen ganz anderen Stellenwert hat als das ewige Leben: »Den Griechen war es nicht Ernst mit dem, was wir Unsterblichkeit heißen. Erst für die spätere Reflexion des subjektiven Bewußtseins in sich, bei Sokrates, hat die Unsterblichkeit einen tieferen Sinn und befriedigt ein weitergeschrittenes Bedürfnis.« (XIV, 135)

er sich in sein Schicksal fügt.¹⁶ Die Resignation des Märtyrers hingegen ist nicht leer und kalt, da sie nur die Wirklichkeit betrifft: der Märtyrer resigniert gegenüber den weltlichen Mächten, die ihm wertlos erscheinen. Aber diese Resignation der Welt gegenüber ist gerichtet auf eine andere, bessere, werthafte Welt, in die der Märtyrer durch seinen Tod gelangen will. Die Märtyrer leben die Leidensgeschichte Christi nach, indem sie selbst unter schlimmsten Qualen und Foltern vergehen. Die Qual, die sie auf sich nehmen, ertragen sie um der »Entweltlichung und Heiligung« (XIV, 161) willen.¹⁷ Ob die Leiden dabei selbst auferlegt sind (wie zum Beispiel Entbehrung, Fasten, Selbstgeißelung wie etwa bei der christlichen Laienbewegung der Flagellanten oder Geißler im 13. und 14. Jahrhundert) oder ob sie durch Verfolgung und Unterdrückung von außen kommen, spielt keine Rolle: »Beides nimmt der Mensch hier im Fanatismus der Duldung nicht als Ungerechtigkeit, sondern als Segen auf, durch den allein die Härte des von Hause aus als sündlich empfundenen Fleisches, Herzens und Gemüts zu brechen und die Versöhnung mit Gott zu erreichen.« (XIV, 162) Neben der Qual, die in ihrer Darstellung den Gattungsgrenzen gemäß zum Ausdruck

16 Hegels Beispiel an dieser Stelle ist Herkules: »Die Alten stellen uns in dem Mythos vom Herkules zwar auch einen Heros hin, der nach vielen Mühseligkeiten unter die Götter versetzt wird und dort eine selige Ruhe genießt; aber die Arbeit, die Herkules vollbringt, ist nur eine äußere Arbeit, die Seligkeit, die ihm als Lohn zugeteilt wird, nur ein stilles Ausruhen« (XV, 40f.).

17 Brigitte Hilmer weist daraufhin, dass der Schmerz in der romantischen Kunst deswegen auch einen ganz anderen Stellenwert hat als in der symbolischen oder klassischen: Im Schmerz reißt sich der Geist vom Körper los: »Man könnte diese Bewegung beschreiben als den Versuch, durch das Inkaufnehmen des Schmerzes einen noch größeren zu vermeiden. Der zu vermeidende maximale Schmerz ist im christlichen Kontext der zur ewigen Verdammnis verabsolutierte Tod. Erst hier, betont Hegel, werde es, im Unterschied zur klassischen Auffassung, mit dem Tod wirklich ernst. Die unter dieser Drohung stehende, damit den Schmerz antizipierende Instanz kann diesen dadurch verringern, daß sie sich von einem Teil ihrer selbst trennt (der dann bevorzugt für die absolute Todesdrohung verantwortlich gemacht werden kann: das *Natürliche*).« Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst.* – Hamburg: Meiner 1997, 194f. Hierdurch entwickelt Hegel, so Hilmer weiter, einen Begriff der Innerlichkeit, der eine neue Einheit der »Schmerz empfindenden Instanz« (ebd. 196) mit der Allgemeinheit beschreibt, wobei diese neue Einheit die Äußerlichkeit eben nicht mehr mit umfasst – und es so zu einer ähnlichen Gleichgültigkeit dem Schmerz gegenüber kommt wie bei Laokoon, diese aber auf vollkommen anderen Vorzeichen beruht.

gebracht werden muss, kommt noch eine zweite wesentliche Komponente hinzu: die Darstellung der inneren Versöhnung, die sich im Gegensatz zum geschundenen Körper im verklärten Gesicht des Märtyrers spiegelt: denn sie erdulden den Schmerz »um des Himmelreichs willen« (XIV, 162f.). Mut, Stärke und »Beseligung« (ebd.) müssen sich so in den Zügen des Heiligen finden.¹⁸

Vorbildhaft ist der Märtyrer dabei weder ästhetisch, weil die Darstellung seiner Leiden ein hohes Maß an künstlerischem Fingerspitzengefühl erfordert, um sie nicht ins Unansehnliche abgleiten zu lassen, noch ethisch, da Hegel den Märtyrer als Fanatiker sieht, der der Weltlichkeit nichts Positives abgewinnen kann: er sieht in den Banden, die der Mensch zu Familie und Freunden knüpft kein Abbild der göttlichen Liebe, sondern erachtet sie als nichtig und wertlos. Das führt zu einer übersteigerten Frömmigkeit, die der Welt Unrecht tut und »abweist, zertrümmert und zertritt, was an und für sich berechtigt und geheiligt ist« (XIV, 165) und widerspricht so dem eigentlich religiösen Gefühl. Zudem bleibt der Schmerz, dem sich der Märtyrer hingibt, oberflächlich, nämlich: sinnlich. Wahrhaft ehrerbietig ist hingegen der Schmerz der Seele.

DIE ROMANTISCHE KUNST

Weil die romantische Kunst die geistige Versöhnung zeigt, zieht damit der Schmerz in die künstlerische Darstellung ein. Gattungstheoretisch kann er das ohne größere Schwierigkeiten tun, denn vor dem Hintergrund der Innerlichkeit der Subjekte verliert das äußere Erscheinungsbild an Relevanz: Hier ist eben nicht mehr, wie in der Antike, der Körper eins mit dem Geist, sondern das Äußere bleibt stets äußerlich und wird als ein »gleichgültiges Element angesehen, zu dem der Geist kein letztes Zutrauen und in welchem er kein Bleiben hat.« (XIV, 139)¹⁹ Da der Körper als bloße äußere Hülle ohnehin nicht mehr die würdige Gestalt des Geistes ist, kann die Kunst nun das »reale Dasein in seiner endlichen Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit« (XIV, 139) thematisieren. Das Unschöne zieht in die Kunst ein, der Schmerz wird darstellbar, das Leiden an der Endlich-

18 Märtyrerdarstellungen sind, so Hegel, vorzugsweise Inhalt der Malerei, da die Skulptur das Leiden des Körpers mehr in den Mittelpunkt stellt, während die Malerei durch die Perspektive das Gesicht zum Mittelpunkt des Betrachtens machen kann. (vgl.: XIV, 163)

19 »Aus diesem Grunde wird die Schönheit jetzt nicht mehr die Idealisierung der objektiven Gestalt betreffen, sondern die innerliche Gestalt der Seele in sich selbst« (XIV, 144).

keit wird deutlich. Die Schönheit verliert dabei an Bedeutung, da sie immer ans sinnliche Erscheinungsbild gebunden bleibt. Entbunden von den Gattungsmerkmalen, die Hegel anhand der klassischen Kunst aufgestellt hat, ist aber auch die romantische nicht: sie darf Schmerz und Qual thematisieren, die Darstellung aber nicht übertreiben. Die Kunst zeigt zwei Welten: zum einen das »geistige Reich«, in dem das Gemüt versöhnt ist und zum anderen das »Reich des Äußerlichen«, das vom klassischen Ideal der Einheit mit dem Geist nun herabsinkt zur bloßen »empirischen Wirklichkeit«, die für die Seele bedeutungslos geworden ist (vgl.: XIV, 140). Die geistige Versöhnung ist ein »Akt des Inneren«, der »im Äußeren erscheint, aber das Äußere selbst in seiner realen Gestalt nicht zum wesentlichen Inhalt und Zweck hat.« (XIV, 144)

Der endliche Mensch erhebt sich zu Gott (nicht *zum* Gott!), indem er seine Endlichkeit hinter sich lässt, er opfert unter »unendliche[m] Schmerz« seine »eigenste Subjektivität« (XIV, 134) und geht in den gefürchteten Tod.²⁰ Doch bei der einfachen Negation des Todes macht der Prozess nicht Halt: der Tod selbst wird durch die Auferstehung Christi negiert und in diesem zweiten Leben, das nach dem Tod wartet, stirbt nur die endliche Subjektivität, das Niedrige, das den Geist gefangen gehalten hat. Der Geist wird befreit aus seiner Endlichkeit und Entzweiung und das Subjekt wird mit dem Absoluten versöhnt. Dadurch wird eine: »Rückkehr zu sich [möglich], zur Befriedigung, Seligkeit und zu jenem versöhnten affirmativen Dasein, das der Geist nur durch die Ertötung seiner negativen Existenz, in welcher er von seiner eigentlichen Wahrheit und Lebendigkeit abgesperrt ist, zu erringen vermag.« (XIV, 135)

DIE KLASSISCHE KUNST

Der Mangel an innerer Subjektivität ist der Preis der Schönheit. Nichts in der ganzen Geschichte der Kunst, die Hegel nachzeichnet, wird jemals wieder so

20 Der Tod ist furchtbar, weil er die Furcht weckt, seine Seele zu verlieren: Durch das Christentum versteht sich der Mensch anders: während sich das Individuum im heroischen Weltzustand selbst keinen großen Wert zugeschrieben hat, weil es sich stets nur vor dem Hintergrund der Substanz verstehen kann, versteht sich der christliche Mensch nun als beseeltes Subjekt. Die Seele hat dabei einen unendlichen Wert und dieser Wert wird im Tod negiert. Die Seele läuft Gefahr, in die ewige Verdammnis verbannt zu werden: » – ein Ersterben der Seele, die sich dadurch als das selber an und für sich Negative von allem Glück für immer ausgeschlossen, absolut unglücklich, der ewigen Verdammnis überantwortet finden kann.« (XIV,134)

schön sein wie die klassische Skulptur. Das »aus einem Guß sein«, die »totale, aber subjektive Einheit« ermöglichen eben keine sich wissende Innerlichkeit. Die Einheit von Individuum und Substanz gibt es in dieser Form nur in dieser Epoche – und zwar künstlerisch wie historisch. Der antike Grieche verwirklicht sich ganz im Staat, er hat keine dem zuwiderlaufenden Interessen und steht seinem eigenen Leben oder seiner Familie nicht näher als der Gemeinschaft, er ist identisch mit ihr.²¹ So funktioniert auch die Skulptur: Sie zeigt das substantielle Individuum, das noch ungeschieden in der Allgemeinheit existiert. Ihr Beisichsein ist »einfach«, weil es noch keine Verdopplung, keine Aufhebung in der Reflexion erfahren hat. Im dritten Teil der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* schreibt Hegel etwas über die Kunst, das im Besonderen auf das Ideal der klassischen Kunstform zutrifft: »behaftet mit der Unmittelbarkeit, ist die Freiheit des Subjekts nur Sitte, ohne die unendliche Reflexion in sich, ohne die subjektive Innerlichkeit des Gewissens« (X, §557). Während die subjektive Innerlichkeit des Gewissens zur Religion überleitet, ist im antiken Griechenland die Freiheit des Subjekts nur Sitte. Die Freiheit bleibt substantiell, so kann zwar jeder an ihr teilhaben, keiner sie aber als seine individuelle, subjektive Freiheit erleben. Die Freiheit ist nur Sitte, weil sie kein Selbstbewusstsein hat, sie wird ohne Reflexion und damit, ohne sich selbst bewusst zu werden, gelebt. Das, was ich mit dem Ausdruck »vorversöhnt« beschreibe, nennt Hegel den Anfang der Versöhnung: »In jenem Erfülltsein [des Ideals] erscheint die Versöhnung so als Anfang, daß sie unmittelbar in dem subjektiven Selbstbewußtsein vollbracht sei, welches so in sich sicher und heiter, ohne die Tiefe und Bewußtsein seines Gegensatzes gegen das an und für sich sciende Wesen ist.« (X, §561) Dass das Individuum sich von der Substanz unterscheidet, und dass diese Unterscheidung eine notwendige im Gang des Geistes ist, ist auf dieser Stufe von Kunst, Geschichte und Kunstgeschichte noch unklar: so wie die Skulptur in der Manifestation ihres Inneren im Äußerlichen keinen Unterschied setzt zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, so sieht sich der Grieche gar nicht als Individuum

21 Hegel gibt in seinem Kapitel über die Auflösung der klassischen Kunstform allerdings als einen Grund der Auflösung die Verwirklichung dieses Ideals im Stadtstaat an: »Das Staatsleben nun aber als weltliche und äußerliche Erscheinung fällt, wie die Zustände der weltlichen Wirklichkeit überhaupt, der Vergänglichkeit anheim. Es ist nicht schwer, zu zeigen, daß ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Tätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach sein kann und sich teils durch sich selbst zerstören muß, teils äußerlich im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird.« (XIV, 117f.)

im Gegensatz zum Substantiellen, sondern als Einheit. Diese Einheit ist die Quelle der Schönheit des klassischen Ideals und gleichzeitig der Mangel, der es dem Untergang anheim stellt.

Genau diese Unterscheidungslosigkeit macht, wie ich gezeigt habe, dabei die Größe des Ideals aus. In ihr ruht die Selbstständigkeit, die Hegel an den klassischen Skulpturen bewundert. Selbstständigkeit ist bei ihm jedoch zunächst ein zweideutiger Begriff: (1) Gewöhnlich, so argumentiert Hegel, versteht man unter dem Selbstständigen das Substantielle und Ursächliche. Ursache und Substanz werden dabei als unangefochten und in sich selbst ruhend verstanden. Ihnen gegenüber steht aber das konkrete Individuum. Es ist der Gegensatz der Substanz und in diesem Gegensatz verliert sich ihre Selbstständigkeit. (2) Das zweite Verständnis von Selbstständigkeit bezieht sich auf das in sich beruhende Individuum. Dem steht allerdings nun, als logische Konsequenz des ersten Arguments, die Substanz als fremd gegenüber, was wieder den Gegensatz eröffnet, der die Selbstständigkeit untergräbt und zunichte macht. Die wahre Selbstständigkeit muss deshalb in der Vermittlung von Individuum und Substanz bestehen, deswegen (3): besteht die wahre Selbstständigkeit »in der Einheit und Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit, indem ebenso sehr das Allgemeine durch das Einzelne erst konkrete Realität gewinnt, als das einzelne und besondere Subjekt in dem Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit findet.« (XIII, 237) Erst wenn das Individuum all seine Interessen im Substantiellen findet und erst wenn das Substantielle seine Verwirklichung im Individuum hat, gibt es wahre Selbstständigkeit. Diese Einheit ist in der klassischen Kunstform allerdings noch unmittelbar, weil das Individuum sich nicht durch Reflexion bewusst zurückwendet in die Allgemeinheit, sondern unreflektiert in ihr existiert. Das Allgemeine ist dem Individuum so als Eigenes wirklich, es entscheidet sich nicht dafür, das Substantielle zu seiner Sache zu machen, sondern das Substantielle ist seine Sache von vornherein.

DER HELD

Diese Wendung ermöglicht die Selbstständigkeit des Helden, den Hegel in einem gesetzlosen und staatslosen Zustand setzt. Hier beruht alles einzig auf seiner Kraft und Tapferkeit, das Schicksal seines Volkes hängt an seinen Entscheidungen. Der Grund der heldenhaften Handlung ist damit die Tugend: »Helden hingegen sind Individuen, welche aus der Selbstständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das aus-

führen, was das Rechte und Sittliche ist.« (XIII, 243f.) Diese individuelle Ge-sinnung ist dabei die unmittelbare Einheit von Substanziellem und Individualität: Hegel bezeichnet das mit »Tugend«. Während, so argumentiert Hegel weiter, der Mensch heute versucht, möglichst viel Schuld von sich zu schieben, indem er negative Konsequenzen seiner Handlung damit rechtfertigt, vorher nicht alle Folgen abgeschätzt haben zu können und sich so durch die Unberechenbarkeit des Handelns in der Welt entschuldigt, kennt der Held solche Differenzierungen nicht, »sondern steht für das Ganze seiner Tat mit seiner ganzen Individualität ein.« (XIII, 246) Die uneingeschränkte Schuldübernahme beruht dabei darauf, dass sich das heroische Individuum ohnehin nicht als Individuum, das getrennt vom Ganzen existiert, begreift, denn es »hat ein Bewußtsein von sich nur als in substantieller Einheit mit diesem Ganzen.« (XIII, 247)

Der Held ist das substantielle Individuum: er ist mit »allem Substanziellem der geistigen Verhältnisse, welche [er] zu lebendiger Wirklichkeit bringt, in steter unmittelbarer Identität zusammengeschlossen.« (XIII, 248). Er begreift sich nicht als Person, der Unrecht geschieht oder die für etwas verantwortlich gemacht wird, für das sie nicht verantwortlich ist: er begreift sich als Verkörperung des Ganzen und nimmt folgerichtig auch die ganzen Konsequenzen auf sich. Dieses tugendhafte Verhalten bleibt dabei unmittelbar, d.h. unreflektiert. Der Held entscheidet sich nicht dazu, heldenhaft zu handeln, er handelt aus sich heraus.

Laokoon handelt einzig aus dem Wunsch heraus, Troja zu beschützen und zu retten. Ihm geht es nicht um sich selbst, sondern um sein Volk. Aus diesem Mangel an Abgrenzung gegenüber den anderen resultiert dann auch die Hin-nahme des eigenen Todes. Die von den Göttern geschickten Schlangen sind die Folge seiner Handlung. Um diese Strafe als ungerechtfertigt zu betrachten und wirklich dagegen aufzubegehen, müsste Laokoon ein ganz anderes Selbstbild haben: er müsste sich als Person sehen, der Unrecht geschieht. Dazu müsste er sich abgeschieden von seinem Volk als eigenständiges Subjekt betrachten können, müsste in seiner inneren Subjektivität seine Handlung überdenken und bewerten. All das kann Laokoon aber nicht. Er ist unmittelbar, ohne jede Refle-xion, mit dem Ganzen verbunden und handelt so verwurzelt tugendhaft – nicht moralisch, wie das spätere reflektierte Subjekt – aus sich und seiner Sittlichkeit heraus. Diese Einheit, diese unmittelbare Identität, macht die Schönheit des Ideals aus, die sich beispielhaft in der klassischen Skulptur verwirklicht. Gleich-zeitig wird aber an dieser Skulptur eben auch der eklatante Mangel an Subjek-tivität sichtbar: der Mangel der Fähigkeit, sich von der Substanz zu lösen und sich selbst als Subjekt zu begreifen und so zu einem neuen Selbstbewusstsein zu kommen.

Humorvoll und auch ein bisschen gemein bringt Hegel diesen Punkt auf den Punkt: »Da mag man sich nun für Schönheit und Kunst begeistern, soviel man will, diese *Begeisterung* ist und bleibt das Subjektive, das sich nicht auch in dem Objekt ihrer Anschauung [...] befindet.« (XIV, 110) Laokoon ist nicht begeistert, das unterscheidet ihn von seinem heutigen Betrachter, er ist zwar geistige Individualität, bleibt in ihr aber endlich und zufällig. Die innere Subjektivität, die in ihrer Reflexion unendlich wird, lässt sich nicht mehr in der Skulptur ausdrücken. Deswegen bleibt Laokoon »leer« und »kalt« (XV, 43), er erträgt sein Schicksal »erfüllungslos« (ebd.) und ist nur »starr« (ebd.) bei sich. Seine Ruhe ist deswegen ohne wirkliche Seligkeit und seine Hoheit ohne wirkliche Freiheit. Mit »kalter Resignation« (XV, 43) blickt er seinem Tod entgegen: resigniert und kalt, weil sich nichts in ihm aufbäumt, nichts in ihm wehrt, keine heiße Leidenschaft für sein eigenes, individuelles Leben in ihm brennt. Laokoon leidet, aber auf eine ganz andere Art, als ein Subjekt leiden würde. Laokoon kennt nicht die unruhige Angst der Romantiker, nicht die nackte Panik der Postmoderne, Sinnlosigkeit und Depression sind ihm fremd. Er hat keine Angst, sich zu verlieren, weil er sich nicht besitzt, resigniert und angstlos kann er damit zurück sinken in das, was ihn ausmacht und hervorgebracht hat. Er findet darin unmittelbar eine Aufhebung, die in dieser Form für das Subjekt nicht existiert. Laokoons Individualität ist bloße Form, die Form der Skulptur eben, in der sich das Allgemeine und das Substantielle ausdrücken.

Laokoon schweigt, weil er nicht schreien *kann*.