

REVIEWS

Günter Figal. *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010, xii + 304 S. ISBN 978-3-16-150515-7

Unkonventionell erörtert in seinem neuen Buch Günter Figal (Freiburg im Br.) das Thema des Ästhetischen, sofern es als Ausarbeitung und Vollendung der Phänomenologie verstanden wird: Erscheinungsdinge – so der Titel und zugleich Grundthese des Buches – sind Kunstwerke derart, daß dadurch die Ästhetik als Phänomenologie bestimmt werden kann. Es handelt sich also um die traditionelle Thematik der Kunst und des Ästhetischen im allgemeinen aus einer ausgesprochen phänomenologischen Perspektive, d.h. es geht um Phänomene, für die ihre Erscheinungsweise nicht nur charakteristisch ist, was letztendlich für alles gilt, sondern für die ihre Erscheinung das Wesentliche ist. Das ist auch maßgebend für Figals Verständnis der Phänomenologie: Kunstwerke sind wesentlich „phänomenal“, d.h. ein Kunstwerk ist „Erscheinung, die nicht als Erscheinung von etwas, sondern rein als Erscheinung zu nehmen ist“ (S. 4). Daraus folgt auch, dass Phänomenologie in diesem Rahmen in erster Linie nicht ein deskriptives Vorgehen bedeutet wie für Husserl, sondern – eher wie für Heidegger – vom Sichzeigen her verstanden wird und die Klärung der Phänomenalität der Phänomene anstrebt. Husserl wollte seine philosophischen Fragestellungen mithilfe eines auf Beschreibung verpflichteten Verfahrens erörtern; Figal dagegen bemüht sich zu zeigen, daß Kunstwerke am meisten „erscheinend“ sind und derart helfen können, das Wesen des Erscheinens zu klären. Figal verzichtet nun auf eine detaillierte Untersuchung der verschiedenen Bedeutungen der Phänomenologie – was einerseits verständlich ist, da dadurch allein schon aus Raumgründen der Gedankengang aus dem Gleichgewicht gebracht wäre. Andererseits wird auf diese Weise die zugespitzte These, das Kunstwerk sei Erfüllung und Höhepunkt der Phänomenologie im Sinne der Erläuterung der Phänomenalität, auch weniger untermauert. Jedenfalls läßt sich sagen, daß es Figal eigentlich nicht darauf ankommt, sein „deiktisches Verständnis der Phänomenalität“ (S. 108) gegen andere möglichen Auffassungen der Phänomenologie zu profilieren, vielmehr geht es ihm um die Sache des Ästhetischen und um das Wesen der Kunstwerke.

Damit hängt auch der als Schlüsselbegriff gemeinte Titel zusammen: Erscheinungsding. Es wäre nicht einfach, die Prägung „Erscheinungsding“ auf Französisch oder Englisch zu übersetzen. Vor allem der zweite Teil läßt sich schwierig mit einem Ausdruck wiedergeben. Figal verweist damit auch auf sein systematisch wichtigstes Buch *Gegenständlichkeit*¹ und der Hinweis wird auch dadurch deutlich

¹ Günter Figal, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2006).

gemacht, daß Kunstwerke nach Figal „Gegenstände *par excellence*“ sind (S. ix). Gleichwohl ist diese Bemerkung darin merkwürdig, daß Kunstwerke im Buch *Gegenständlichkeit*, im Gegensatz zu Figals früheren Arbeiten, keine große Rolle spielen. Blickt man dagegen auf frühere Arbeiten des Autors, fällt die Kunst als thematischer Schwerpunkt viel eher auf. In Monographien und Aufsätzen zu Adorno, Heidegger, Nietzsche und Benjamin stand die Erörterung der Kunst im Vordergrund, und zwar immer als maßgebliches Modell des Lebens und seiner Lebendigkeit. Ferner hat der Autor immer die eigentümliche Distanz, die mit der ästhetischen Erfahrung genauso wie mit der theoretischen Betrachtung verbunden ist, hervorgehoben. Die Kunst ist nicht nur eine Parallele, sondern auch eine Korrektur der Theorie: Figal hat sich fast ausnahmslos mit Autoren beschäftigt, deren wesentliches Leitmotiv war, ein problematisierendes Verhältnis zur Theorie bzw. zur als Theorie verstandener Philosophie zu haben. Die negative Dialektik Adornos, Heideggers Kritik an der Herrschaft des Theoretischen in der Vorbereitungsphase von *Sein und Zeit* und selbst die Dialektik Platons sind Ansätze, die mehr oder minder ausdrücklich die Wissenschaft und die Theorie zum Thema und zum Problem machen.

Während das Buch *Gegenständlichkeit* der Kunst im Vergleich zu seinen früheren Werken einen bescheidenen Raum einräumt, läßt sich ihre Bedeutung an einer entscheidenden Stelle sichtbar machen, wo es sich darum handelt, den Ansatz von Heidegger und Gadamer im Hinblick auf die Theorie zu korrigieren:

Sollte die [für Heidegger und Gadamer charakteristische] Alternative zwischen dem Fürsich-Wissen und dem kalten, unbeteiligten Konstatieren wirklich erschöpfend sein? Oder gibt es nicht jenes höchst interessierte, aber nicht auf das eigene Sein bezogene und derart selbstvergessene Wissenwollen und Betrachten, das in Hinwendung zur sichtbaren Natur ebenso möglich ist wie in der theoretischen Physik oder bei der Erfahrung des Kunstwerks? (*Gegenständlichkeit*, S. 30)

Die offenbare Bejahung der rhetorisch gemeinten Frage sollte auch dann ernst genommen werden, wenn in der Entwicklung des Buches die Kunst nicht ausführlich thematisiert wird. Zwar wird die Bedeutung der Kunstwerke dadurch unterstrichen, daß sie „Gegenstände im besonderen Maße“ sind (*Gegenständlichkeit*, S. 139), aber dies wird nur skizzenhaft entwickelt. Gegenstand im Sinne Figals wird ein Kunstwerk durch einen „seinerseits aufführungsbedürftige[n] Aufführungscharakter“ (ebd.), und derart sind Kunstwerke „durch jene *dichte und zugleich offene Textualität* bestimmt, die Schleiermacher mit dem Begriff des Individuellen anzeigen wollte“ (ebd., hg. von mir). Das Buch *Erscheinungsdinge* unternimmt, so läßt sich behaupten, im Einzelnen einzulösen, was mit diesen gedrängten Bestimmungen angegeben wurde. Die Behandlung der Kunst ist ferner aus einem weiteren Grund kein beliebiges Thema für das philosophische Nachdenken: zur

Kunst gehört wesentlich Betrachtung, und darin ist die Aufnahme eines Kunstwerks mit der theoretischen Betrachtung verwandt. Derart gibt die Kunst dem philosophischen Denken Gelegenheit, „sich auf seine Betrachtungsnatur, auf sein theoretisches Wesen, zu besinnen und diese unbefangen zu realisieren“ (*Erscheinungsdinge*, S. 16). Diese Pointe, so könnte man hinzufügen, gilt erst recht gegen Heidegger und Gadamer, wie oben zitiert wurde.

Das Thema des Buches kann man mit Hilfe eines bisher unerwähnten Schlüsselbegriffes präzisieren: es geht um das Schöne, das allerdings weder das Angenehme noch das Harmonische und auch nicht das mit dem Klassizismus assoziierte „steril Vollkommene“ bedeutet, sondern als eine „dezentrale Ordnung“ verstanden wird, die „als *Erscheinung* für sich steht“ (S. 5). Die Entfaltung des Begriffs des Schönen erhebt auch den Anspruch, zwischen Ästhetik und Kunstphilosophie zu vermitteln, genauer gesagt, die charakteristischen Einsichten beider unter Vermeidung ihrer Nachteile zu bewahren. Figal deutet das Nachdenken über die Kunst nach Kant als eine eigentümliche Entwicklung, innerhalb derer die Frage, wie das Schöne zustande kommt, dominant wird, und die philosophische Erörterung „verliert dabei mehr und mehr das Interesse daran, zu verstehen, was das Schöne eigentlich ist“ (S. 36). Sehr verschiedene Autoren, wie Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Adorno, kommen aller Differenzen zum Trotz darin überein, daß sie klären wollen, „wie die Kunst *geschieht*. Im Zentrum des Interesses steht das eigentümliche Geistes-, Willens-, Lebens-, Wahrheits- oder Rationalitätsgeschehen, das im Kunstwerk manifest wird, aber doch nur als Geschehen angemessen zu verstehen sein soll“ (S. 37). Das ist darin problematisch, daß derart Kunst von etwas her verstanden wird, „das sich in ihr nicht erschöpft und das in ihr nicht aufgeht“ (S. 50). Damit wird der postkantischen Entwicklung der Kunstphilosophie zumindest partiell eine Reduktion vorgeworfen, die man vielleicht Schönheitsvergessenheit nennen könnte.

Die Struktur des Gedankenganges ist mit der Einteilung der Kapitel angegeben: nach einer einleitenden Erläuterung des Stellenwertes der philosophischen Erörterung der Kunst (1. Kapitel) wird das grundlegende Konzept der Schönheit entwickelt (2. Kapitel), die dann mit der Ausarbeitung der Kunstformen als Erkennbarkeit ermöglichender Eigenschaft (3. Kapitel), mit dem Aufzeigen der Wahrnehmbarkeit der Kunstwerke als der Verwandtschaft mit der Natur (4. Kapitel), und mit der Erörterung des Raumcharakters von Kunstwerken ergänzt wird (5. Kapitel).

Figal geht von der Kantschen Beschreibung der ästhetischen Erfahrung aus, und zwar in desubjektivisierender Absicht, indem er versucht, Kants Beschreibung aus der üblichen bewußtseinsimmanenten Lesart herauszuhebeln und die eigentümliche Gegenstandsbezogenheit der ästhetischen Erfahrung aufzuzeigen. Das

wird neben der Kraft der gewohnten Deutungsmuster dadurch erschwert, daß Kant den kognitiven Charakter dieser Erfahrung mit dem alleinigen Hinweis auf die „Belebung der Erkenntniskräfte“ unkenntlich macht. Daß ästhetische Erfahrung sich nur „im Subjekt“ abspiele, sei eine strukturelle Selbsttäuschung, von der die Kantische Beschreibung befreit werden sollte. Zu diesem Zweck bildet die Einsicht eine Voraussetzung, derzufolge beim freien Spiel der Erkenntnisvermögen es nicht auf die tautologische Feststellung, „es sei schön“, hinauslaufen könne (S. 60). Zwar hält die Kantische Ästhetik also keine Begriffe bereit, die Bezogenheit der ästhetischen Erfahrung auf etwas zu fassen, Kant geht jedoch Figal zufolge so differenziert auf die Schönheit als eine Beschaffenheit der Gegenstände ein, daß dadurch die Behauptung, das ästhetisch Erfahrene sei für ihn nur Anlaß und als solcher unbestimmt, unplausibel gemacht wird.

Figal erörtert den intentionalen Gehalt der ästhetischen Erfahrung über die paradoxe Bestimmung des Schönen als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, was gleichwohl nicht vom Bereich des Herstellens her, sondern von der als Geordnetheit verstandene Stimmigkeit her erläutert werden kann. Kants Konzept wird anhand der ästhetischen Ideen als das einer „grundlosen Stimmigkeit“, die das Schöne ist, entwickelt, was zur maßgeblichen Bestimmung der dezentralen Ordnung führt. Am Schönen hebt das Adjektiv „dezentral“ nach Figal das Fehlen eines organisierenden Begriffs mit gleichzeitigem Zusammenhang der einzelnen Momente und Aspekte: „Die Momente der Ordnung sind nicht konstruktiv abgeleitet, sondern *haben sich ergeben*; es ist, als gingen sie auseinander oder miteinander hervor. [...] jedes Moment kann auf mannigfache Weise zugeordnet sein, je nachdem, von welchem anderen her man es ansieht, tritt es in eine neue stimmige Korrespondenz.“ (S. 72) Diese Schlüsselbestimmung „dezentrale Ordnung“ dürfte auch vom späten Gedanken Gadamers inspiriert gewesen sein, demzufolge das Kunstwerk als Darstellung von Ordnung zu bestimmen sei.

Das Schöne ist aber nicht nur dezentrale Ordnung, sondern auch Erscheinung im emphatischen Sinne, und zwar derart, daß die beiden Bestimmungen aufeinander bezogen werden. „Eine dezentrale Ordnung besteht, indem sie erscheint“ (S. 76), und sie erscheint, kann man gleich hinzufügen, auf mannigfaltige Weise. Mit dem Ausdruck „Erscheinung“ meint Figal eine herausgehobene Gegenwärtigkeit, wodurch etwas „nicht inmitten von anderem oder gar als anderem zugehörig da“ ist, „sondern wirkt, als sei es hervorgetreten. Es steht aus seiner Umgebung heraus, hebt sich von dieser ab, und darin erscheint es“ (S. 76). Erscheinungen sind für Figal wesentlich nichts weiteres, als eine in Erscheinung getretene Gegenwärtigkeit, und darin sind Kunstwerke im Gegensatz zu Gebrauchsgegenständen nicht für den Gebrauch oder Aneignung da. Andererseits wird damit deutlich die Unselbstverständlichkeit des Schönen und der Kunst unterstrichen.

Das Buch deutet Erscheinungen nicht subjektiv, etwa im Sinne von inneren Zuständen, wenngleich unterstrichen wird, daß Erscheinungen für jemanden da sind. „Während es Dinge, Sachverhalte oder Ereignisse gibt, ohne daß jemand sie feststellt, muß etwas Erscheinendes *für jemanden* da sein“ (S. 78). Das Schöne ist dementsprechend nicht bloße Erscheinung, sondern Erscheinung „in größter Intensität“ (S. 80), wie es sich im Anschluß an Platon entwickeln läßt. Als Erscheinung wird die Erscheinung von ihrem Möglichkeitscharakter her verständlich, und so entwickelt Figal den Gedanken einer ästhetischen Erkenntnis als Variation der Möglichkeiten zunächst keimhaft bei Schiller, und ausführlicher bei Husserl. Die entscheidende Pointe besagt dabei, daß „Wesensforschung‘ im Sinne Husserls immer eine Möglichkeitserforschung [ist], die sowohl die Möglichkeiten der Bezugnahmen auf eine Sache wie auch die Gegebenheitsmöglichkeiten dieser Sache selbst zu klären hat“ (S. 84). Der Gedankengang erläutert den Begriff des Phänomens auf eine Weise, die einen reichen Problemkomplex bei Husserl eigentlich kurzschließt: „Etwas ist Phänomen, sofern es nicht in seiner faktischen Gegebenheit, sondern in seiner Möglichkeit, gegeben zu sein, verstanden wird.“ (S. 85) Dagegen läßt sich allein schon das zum Motto gewählte Prinzip aller Prinzipien bei Husserl anführen, das ein anderes Verständnis des Phänomens artikuliert.

Der strukturellen Erschließungskraft der Kunst versucht Figal im Rückgriff auf Aristoteles gerecht zu werden, indem das Thema der Kunst als das Mögliche bestimmt wird: „Der Roman entwickelt die *innere Möglichkeit* des Geschehens, so daß man versteht, *wie* das, was erzählt wird, im Zusammenspiel der Ereignisse, Personen und Orte sein kann.“ (S. 93) Dabei scheint es die Rede von der inneren Logik, die im Kunstwerk erscheint, etwas unterentwickelt zu bleiben, obwohl diese Formel angeben sollte, worin Kunst dem begrifflichen Denken überlegen ist. Für Figal präsentiert die Kunst das Besondere in seiner Struktur auf einer Weise, „die sowohl durch den Begriff als auch durch die Beschreibung des faktisch Gegebenen unerreichbar ist“ (S. 94). Diese Leistung der Kunstwerke beruht auf ihrer Fixiertheit, da sie nur „in dinghafter Beständigkeit“ Bestand haben. Diese Dinghaftigkeit wird nicht nur auf solches bezogen, die naheliegend als Gegenstände genommen werden können also etwa Bilder, Skulpturen oder Gebäude, sondern auch auf Dichtungen Musikstück, die Figal zufolge ohne schriftliche Fixierung nicht gäbe. Diese Betonung der Fixiertheit – die an Dilthey Formel von der Auslegung als „das kunstmäßige Verstehen von dauernd fixierten Lebensäußerungen“ erinnert – läßt Kunstwerke als *Erscheinungsdinge* verstehen: „Sie haben, wie auch immer, dingliche Realität, die aber darin aufgeht, Erscheinung zu sein; als Erscheinungsdinge sind Kunstwerke dinghaft gebundene, dinghaft realisierte Erscheinungen.“ (S. 97)

Die These, Kunstwerke seien Erscheinungen, wird in ihrer charakteristischen Doppeldeutigkeit erläutert: „*Erscheinung ist das Kunstwerk immer nur als selbst*

Erscheinendes.“ (S. 98) Kunstwerke sind die einzigen Erscheinungen, die auch Erscheinendes sind, wodurch sich ein Zusammenhang von Zeigen und Sichzeigen ergibt. Dabei meint das Zeigen der Kunstwerke keine Abbildung von etwas, die eine einfache Identifikation ermöglicht – eine solche Identifikation ist in den meisten Fällen vollkommen nichtssagend –, sondern vielmehr ein kompliziertes Gewebe von Beziehungen, die in ihrer Komplexität eigens interpretiert werden müssen. Eine kleine Inkonsequenz findet sich in der Bemerkung, die Kants Gedanken zustimmend anführt, demzufolge Geruch und Tastbarkeit nicht zur Kunst gehören (S. 126), während früher das Gegenteil am Beispiel von Joseph Beuys behauptet wurde (S. 97).

Den argumentativen Kern von Figals Ausführungen bildet die These, das Kunstwerk sei ein sichzeigendes Zeigen oder zeigendes Sichzeigen. Die These wird im dritten und vierten Kapitel in zwei zusammengehörenden Hinsichten vertieft: einerseits handelt es sich um die künstlerischen Formen und Gattungen, durch die etwas sich als Kunstwerk unmittelbar kenntlich macht, andererseits geht es um „das Materiale oder Stoffliche der Werke“, in dem die Formen sich realisieren können. Dabei wird die Verschiedenheit von Kunstgattungen im Anschluss an Kant, Hegel und Nietzsche behandelt, und zwar unter dem leitenden Gesichtspunkt des „Darstellungssinns der Kunst“ (S. 125). Am meisten überzeugend findet Figal Nietzsches Vorschlag, mit dem Musikalischen und mit dem Bildhaften zwei Formen von Kunst zu unterscheiden, die in verschiedenem Maße in unterschiedlichen Kunstgattungen vorkommen können. Dieser Vorschlag wird aber im Buch enthierarchisierend erweitert: neben den beiden wird das Dichterische, das sich im Lesen zeigt, angenommen und gleichzeitig wird das Musikalische als der verborgene Grund der anderen Kunstformen, wie Nietzsche es noch dachte, entthront. Damit treten Sehen, Hören und Lesen als die möglichen Erfahrungsweisen von Kunst auf, ohne daß ihnen Bildkunst, Musik und Dichtung ausschließlich zuzuordnen wären (S. 139). Den Ausführungen Figals zufolge läßt sich das Bildliche durch die Bestimmungen Geschlossenheit, Ausschließlichkeit, Ganzheit und Simultaneität charakterisieren, während das Musikalische als rhythmisches Spiel bestimmt werden kann. Im Anschluss an Paul Valéry deutet Figal weiterhin das Dichterische als ein Sinnzusammenhang, in dem der alltägliche Bezugskomplex der Dinge, Situationen, Erlebnisse in ungeahnte Konstellationen tritt und dadurch eine „Empfindung des Ganzen“, eine gesteigerte Allheits-Empfindung einstellt (S. 157). Allerdings gelangt Figal im Hinblick auf das Dichterische nicht zu einem schlüssigen Ergebnis, sondern es wird mithilfe des Textbegriffes erfaßt, der sich offenbar auf andere Kunstgattungen wie etwa Dichtung übertragen läßt (S. 162).

Das Buch will nicht nur plausibel machen, daß die genannten Kunstformen miteinander vermischt in verschiedenen Kunstwerken auftreten können, sondern

darüber hinaus auch, daß alle Kunstwerke aus den drei erwähnten Formen gemischt sind. Zu diesem Zweck bedenkt Figal die drei Kunstformen in ihrer Zusammengehörigkeit. Grundsätzlicher handelt es sich für ihn darum, zu zeigen, wie die Kunstformen sich in den konkreten Kunstwerken ausprägen, und dazu nimmt er „die Wesensverwandschaft von *tekhné* und schöner Kunst“ zum Leitfaden (S. 169). Daraus entwickelt Figal die Idee, das Kunstwerk sei „das ins Werk gesetzte Bildliche, Musikalische, Dichterische“, genauer gesagt, eine Mischung dieser Formen (S. 170). Dagegen löst sich für ihn die gattungstheoretische Poetik in pragmatischen Gesichtspunkten: solche Kunstgattungen wie Gebäude, Skulptur, Gemälde, Oper, Drama, Elegie sind Figal zufolge im Grunde nur pragmatische Einteilungen, die das Wesen der Kunst nicht betreffen.

Die Verwandtschaft von Kunstwerk und Natur wird im vierten Kapitel erörtert, und Kapitel fünf behandelt die spezifische Räumlichkeit der Kunstwerke. Die Herausstellung des Verhältnisses von Kunst und Natur erfordert eine eingehendere Bestimmung des Natürlichen, was vor allem über eine Klärung mit Bezug und in Abhebung von der *tekhné*, also mittels einer Auseinandersetzung mit Aristoteles angestrebt wird. Der Schlüsselgedanke dieser Ausführungen betrifft den wesentlichen Unterschied im Verhältnis zum Material:

Während jede *tekhné* durch besondere, im Voraus gewußte Formen bestimmt ist und diese in etwas, das dafür als Material entdeckt werden muß, realisiert, bewegt sich die Kunst in einem Wechselspiel, bei dem es keine im Voraus feststehenden Formen geben kann. Die Erscheinungsformen der Kunst legen das Natürliche nicht als Material fest, und so kann das Werk im Natürlichen und aus diesem heraus zum Erscheinen kommen.“ (S. 201–2)

Damit hängt zusammen, daß das Natürliche in Handwerksprodukten nicht als solches vernommen und verstanden, sondern in einer allgemeinen Verständlichkeit gelassen wird. In Kunstwerken kommt die Natürlichkeit des Natürlichen zur Geltung, indem die Werke durch ein „primordiales“ Sehen, Hören und Lesen, also durch eine Wahrnehmung, die auf die Wahrnehmung als solches angelegt ist, aufgenommen werden. Außerdem ist für Kunstwerke Figal zufolge eine eigentümliche Räumlichkeit generell charakteristisch, und zwar anders als die Räumlichkeit von Dingen und von Lebewesen, weil allein aufgrund dieser Räumlichkeit ihre spezifische Herausgehobenheit verständlich wird. Während Architektur und Skulptur offenbar raumgestaltend sind, erklingt auch die Musik in räumlichen Situationen, so wie auch Sprachkunstwerke in einen Sprachzusammenhang gehören, der durch verschiedene Schriftarten und vor allem durch Bücher eingerichtet wird.

Die These von Kunstwerken als erscheinende dezentrale Ordnungen, die dinglich wahrnehmbar deiktisch sind, ist auf interessante Weise provokant, und Günter Figal gelang es in der Ausführung seines Gedankenganges, eine anspruchsvoll

konzipierte, übergreifende Auffassung des Schönen zu entwickeln. Und selbst wenn seine theoretischen Orientierungspunkte vorwiegend der deutschen und kontinentalen Tradition sowie der klassischen Antike angehören, werden die angelsächsischen Diskussionen doch auch berücksichtigt. Das Konzept des Kunstwerks als Erscheinungsding entfaltet eine innovative Neuinterpretation mehrerer Grundmotive des modernen Nachdenkens über Kunst und ästhetische Phänomene, die diese Motive miteinander in komplexe Bezüge stellt und nicht zuletzt in der dadurch erreichten Komplexität seine Stärke und Originalität hat.

Csaba Olay
Institute of Philosophy, Eötvös Loránd University,
Múzeum Krt. 4/i, 1088 Budapest, Hungary
olaycsaba@freemail.hu