



## **STUDI GERMANICI**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

### **Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

### **Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Irene Bragantini  
Marcella Costa  
Francesco Fiorentino

### **Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

### **Direttore editoriale:**

Maurizio Pirro

### **Redazione:**

Luisa Giannandrea

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

### **Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

# STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**20 | 2021**



# Indice

7 Editoriale

## Saggi

- 13 Hermeneutik des Vieldeutigen  
*Günter Figal*
- 39 Der entnaste Gatte. Das thesesianische Wien im Spiegel der Posse  
*Der Geburtstag* von Franz von Heufeld  
*Hermann Dorowin*
- 57 Estetica della distanza. Geometrie nel teatro di Jakob Michael  
Reinhold Lenz  
*Cristina Fossaluzza*
- 77 Schillers *Maria Stuart* und die Kommunion. Religion, Religiosität  
und Literatur am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung  
*Wolfgang Braungart*
- 103 Le varietà dell'amore. Dopo *Rilke 1904*: ancora Kierkegaard?  
*Alberto Destro*
- 121 Voler credere. Gioco e magia in *Homo Ludens*  
*Francesco Restuccia*
- 139 «Wörter, die Geschmack (aber auch Geruch) haben». Zur Per-  
zeption von Sprache bei Lese- und Übersetzungsprozessen im  
universitären DaF-Kontext  
*Beate Baumann*

## Ricerche

- 163 Il giudizio di Giorgio Vigolo su Arnold Schönberg tra legittimazione  
dell'*Entartung* e motivi anti giudaici  
*Paolo Dal Molin*
- 185 «Die Umkehr ist dem Menschen immer möglich». La *late first letter*  
di Hilde Domin a Konrad Adenauer del 27 gennaio 1960  
*Lorenzo Bonosi*

**205** Persistenza e falsificazione. Vicenda autobiografica nell'ultima  
produzione artistica di Ingmar Bergman  
*Giovanni Za*

**225 Osservatorio critico della germanistica**

**341 Abstracts**

**347 Hanno collaborato**

# Hermeneutik des Vieldeutigen

*Günter Figal*

1.

Ist das Vieldeutige als solches verständlich und interpretierbar? Und wenn Verstehen und Interpretation beim Vieldeutigen an ihre Grenzen kommen – kann es dann eine Hermeneutik des Vieldeutigen überhaupt geben? Interpretationen, die sich etwas Vieldeutigem widmen, scheinen auf Klärung und so auf Eindeutigkeit angelegt zu sein, also darauf, das Vieldeutige festzulegen und einzuschränken. Orientiert am Klärungsanspruch von Interpretationen könnte dann auch die philosophisch klärende Reflexion des Interpretierens, die Hermeneutik also, das Vieldeutige selbst verfehlen, weil es sich nicht auf wenige klare Bestimmungen reduzieren lässt. Wahrscheinlich wäre das Vieldeutige trotzdem erfahrbar, doch eben nicht 'hermeneutisch', nicht im Interpretieren und Verstehen und auch nicht in dessen philosophischer Reflexion.

Dass Kunstwerke in ihrer Vieldeutigkeit auch vor jeder hermeneutischen Bemühung erfahren werden, ist immer wieder bemerkt worden, und zwar nicht zuletzt von Künstlern selbst. Obwohl er die Möglichkeit der Interpretation und des Verstehens, das sich mit Interpretationen einstellt, nicht bestreitet, hält T.S. Eliot fest, dass echte Dichtung auch ansprechen könne, bevor sie verstanden werde – «that genuine poetry can communicate before it is understood»<sup>1</sup>. Nach der «Taxonomie» ihrer Dichtung gefragt, antwortet Marion Poschmann, «eine poetische Taxonomie» klassifiziere, «was sich nicht klassifizieren» lasse. Worte ähnelten Wolken, und zwar darin, dass «ihre Bedeutung schwanken kann, sich verwandeln, sich auflösen». Auch «die Gegenstände der Dichtung» seien «wolkenhaft», es seien

<sup>1</sup> T.S. Eliot, *Dante*, in *Selected Essays*, Third Enlarged Edition, Faber and Faber, London 1951, S. 237-277: 238.

«immaterielle Größen wie Wahrnehmungseffekte, Gedanken, Gefühle», so dass «der Dichter letztlich vor der Aufgabe» stehe, «Wolken mit Wolken zu bestimmen»<sup>2</sup>. Wie ein Echo darauf liest sich ein die Kunst im Allgemeinen charakterisierender Satz Valérys, nach dem das Schöne vielleicht die devote Nachahmung dessen verlange, was in den Dingen undefinierbar sei – «Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses»<sup>3</sup>. Sagt Ludwig Mies van der Rohe etwas Ähnliches, wenn er, über die Architektur nachdenkend, die Schönheit «etwas Unabwägbares» nennt, «etwas zwischen den Dingen Liegendes»? Wie soll man das Unabwägbare eines Werkes in einer Interpretation fassen?<sup>4</sup> Nicht über die eigene Kunst, auch nicht über die Kunst allgemein, sondern über die Kunst eines verehrten Musikers spricht Carl Friedrich Zelter in einem Brief an Goethe, indem er Bach «eine Erscheinung Gottes» nennt und dies mit den Worten «klar doch unerklärbar» erläutert – Bachs Musik wäre demnach in ihrer Klarheit nur unmittelbar zu hören, während man das Klare nicht genauer benennen und einsichtig machen könnte<sup>5</sup>.

Äußerungen wie diese zeigen, dass man die Möglichkeiten des Interpretierens nicht überschätzen sollte. Vor allem sollte man nicht glauben, die originäre Erfahrung eines Kunstwerks sei als solche interpretierend; es gibt das ganz selbstvergessene Anschauen eines Gemäldes, das Hören von Musik, das einfach nur Hören ist, und auch ein Lesen, das sich von einem Roman oder Gedicht einfach mitnehmen lässt, fraglos und ohne Bedürfnis nach Reflexion. Der Hinweis ist jedoch keine Antwort auf die Frage, wie man das Interpretieren im Verhältnis zu einer unmittelbaren Kunsterfahrung bestimmen soll. Eine solche Bestimmung kann ausgleichend oder radikal sein; sie kann die unmittelbare Kunsterfahrung mit der hermeneutischen für vereinbar halten oder die letztere zugunsten der ersteren ablehnen. Um diese Alternativen zu klären, ist es sinnvoll, mit der radikalen Version zu beginnen. Wenn diese überzeugend ist, muss man sich um die andere

2 Yvonne Pauly – Marion Poschmann, *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*, in «Sinn und Form», 73 (2021), 1, S. 73-85: 74.

3 Paul Valéry, *Autres Rhumbs*, in *Œuvres*, hrsg. v. Jean Hytier, Bd. II, Gallimard, Paris 1960, S. 651-699: 681.

4 Ludwig Mies van der Rohe, *Schön und praktisch bauen! Schluss mit der kalten Zweckmäßigkeit*, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, 2. Aufl., DOM Publishers, Berlin 2016, S. 371-372: 372.

5 Carl Friedrich Zelter, Brief an Goethe vom 8.-9. Juni 1827, in *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. v. Hans-Günter Ottenberg – Edith Zehm, in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter, Hanser, München 1991, Bd. 20.1, S. 1003-1005: 1005.



gar nicht erst kümmern. Andernfalls lässt sich wahrscheinlich an den Schwächen der radikalen Version ablesen, wie man die Vereinbarkeit von unmittelbarer und hermeneutischer Kunsterfahrung klären und plausibel machen kann.

## 2.

Die radikale Version, man kann sie die ‘antihermeneutische’ nennen, ist zuerst und besonders wirkungsvoll von Susan Sontag vertreten worden. In ihrem Essay *Against Interpretation* aus dem Jahr 1964 macht sie klar, weshalb sie glaubt, dass die Interpretation ihren Gegenstand verfehle. Interpretationen, das ist Sontags wichtigstes Argument, reduzierten Kunstwerke auf ihren Inhalt (*content*) und machten sie so kontrollierbar (*manageable*) und bequem (*comfortable*). So würden Kafkas Texte verfügbar gemacht, indem man ihnen eine sozialkritische, psychoanalytische oder religiöse Bedeutung unterstelle<sup>6</sup>. Außerdem würden Texte, ohne dass dies zugegeben werde, mit solchen Interpretationen verändert; statt ihre Zutat als solche kenntlich zu machen, behaupteten die Interpreten, einen Text verständlich zu machen, indem sie seine wahre Bedeutung offenlegten<sup>7</sup>. Demgegenüber plädiert Sontag für eine Kunsterfahrung, die den Werken ihre reine, unübersetzbare sinnliche Unmittelbarkeit – «pure, untranslatable, sensuous immediacy» – lässt, zum Beispiel einem Film die Wirkung seiner Bilder<sup>8</sup>. In diesem Sinne plädiert sie mit dem letzten, aus einem einzigen Satz bestehenden Abschnitt ihres Essays dafür, die Hermeneutik durch eine andere Einstellung zur Kunst zu ersetzen: «In place of a hermeneutics we need an erotics of art»<sup>9</sup>.

Sontags Essay ist aufschlussreich, nicht zuletzt weil er die Grundlinien späterer antihermeneutischer Positionen vorzeichnet. Ob in Hans Ulrich Gumbrechts Forderung einer transhermeneutischen «Präsenzkultur»<sup>10</sup>, ob in der von Georg Steiner geforderten Ehrfurcht vor der uns ungebeten aufsuchenden «realen Gegenwart»<sup>11</sup> der Kunstwerke oder in Karl Heinz Bohrsers Beschwörung der dionysischen

6 Susan Sontag, *Against Interpretation*, in Dies., *Essays of the 1960s & 70s*, hrsg. v. David Rieff, The Library of America, New York 2013, S. 10-20: 14.

7 *Ebd.*, S. 13: «making it intelligible by disclosing its true meaning».

8 *Ebd.*, S. 16.

9 *Ebd.*, S. 20.

10 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

11 George Steiner, *Real Presences*, University of Chicago Press, Chicago 1989.

«Plötzlichkeit»<sup>12</sup> ästhetischer Ereignisse – immer geht es darum, die Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung vor der vereinnahmenden Vermittlung des Interpretierens zu retten. Bemerkenswert ist auch, dass Sontag, ihr Verständnis von Interpretation mit dem Hinweis auf Freud und Marx erläuternd<sup>13</sup>, Paul Ricœurs kritische Überlegungen zur «Interpretation als Übung des Verdachts» («exercice de soupçon») vorwegnimmt, jener Strategie also, für Texte einen im Allgemeinen verborgenen Hintersinn geltend zu machen und so mit dem Anspruch hermeneutischer Autorität das direkte Verständnis, das sich an die Oberfläche des Lesbaren hält, und erst recht die unmittelbare Leseerfahrung als naiv und fehlgeleitet abzuwerten<sup>14</sup>.

Mit Sontags Überlegungen zur Verdachtshermeneutik erschließt sich die interpretationskritische Einstellung ihres Essays als solche. Sontag kann sich die Interpretation überhaupt nur als eine mehr oder weniger starke Ausprägung jener «aggressive and impious theories of interpretation» denken<sup>15</sup>, die sie bei Freud und Marx findet; jede Interpretation trägt jeweils einen Sinn an Texte und andere Kunstwerke heran, nur dass sie diesen nicht immer als Hintersinn für sich reklamieren muss, sondern mit der Behauptung verbunden sein kann, das Aufgezeigte sei der wahre Sinn des Interpretierten.

Sontags Kritik an solchen Interpretationen sollte einleuchten können. Psychoanalytische oder soziologische Interpretationen lassen sich auf die Werke, die sie zu erschließen versprechen, oft gar nicht ein; sie folgen einem bestimmten Schema, das sie an ihre Gegenstände herantragen und, was nicht weiter erstaunlich ist, durch diese bestätigt finden. Sontags Beispiel, die Werke Kafkas, zeigt besonders gut, wie unergiebig solche Aufschlüsselungen sind; gegenüber allen Versuchen, den Hintersinn oder Sinn von Kafkas Texten zu entdecken, haben sie sich als resistent erwiesen und ihre literarische Vieldeutigkeit bewahrt, wie man sie bei jeder unbefangenen Lektüre erfährt. Doch man könnte gegen Sontag einwenden, dass sie es sich mit der Interpretation zu einfach macht. Längst nicht alle Interpretationen literarischer oder anderer Kunstwerke folgen dem von ihr mit Recht kritisierten Schema. Und auch, wenn man T.S. Eliot zustimmt, dass ein dichterischer Text ‘kommunizieren’ kann, ohne verstanden zu werden, muss man

12 Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981.

13 Sontag, *Against Interpretation*, a.a.O., S. 13.

14 Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essay sur Freud*, Édition du Seuil, Paris 1965, S. 40-44. Vgl. Günter Figal, *Verstehen – Verdacht – Kritik*, in Ders., *Verstehensfragen. Studien zur phänomenologisch-hermeneutischen Philosophie*, Mohr Siebeck, Tübingen 2009, S. 211-222.

15 Sontag, *Against Interpretation*, a.a.O., S. 13.

den Sinn des Interpretierens nicht so radikal bezweifeln, wie Sontag es tut. Vielleicht sind Interpretationen von Kunstwerken zur unmittelbar ästhetischen Erfahrung keine Konkurrenz, sondern können diese ergänzen. Und vielleicht können Interpretationen an Kunstwerken entdecken, was man ohne sie, allein in der 'reinen, unübersetzbaren und sinnlichen Unmittelbarkeit' originärer Erfahrung nicht gefunden hätte.

Derart erhellend sind Interpretationen allerdings umso mehr, je weniger sie dem von Sontag gezeichneten Bild entsprechen – und man sollte nicht allzu sicher sein, dass dieses Bild nur auf die eher plakativen Beispiele in Sontags Essay zutrifft. Auch ein Interpretieren, das keine 'Übung des Verdachts' und keine dogmatische Behauptung ist, das wohlmeinende und um die Sache bemühte Interpretieren also, ist weniger aufgeschlossen und sachorientiert, als man annehmen sollte, zumindest dann, wenn es in ihm um ein Verstehen geht, wie Gadamer es in *Wahrheit und Methode* beschreibt. Ein solches Verstehen bewegt sich im sogenannten 'hermeneutischen Zirkel'<sup>16</sup>; es ist voraussetzungsvoll und damit kein unbefangener, unmittelbarer Zugang zu einer Sache, wie Sontag ihn mit der Vorstellung einer 'Erotik der Kunst' ins Spiel bringt.

### 3.

Folgt man Gadamer, so geht man an einen Text, den man verstehen möchte, immer mit dem 'Entwurf' seines vollständigen Sinns heran. Man werfe «sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald ein erster Sinn» sich zeige<sup>17</sup>. Ein erster, noch rudimentärer Zusammenhang von Bedeutungsmomenten eines Textes wird gleichsam hochgerechnet – als sei damit der Sinn des ganzen Textes antizipierbar. Man nimmt den Sinn, der erst noch zu erfahren wäre, vorweg, so wie man im Gespräch bisweilen zu wissen glaubt, was jemand sagen möchte, nachdem man erst einen halben Satz gehört hat. Solche Vorwegnahmen sind nicht selten erfolgreich, und sie sind es immer dann, wenn eine Äußerung im Gespräch einem Muster folgt, das aufgrund der Normalität alltäglichen Lebens, leicht zu erkennen ist. Beim Verstehen von Texten ist die Erfolgsquote wahrscheinlich geringer. Doch manchmal wird der 'Entwurf' eines Sinns auch dabei bestätigt. Man konnte den Sinn erfolgreich hochrechnen,

16 Vgl. dazu auch Günter Figal, *Zirkelformen des Verstehens*, in Ders., *Freiräume. Phänomenologie und Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen 2017, S. 39-49.

17 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Hermeneutik I*, in Ders., *Gesammelte Werke*, Mohr, Tübingen 1986, Bd. 1, Teil. 1, S. 271.

weil man, wie Gadamer sagt, «den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin» gelesen hat<sup>18</sup>. Was man zuerst gelesen hatte, war nicht unbefangen aufgenommen, sondern bereits als Sinnzusammenhang genommen und darin ‘verstanden’.

Der ‘Entwurf’ eines Sinnganzen ist jedoch nicht in jedem Fall von außen an den Text herangetragen; er muss den Text nicht einer im Voraus feststehenden Erwartung unterwerfen, der sich ein Text im Fortgang des Lesens zu fügen hat. Der ‘Entwurf’ wie Gadamer ihn beschreibt, entsteht vielmehr spontan, mit dem ersten, noch ganz rudimentären Verstehen. Man hält das, was man als erstes verstanden hatte, fest und lässt sich von diesem beim weiteren Lesen leiten. Weil man derart einem Text die Voraussetzung für die weitere Lektüre entnimmt, glaubt man annehmen zu können, dass der Text als ganzer der anfangs gemachten Voraussetzung entspricht. Zwar wird man beim weiteren Lesen immer mehr entdecken, als man zu Anfang meinte, verstanden zu haben, auch solches, mit dem man nicht gerechnet hatte. Aber auch dieses geht in den im Voraus gemachten ‘Entwurf’ ein, so dass dieser seine anfängliche Vagheit verliert und immer bestimmter wird. Umso mehr wird man damit rechnen, dass sich der Text bei fortschreitender Lektüre dem Bild, das sich derart von ihm ergeben hat, fügt. Das Entwurfsbild erschließt den Text, und der Text bestätigt das Entwurfsbild, und beides ist möglich, weil der Text von vornherein ein entworfenen gewesen ist, ein Ganzes, das nicht an ihm selbst erfahren wurde, sondern in einem bestimmten, beim Lesen entstandenen, zunächst vagen und dann immer konkreteren Entwurfsbild. Das Entwurfsbild erschließt den Text, und deshalb erschließt sich der Text gemäß dem Entwurfsbild – darin liegt die von Gadamer betonte Zirkularität des Verstehens.

Gadamers Konzeption ist weniger durch die hermeneutische Diskussion seit August Boeckh geprägt, auf den der Begriff des ‘hermeneutischen Zirkels’ zurückgeht<sup>19</sup>, als vielmehr durch Heideggers existenzialontologische Konzeption des Verstehens als dem durch die ‘Faktizität’ des Daseins gründenden ‘Entwurf’ je eigener Möglichkeiten zu sein<sup>20</sup>. Doch Gadamer weicht von Heidegger nicht nur darin ab, dass er das Verstehen nicht mehr als Selbstverstehen, sondern als Verstehen

18 *Ebd.*

19 Dieter Teichert, *Zirkel, hermeneutischer*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter – Karlfried Gründer – Gottfried Gabriel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2004, Bd. 12, S. 1339-1344: 1342.

20 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, in Ders., *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Bd. 2, 1. Abt.: *Veröffentlichte Schriften, 1914-1970*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1977, S. 199-204.

einer Sache denkt. Auch übersetzt er die von Heidegger sogenannte 'Vorstruktur' des Verstehens in eine identitätsphilosophische, deutlich von Hegels Geistphilosophie geprägte Figur. Es geht nicht mehr um die Bestimmtheit des 'Entwurfs' von je eigenen Möglichkeiten durch das faktische Dasein in einer Welt, sondern darum, dass der im Voraus gemachte 'Entwurf' des Textsinns schließlich mit diesem Sinn zur Deckung kommt. Wenn das Verstehen erfolgreich ist, fügt sich im besten Fall jedes Detail des Textes in das im Voraus entworfene Ganze ein, so dass der Entwurf als das Ganze des Textes manifest wird. Der 'subjektive' Entwurf und der 'objektive' Text sind in der sie einbegreifenden Wirklichkeit des hermeneutischen Geschehens identisch, derart, dass sich das Subjektive im Objektiven manifestiert und dadurch bestätigt finden kann.

#### 4.

Diese identitätsphilosophische Figur ist Gadamer später fragwürdig geworden. 1994, mehr als dreißig Jahre nach *Wahrheit und Methode*, schreibt Gadamer einen Text, *Hermeneutik auf der Spur*, indem er die zu dieser Zeit schon ausführlich diskutierte Frage nach dem Verhältnis zwischen seiner Hermeneutik und der Dekonstruktion in Sinne Derridas aufnimmt<sup>21</sup>. Gadamers Text beginnt mit einem bemerkenswerten Satz: «Das Thema der Dekonstruktion fällt gewiß in den Bereich der Hermeneutik»<sup>22</sup>. Damit ist keine Vereinnahmung der 'Dekonstruktion' durch die Hermeneutik gemeint, sondern das Gegenteil, also die Versicherung, dass der kritische Abbau vermeintlich klarer Einsicht, wie Derrida ihn paradigmatisch in seiner Auseinandersetzung mit Husserl betreibt<sup>23</sup>, auch eine hermeneutische Angelegenheit sei. Dies wiederum sollte man im doppelten Sinne verstehen: Dekonstruktion ist eine Angelegenheit, die die Hermeneutik betrifft, aber dennoch auf hermeneutische Weise durchgeführt werden kann.

Auch wenn Gadamer auf seine Konzeption des 'hermeneutischen Zirkels' nicht direkt eingeht, lassen die Überlegungen zum Textverste-

21 Vgl. *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte*, hrsg. v. Philippe Forget, Fink, München 1974. Außerdem: Donatella Di Cesare, *Hermeneutics and Deconstruction*, in *The Blackwell Companion to Hermeneutics*, ed. by Niall Keane – Chris Lawn, Wiley Blackwell, Chichester 2016, S. 470-480.

22 Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik auf der Spur*, in Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Hermeneutik im Rückblick*, Mohr Siebeck, Tübingen 1995, S. 148-174: 148.

23 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Presses Univ. de France, Paris 1967; 2<sup>e</sup> éd. corrigée 1968.

hen in *Hermeneutik auf der Spur* sich unschwer als Dekonstruktion des zirkelhaften Verstehens erkennen. Das Lesen, wie Gadamer es nun beschreibt, ist nicht durch den Entwurf eines «Ganzen» geleitet und damit sehr viel offener. Es ist, wie Gadamer, einen Ausdruck Derridas aufnehmend und variierend, sagt, wie ein Spurenlesen, bei dem man vorankommen, jedoch nicht weniger auf Abwege geraten kann. Als Leser sei man «unterwegs», man probiere Vieles aus, und das sei wie in einem Gespräch, das «von den unvorhergesehenen Einfällen» lebe, die «eine neue Richtung» weisen könnten<sup>24</sup>. Wie Gadamer denkt, entspricht ein solches Spurenlesen dem, was Derrida mit seinem Neologismus «différance» im Sinn hat; eine Bewegung von Sinnmomenten, die verständlich sind, indem sie aufeinander verweisen, aber weder für sich genommen identifizierbar sind, noch einen Gesamtsinn ergeben<sup>25</sup>.

In der Tat kommt Gadamers Überlegung der *différance* bei Derrida sehr nahe. Wenn das Lesen ein «Mitgehen» mit der Bewegung der Sprache ist, so ist es wie ein Mitgehen im Spiel der Zeichen, der unendlichen Substitutionen in der Geschlossenheit eines begrenzten Zusammenhangs<sup>26</sup>. Die Erfahrung von Sinn ergibt sich nur in diesem Spiel; man bezieht das Gelesene nicht auf ein von einem selbst entworfenes Sinnganzes, sondern folgt den – auch überraschenden – Wendungen des Spiels.

Doch ganz aufgegeben hat Gadamer den Gedanken eines im Lesen zu konstituierenden Sinnganzen nicht. Kurz bevor er das Lesen als Spurensuche beschreibt, hält er wie selbstverständlich fest, dass «die Evidenz des richtig verstandenen Sinnes» sich aufbaue, indem das lesende Mitgehen «ein Einsammeln des Ganzen» sei<sup>27</sup>. Und wenn Gadamer wenig später das zu verstehende Ganze als Text bezeichnet, so wird klar, dass es der Text ist<sup>28</sup>, der sich im «Einsammeln des Ganzen» als solcher «konstituiert». Ohne ein solches Ganzes gibt es, wie Gadamer festhält, kein Verstehen: «Im Grunde versteht man nur, wenn man ganz versteht und das Ganze verstanden hat. Wer nur halb versteht, kann ganz mißverstanden haben – und dann weiß man nicht, ob man einverstanden ist oder wie man sonst antworten soll»<sup>29</sup>.

24 Gadamer, *Hermeneutik auf der Spur*, a.a.O., S. 162.

25 *Ebd.*, S. 152.

26 Jacques Derrida, *La structure, le signe et le jeu*, in Ders., *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, Paris 1967, S. 409-428: 423: «substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini».

27 Gadamer, *Hermeneutik auf der Spur*, a.a.O., S. 161.

28 *Ebd.*, S. 163.

29 *Ebd.*

Wirklich? In einem Gespräch – Gadamer's Modell für die in den zitierten Sätzen gemeinte Sinnerfahrung – ist ein 'halbes' Verstehen normal und außerdem kein Hindernis. Nur wenn man schon etwas verstanden hat, kann man einen Gesprächspartner bitten, das Gesagte zu erläutern, damit man besser versteht, was gemeint war. Man hat etwas verstanden und weiß zugleich, dass man nicht – noch nicht – alles, was es zu verstehen gibt, verstanden hat. Ohne 'halbes' Verstehen gäbe es, allgemein formuliert, nicht das für Gespräche wesentliche Spiel von Frage und Antwort. Nur deshalb, weil es mehr zu verstehen gibt, als man jeweils versteht, hat man die Möglichkeit, Fragen zu stellen. Eine Frage, vor allem wenn sie intelligent gestellt ist, zeigt an, dass man etwas verstanden hat, aber nicht ganz. So markiert jede Frage die Mitte von Verstehen und Nichtverstehen. Auch für Gadamer ist die Frage keine Möglichkeit der Sprache unter anderen, sondern eine, mit der sich die kognitive Leistung des Verstehens als solche aufschließt; das «Geheimnis der Frage ist», wie Gadamer sagt, «in Wahrheit das Wunder des Denkens»<sup>30</sup>.

Wenn es so ist, kann das Verstehen jedoch nicht im Entwerfen oder Einsammeln von Ganzheiten bestehen. Sofern Fragen aus einem Verstehen kommen, das zugleich Nichtverstehen ist, muss das «Wunder des Denkens» vielmehr die Möglichkeit sein, das Unvollständige, Unabgeschlossene, Unbestimmte als solches zu erkennen, also über das je Bestimmte hinausgehen zu können und so die Möglichkeit des Weiterdenkens zu haben. Denken ist Weiterdenken-Können, und dazu wiederum gehört das intuitive Vernehmen der Offenheit des Denk-Raums, in dem man weiterdenken kann. Zum Denken gehört wesentlich der Sinn für den Freiraum und die Weite der Denkbarkeit und des Denkens – so wie zur Möglichkeit der Wahrnehmung wesentlich der Sinn für Freiraum und Weite der Wahrnehmbarkeit und des Wahrnehmens gehört, zur Bewegung der Sinn dafür, dass man Orte wechseln und sich weiter, immer weiter bewegen kann. Das wiederum sind keine verschiedenen Räume; es ist derselbe Raum, der von Lebewesen, die wahrnehmend sich bewegen, sich bewegend wahrnehmen und ebenso denken können, vernommen wird. Raum gehört, mit einem Wort Husserls gesagt, zur «Urevidenz» des Wahrnehmens und Denkens<sup>31</sup>.

Wenn das Denken – und also auch das Verstehen – derart raumhaft ist, kann es nicht wesentlich prozessual sein. Zwar ist es möglicherweise, mit Gadamer gesagt, ein «Mitgehen», das einer «Spur» folgt. Aber

30 *Ebd.*, S. 162.

31 Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Husserliana VI*, hrsg. v. Walter Biemel, 2. Aufl., Nijhoff, Den Haag 1962, S. 385.

es kann von der Spur auch abweichen, andere Richtungen nehmen, neu anfangen, ohne dass es seinen Zusammenhang verlöre. Gadamer bestreitet das nicht, aber bemerkt es eher beiläufig, wenn er die Möglichkeit erwähnt, dass eine Antwort überraschend sein und so Möglichkeiten eröffnen könne, an die man bei der Frage, die man stellte, nicht gedacht hat. Auch spricht er davon, dass Spuren «sich kreuzen» könnten, sie könnten «vergehen und enden» und so «in eine Ferne weisen», für die man «ohne Führung» bleibe. Doch maßgeblich bleibt für ihn die Möglichkeit einer «Führung», die Möglichkeit, «auf dem rechten Wege zu sein»; denkend, verstehend sollte man darauf achten, den Weg, die Spur, nicht zu verlieren<sup>32</sup>. Ein Raum erschließt sich jedoch nur auf verschiedenen Wegen, und ein «Gedankengebiet», wie Wittgenstein es nennt, erschließt sich allein so, dass man es «kreuz und quer, nach all Richtungen hin» durchreist und dabei die Wege, die man nimmt, aufeinander bezieht, indem man die «Landschaftsskizzen», die man unterwegs gemacht hatte, nebeneinanderlegt und vergleicht. So können «die gleichen Punkte, oder beinahe die gleichen, [...] stets von neuem von verschiedenen Richtungen her berührt und immer neue Bilder entworfen werden»<sup>33</sup>.

Diese Bilder, verschiedene Möglichkeiten also, das durchreiste «Gedankengebiet» zu beschreiben, können einander ergänzen, aber zu einem Ganzen, das als solches die Erkundung leiten könnte, fügen sie sich nicht. Wie Wittgenstein bemerkt, sei er zu seinem dezentralen Erkundungsverfahren vor allem durch eine Enttäuschung gekommen. Zuerst habe er für wesentlich gehalten, dass «die Gedanken von einem Gegenstand zum anderen in einer natürlichen und lückenlosen Folge fortschreiten sollten». Aber «nach manchen mißglückten Versuchen», seine «Ergebnisse zu einem solchen Ganzen zusammenschweißen», habe er eingesehen, dass ihm «dies nie gelingen würde»<sup>34</sup>. Das Erkundungsverfahren seiner thematisch nicht weiter spezifizierten *Philosophischen Untersuchungen*, also seiner Philosophie, ergab sich durch die Einsicht, dass es nicht auf den einen folgerichtigen Weg ankommt, der seit Heraklit das Leitbild der Philosophie ist. Denken ist vielmehr das Erkunden von nebeneinander möglichen Wegen in der Landschaft eines «Gedankengebietes», im Denk-Raum und also im Raum.

32 Gadamer, *Hermeneutik auf der Spur*, a.a.O., S. 162.

33 Ludwig Wittgenstein, *Vorwort*, in *Philosophische Untersuchungen*, auf der Grundlage der Kritisch-genetischen Ed. neu hrsg. v. Joachim Schulte, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, S. 7-9.

34 *Ebd.*, S. 7.



## 5.

Was bedeutet das nun für das Verstehen von Texten, sowohl von literarischen Texten als auch von Gebilden, die auf durchaus andere Weise ein ‘Gewebe’ von Momenten oder Elementen sind – Bilder und Bauwerke zum Beispiel?<sup>35</sup> Texte sowohl im engeren sprachlichen als auch im weiteren Sinn, sind ja Ganzheiten, begrenzte Gebilde, die sich als solche identifizieren lassen, und insofern scheint es unmöglich zu sagen, man verstehe ‘einen Text’, wenn man nicht auch das ‘Ganze’ des Textes versteht. Kann man wirklich auf die Ganzheitsorientierung des Verstehens verzichten, an die Gadamer denkt, wenn er in *Wahrheit und Methode* vom «Entwurf eines Ganzen» spricht, der sukzessive konkretisiert werden soll, oder in *Hermeneutik auf der Spur* vom «Einsammeln eines Ganzen»?

Gewiss wird man einen Text nur angemessen verstehen können, wenn man weiß, dass es ein Text ist und als solcher eine begrenzte, mehr oder weniger in sich geschlossene Ganzheit. Aber dies zu verstehen, bedeutet nicht, einen Text sukzessiv in seiner Ganzheit zu erfassen, derart, dass man schließlich jedes seiner Momente, diese im Bezug zueinander und so das Ganze des Textes verstanden hätte. Es reicht zu wissen, dass diese Momente und Bezüge in die Ganzheit des Textes gehören – so wie alles, was zu einem Garten gehört, in den begrenzten Raum eines Gartens. Was man ‘Text’ nennt, ist wesentlich Text-Raum, ein Raum, der das Bezugsgewebe des Textes aufgenommen hat, so dass es sich entfalten lässt.

Das konkrete, die Einzelheiten betreffende Verstehen eines Textes gehört in diesen Raum. Der Text-Raum selbst erscheint nicht wie ein Textelement, das in ihn gehört. Er ist unscheinbar und wird deshalb nicht erkannt, sondern intuitiv gewusst; er wird bei jeder Konkretion des Verstehens als das Ganze, in das diese Konkretion gehört, mitverstanden<sup>36</sup>. Aber als Text-Raum lässt sich die Ganzheit eines Textes nicht im Verstehen abbilden, und entsprechend kann das Verstehen auch nicht der «Entwurf eines Ganzen» sein. Auch lässt sich die Ganzheit eines Textes nicht «sammeln» – als Textraum kann und muss sie nicht im verstehenden Lesen aufgenommen und zusammengebracht werden; sie ist als der Freiraum, in dem sich das Bedeutungsgewebe

35 Vgl. für das ‘Lesen’ von Texten, die nicht literarisch sind: Hans-Georg Gadamer, *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, in Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Mohr, Tübingen 1993, S. 331-338. Vgl. Günter Figal, *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*, Mohr Siebeck, Tübingen 2010, S. 161-164.

36 Zu dieser Konzeption des Raumes vgl. Günter Figal, *Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie*, Mohr Siebeck, Tübingen 2015.

des Textes entfaltet, einfach da – wie die begrenzte Offenheit eines Gartens da ist. Das Lesen gehört in den Textraum, und dieser ist immer ‘weiter’ als das Lesen – so wie eine Landschaft immer weiter ist als ein Weg, den man durch diese macht. In einer Landschaft sind viele Wege möglich, und durch keinen wird die Landschaft definitiv und als solche erfasst.

Doch etwas muss im verstehenden Lesen ‘erfasst’ werden, etwas, das benannt und beschrieben werden kann, indem man eine Interpretation sprachlich artikuliert. Was ist das? Allgemein ist die Frage leicht zu beantworten; erfasst wird ein Text, indem man die Momente des Textes im Bezug aufeinander erfasst und in ihrem Zusammenhang sieht. Mit diesem mehr oder weniger komplexen Zusammenhang erschließt sich der Sinn eines Textes. Dabei ist das Sinngewebe des Textes nicht starr. Alles was, zu einem Text gehörend, sinnvoll ist, kann auf verschiedene Weise korrespondieren und ist darin vieldeutig. Dennoch ist ein Text kein Spiel im Sinne Derridas. Was Derrida im Sinn hat, ist kein Text, sondern eine Sprache oder eine sprachähnliche Struktur wie zum Beispiel eine Mythologie, deren Elemente zwar in ihrer Zahl begrenzt sind, aber immer wieder neu füreinander eingesetzt, also durch einander ‘substituiert’ werden können. Die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke kann, wie Derrida meint, nur durch sprachliche Ausdrücke bestimmt werden, und insofern wäre der Versuch, eine Bedeutung zu bestimmen, nichts anderes als die Ersetzung eines Ausdrucks durch einen anderen Ausdruck, der allerdings zu dem Ausdruck, der bestimmt werden soll, noch hinzukäme. Ob das eine plausible Bestimmung von Sprache ist, darf man dahingestellt sein lassen; jedenfalls ist sie unvereinbar mit der Erfahrung, dass man die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke erläutern kann und dies nicht selten tut, indem man angibt, wie sie im Zusammenhang eines wahrnehmungsbestimmten Verhaltens verwendet werden. In jedem Fall ist Derridas Gedanke eines Substitutionsspiels untauglich für die Beschreibung von Texten. Die Momente eines Textes werden nicht durcheinander ersetzt, sondern sind, wie auch immer, aufeinander bezogen. Auch wenn man einen Text interpretiert, ersetzt die Deutung nicht den Text, sondern erläutert ihn auf mehr oder weniger überzeugende Weise. Das Gewebe, das ein Text ist, wird durch eine Interpretation nicht verändert; – ebenso wie eine Landschaft sich nicht dadurch verändert, dass man sich, um sie zu erkunden, in ihr bewegt.

Wenn dieser Vergleich angemessen ist, müsste auch das Verstehen eines Textes dem Erkunden einer Landschaft oder eines «Gedanken-gebiets» ähnlich sein; es geschähe im Textraum und dabei, mit Wittgenstein gesagt, von «verschiedenen Richtungen her». Diese Räumlichkeit

des Verstehens, so darf noch einmal betont werden, kommt allerdings nicht in den Blick, wenn man die Erfahrung von Texten, das Lesen, wie Gadamer – in *Wahrheit und Methode* wie auch in *Hermeneutik auf der Spur* – als eine Sukzession beschreibt. Dann bewegte man sich beim Lesen auf einem Weg durch den Text, vorn beginnend, auf der ersten Seite, und die Lektüre auf der letzten beendend. Anfangs wäre das Verständnis noch vage, und es würde konkreter und genauer, je weiter man bei der Lektüre käme. Aber derart werden interpretationsbedürftige Texte meist nicht gelesen – wenn überhaupt, dann wahrscheinlich nur beim ersten Mal. Und je fordernder ein Text ist, desto öfter wird man ihn lesen, und zwar nicht allein durchgehend von der ersten bis zur letzten Seite, sondern meist so, dass man vor- und zurückblättert und verschiedene Passagen gründlicher, auch wiederholt liest und direkt aufeinander bezieht, auch wenn sie nicht hintereinander stehen. Findet man einen Gedanken oder ein Motiv besonders wichtig, sucht man wahrscheinlich immer wieder die Textpassagen auf, in denen Gedanke oder Motiv artikuliert und variiert werden, und liest diese parallel. So könnte man zum Beispiel in Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* die Passagen zusammen betrachten, in denen der Ausdruck ‘Sprachspiel’ verwendet und möglicherweise erläutert wird, und ebenso könnte man anderen zentralen Motiven oder Begriffen dieses Buches nachgehen. Bei der Lektüre eines Romans wie Prousts *Du côté de chez Swann* könnte man die Schilderungen der unwillkürlichen Erinnerung, *mémoire involontaire*, nebeneinander lesen oder auf die für die Erzählung bedeutsamen Orte aufmerksam sein. Man könnte nach dem Verhältnis des Ich-Erzählers zur titelgebenden Figur, Charles Swann, oder zu dessen Tochter Odette fragen und vieles mehr. Je mehr solcher Fragen man stellt, ob an einen philosophischen Text oder an einen Roman, desto klarer würde ein Sinngewebe, also der Text, hervortreten. Indem man dieses Gewebe ‘erfasst’, versteht man den Text in seinem je nach Leseperspektive so oder so erfahrenen Sinn – und immer dann auf besonders angemessene Weise, wenn einem klar ist, dass der verstandene Sinn nicht das Ganze des Textes ausmacht. Gute Interpretationen sind von der Einsicht getragen, dass sie besondere Möglichkeiten unter anderen sind und als solche die interpretierten Texte nicht erschöpfen; in ihnen lebt, mehr oder weniger ausdrücklich ein Sinn für die Perspektivität des Interpretierens und für das Offene des Textraums.

Interpretationen der skizzierten Art sind anders als solche, die durch einen im Voraus gemachten «Entwurf des Ganzen» geleitet sind, und erst recht anders als die von Sontag kritisierten Festlegungen des Interpretierten auf einen eindeutigen Sinn. Sie sind nach Möglichkeit

voraussetzungslos und ergebnisoffen und vor allem darum bemüht, einen Text so gut wie möglich zu verstehen. Mit ihnen wird nicht versucht, einen Text in den Zusammenhang eigener Vorstellungen, Annahmen und Überzeugungen zu integrieren, ihn also für sich selbst passend zu machen, sondern man nimmt einen Text möglichst objektiv – als das, was er selbst ist.

## 6.

Doch es gibt verschiedene Ausprägungen objektiver Interpretation. Das wiederum liegt daran, dass Texte in ihrem Charakter verschieden sind und entsprechend nicht alle auf die gleiche Weise verstanden werden können. So versteht man philosophische Texte, zum Beispiel Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen*, nur angemessen, wenn man den sachlichen Anspruch des Buches versteht. Es geht darum, etwas zu klären, und zwar etwas irgendwie Bekanntes, auf das «man sich *besinnen* muß» – «und offenbar etwas, worauf man sich aus irgendeinem Grunde schwer besinnt»<sup>37</sup>. Um Wittgensteins Buch zu verstehen, müsste man demnach herausfinden, wie das Buch diese Besinnung in Gang setzen kann und wie es zu ihr beiträgt. Dabei sollte man eigene Überlegungen zur erörterten Sache möglichst zurückstellen. Man sollte sich zunächst ganz auf den Text konzentrieren und sehen, wie weit man mit diesem kommt. Dazu ist es jedoch hilfreich, den Text zu befragen und zu sehen, welche Antworten er gibt. In jedem Fall ist das Verständnis des Textes immer auch das Verständnis einer Sache, die auch selbst benennen und mehr oder weniger eigenständig erläutern kann.

Was diese Sache ist, lässt sich im Fall der *Philosophischen Untersuchungen* nicht einfach sagen. Wittgensteins Auskunft darüber im *Vorwort* ist eher beiläufig und vage. Die Gedanken seines Buches betreffen «viele Gegenstände: Den Begriff der Bedeutung, des Verstehens, des Satzes, der Logik, die Grundlagen der Mathematik, die Bewußtseinszustände und Anderes»<sup>38</sup>. Aber wie hängen diese «Gegenstände» zusammen? Das Buch gibt darauf keine eindeutige Antwort, und das wiederum ist, wenn man Wittgenstein folgt, aus sachlichen Gründen so; der ursprüngliche Plan, nach dem «die Gedanken von einem Gegenstand zum andern in einer natürlichen und lückenlosen Folge fortschreiten sollten», hat sich ja nicht realisieren lassen, so dass an seine Stelle

<sup>37</sup> Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, a.a.O., § 89.

<sup>38</sup> Wittgenstein, *Vorwort*, a.a.O., S. 7.

der Plan treten konnte, «ein weites Gedankengebiet, kreuz und quer, nach allen Richtungen hin zu durchreisen». Das wiederum war keine willkürliche Entscheidung, sondern wie man liest, ist es «die Natur der Untersuchung», die dazu «zwingt» derart dezentral zu verfahren, wie der Autor verfahren ist. Offenbar ist die Sache, um die es ihm geht, anders gar nicht zu erkunden, und entsprechend war sie es, die seine Gedanken erlahmen ließ, wenn er «versuchte, sie, gegen ihre natürliche Neigung, in *einer* Richtung weiterzuzwingen»<sup>39</sup>. Es ist die zu erkundende Sache, die das Buch vieldeutig gemacht hat. Offenbar ist sie selbst vieldeutig; sie zeigt sich in verschiedenen Hinsichten, die in keine definitive Ordnung zu bringen sind.

Vor dieser Vieldeutigkeit darf man nicht kapitulieren, wenn man die *Philosophischen Untersuchungen* verstehen möchte. Man verstünde in jedem Fall weniger, wenn man nicht fragte, wie die «Gegenstände» des Buches zusammenhängen – ob es beispielsweise verschiedene Gegenstände oder vielleicht nur verschiedene Aspekte eines Gegenstandes sind, der sich aber nicht in seiner Einheitlichkeit bestimmen lässt. Das wiederum wäre zunächst eine Frage an den Text, die sich, wie man bald sähe, in viele Fragen differenziert: Wie hängen die meist kurzen Textabschnitte zusammen, aus denen das Buch komponiert ist – ist es überhaupt ‘komponiert’? Gibt es Verbindungslinien zwischen der Erörterung verschiedener «Gegenstände», zum Beispiel zwischen den Überlegungen zum «Begriff der Bedeutung» und denen zu «Bewußtseinszuständen»? Und warum beginnt der Autor nicht mit seinen Reflexionen zur Philosophie und damit zum philosophischen Charakter seiner Untersuchungen, sondern lässt diese recht unvermittelt erst mit dem Abschnitt 89 beginnen?

Auch bei wiederholten und gründlichen Lektüren wird man die Vieldeutigkeit der *Philosophischen Untersuchungen* nicht auflösen, also in Eindeutigkeit übersetzen können; kein noch so eingehender Kommentar führte aus der Vieldeutigkeit heraus – das wäre übrigens ähnlich bei philosophischen Werken, die scheinbar stringenter komponiert oder aufgebaut sind, bei Spinozas *Ethik* zum Beispiel, die trotz *more geometrico* keine Rechenaufgabe ist, sondern ein philosophisches Buch. Philosophische Bücher sind vieldeutig, jedes auf seine Art. Aber trotzdem wird man sich bei ihrer Interpretation um Eindeutigkeit bemühen, zumindest darum, die Vieldeutigkeit zu reduzieren. Vor allem, wenn es einem nicht primär um den Text geht, sondern um die in ihm dargestellte Philosophie und damit um eine Sache, die nicht allein die Sache dieses Buches ist, sind Klarheit, Genauigkeit

39 *Ebd.* (Hervorhebung im Original).

und Konsistenz als Denk- und Darstellungskriterien unverzichtbar. Um diesen zu genügen, wird man sich – je ausgeprägter der eigene systematische Anspruch ist, um so mehr – um der Sache willen von der Sprache eines interpretierten Textes entfernen. Die Vieldeutigkeit einer an den genannten Kriterien orientierten Darstellung muss man nicht planen; sie ergibt sich von allein.

Dichterische Texte liest und versteht man anders, und sie sind auch anders zu interpretieren. Das zeigt sich vielleicht am besten an Dichtungen, die philosophie-affin sind, indem sie sich nicht nur auf philosophische Gedanken oder Texte beziehen, sondern in sich reflektiert sind und darin philosophisch geprägt. Solche Dichtungen können jedoch besonders gut zeigen, dass und worin sie Dichtung sind und keine Philosophie – keine noch unvollkommene Vorform der Philosophie, sondern radikal verschieden von dieser. Sie machen erfahrbar, was dem philosophischen Denken, wenn es allein auf sich selbst gestellt ist, entgeht.

Ein solches Gedicht, philosophie-affin und dabei von der Philosophie radikal verschieden, ist T.S. Eliots *Burnt Norton*, erstmals 1936 und dann 1943 mit drei in Komposition und Thematik ähnlichen Gedichten unter dem Titel *Four Quartets* nochmals veröffentlicht<sup>40</sup>. Dem Gedicht sind als Motto zwei Sätze Heraklits vorangestellt, mit philologischer Genauigkeit nach der Ausgabe von Hermann Diels ohne Übersetzung zitiert. Liest man das Gedicht zum ersten Mal, ist es wahrscheinlich schwierig den zweiten der zitierten Sätze zuzuordnen. Der erste handelt vom λόγος, was nicht ‘Wort’ oder ‘Satz’, erst recht nicht ‘Sprache’ bedeutet, aber die Sprache mitmeint, so dass der Ausdruck auf das Gedicht bezogen werden könnte – darauf, dass dieses im Sinne von Heraklits Verständnis des λόγος zwar gemeinsam ist, aber ‘die Vielen’ trotzdem leben, als hätten sie je ihnen eigene Vernunft – τοῦ λόγου δ’ ἕοντος ζυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἴδιαν ἔχοντες φρόνησιν<sup>41</sup>.

Das Gedicht scheint sich auf einen Ort zu beziehen; ‘Burt Norton’ ist, wie man herausfinden kann, der Name eines Gutshauses in Südwestengland. Und beginnt man zu lesen, so folgen auf einige Verse, deren Charakter man vielleicht ‘philosophisch’ nennen würde, Evokationen eines Gartens und des Wegs durch eine Tür, die in diesen führt, in den ‘Rosengarten’, den man als den des Gutshauses

40 Für eine ausführlichere, anders akzentuierte Interpretation vgl. Günter Figal, *Learning from Poetry. On Philosophy, Poetry, and T.S. Eliot's «Burnt Norton»*, in *Philosophers and Their Poets. Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant*, hrsg. v. Charles Bambach – Theodore George, Suny Press, Albany (NY), 2019, S. 201-213.

41 Zitiert nach: T.S. Eliot, *Four Quartets*, Faber and Faber, London 1944.

identifizieren könnte. Aber im Gedicht kommt dieser Weg nur als negierter zur Sprache:

Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden. My words echo  
Thus, in your mind.

Die Erinnerung ist keine an einen Weg, der gegangen worden wäre, der Weg in den Garten ist eine nicht wahrgenommene Möglichkeit, die es nur in der Sprache des Gedichts gibt:

What might have been is an abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation.

Was als Echo 'widerhallt', sind allein die Worte des Gedichts, wenn es gehört oder gelesen wird. Es bezieht sich auf nichts, sondern hat alles Gesagte in sich und alles nur als Gesagtes; Bezüge auf etwas Reales sind außer Kraft gesetzt:

I can only say, *there* we have been; but I cannot say where,  
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

Im Gedicht ist alles nur Sprache, und insofern ist es nicht 'in der Zeit'. Alles ist nur, sofern es in die 'Form', in die Ordnung der Sprache gehört, die im Gedicht mit dem vieldeutigen Wort «pattern» angesprochen wird, das mit 'Muster', 'Struktur', 'Raster' wiedergegeben werden kann und vielleicht am besten mit dem Wort 'Text' erläutert wird. Mit dem Gedicht ist alles nur im Gewebe der Sprache, und dort hat es in einer Weise Bestand, die jenseits der Zeit ist und zeitlich nur als das Ineinander der Zeitmodi ausgedrückt werden kann:

Words move, music moves  
Only in time; but that which is only living  
Can only die. Words, after speech, reach  
Into the silence. Only by the form, the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness.  
Not the stillness of a violin, while the note lasts,  
Not that only, but the co-existence  
Or say that the end precedes the beginning

And the end and the beginning were always there  
 Before the beginning and after the end.  
 And all is always now. [...]

Was das Gedicht derart andeutet, löst es selbst ein. Als Text ist es keine sprachliche Äußerung in der Zeit, die aufhört und aufhören muss, nachdem sie begonnen hatte. Liest man das Gedicht und lässt seine Sprache klingen, so begibt man sich vielmehr in seine Stille, in das Gefäß seiner Sprache, die ein aufnehmender, bergender Raum ist, in dem alles, was in ihn hineingefunden hat, 'koexistiert', als Moment des Gewebes, das die Sprache des Gedichtes ist. Sie ist still und doch wie lebendig im Spiel ihrer Momente – so wie ein 'chinesisches Gefäß', vielleicht seladonfarben, aus der Song-Zeit, nicht starr ist, sondern in seiner Schönheit wie lebendig, obwohl es sich nicht in der Zeit bewegt.

Diese das Gedicht reflektierenden und darin poetologischen Verse sind nur eine Seite des Gedichts. Sie sind verwoben mit dem, was als Evokation von Erinnerung erscheint, mit liedähnlichen Versen, Entsprechungen und Anspielungen und dem alles durchwirkenden Motiv der Zeit und der Zeitlosigkeit. All dies müsste man für eine Interpretation bedenken, die *Burnt Norton* annähernd gerecht werden soll. Auch dann würde man das Gedicht jedoch nicht 'erklärt' und erst recht nicht in eine vermeintlich klarere Sprache übertragen haben. Das Gedicht ist nicht erklärbar. Anders als ein philosophischer Text wie Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* hat es keine Themen, das sich auch anders formulieren und dabei klären oder differenzierter fassen ließen. Das Gedicht ist aber auch nicht unklar, sondern hat seine eigene Klarheit, nämlich die Klarheit seines Ineinander von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, seiner vieldeutigen Korrespondenzen, in die es die scheinbar begrifflichen Sätzen zur kreisförmig in sich verschlungenen Zeit zurückstellt, für die vielleicht der zweite als Motto vorangestellte Satz von Heraklit über den Weg, der hinauf und hinab derselbe ist, bezieht. So zeigt sich, wie alles Denkbare und Gedachte in das dichte, aber auch lichte Gewebe der Sprache gehört und aus diesem hervorkommt.

Dieses vieldeutige Ineinander von Bestimmtheit und Unbestimmtheit ist der λόγος des Gedichts – keine Logik, sondern die Urevidenz von Sinn, wie man sie mit dem Ineinander von Bestimmtheit und Unbestimmtheit erfährt. Diese ist, wie es bei Heraklit heißt, allen gemeinsam, auch wenn alle ihre eigene Vernunft haben, der gemäß etwas sinnvoll ist, ohne dass es dem eigenen 'Entwurf' eines Sinns der Dinge entspricht. Solche Entwürfe können mehr oder weniger ausdrücklich gemacht werden, und sie können auch methodisch reflektierte Hypo-



thesen sein, die sich möglicherweise bewähren. Allen Naturforschern, so schreibt Kant in der *Vorrede* zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*, sei ein Licht aufgegangen, als sie sahen, dass sich die Natur gemäß einer im Voraus festgelegten Versuchsanordnung bestimmen ließ. Sie hätten begriffen, «daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem eigenen Entwurfe hervorbringt»<sup>42</sup>. Nicht allein die Naturforscher, auch die Interpreten, die Texte von einem im Voraus gemachten Entwurf her interpretieren, könnten diese Einsicht reklamieren. Auch solche Interpretationen erschließen etwas, doch eben nur das, was man irgendwie schon im Voraus weiß. Sie würden auch ein Gedicht wie *Burnt Norton* erschließen, allerdings nicht so, wie es ‘allen gemeinsam’ ist.

## 7.

Aber lässt sich ein solches Gedicht überhaupt in dieser Gemeinsamkeit erschließen? Es muss möglich sein, denn sonst bliebe die ästhetische Erfahrung unmittelbar und sprachlos, ein bloßes Hinsehen oder Hinhören, dessen Gegenstand nicht verstanden werden könnte. Auch könnte man diesen Gegenstand nicht beschreiben und dabei die Weise, in der man ihn erfährt, reflektieren. Und schließlich wäre die ästhetische Erfahrung dann auch nicht mitteilbar, was sie, wie man immer wieder erfahren kann, ist, und was sie, wie Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* gezeigt hat, wesentlich ist<sup>43</sup>. Dafür muss das Erfahrene beschrieben werden können, denn die bloße Feststellung etwas sei schön, ist nicht hinreichend dafür, anderen die Betrachtung eines Gegenstands naheulegen. Was man dabei sagt, muss, anders als Kant denkt, den Gegenstand selbst charakterisieren; nur dieser, nicht die eigene subjektive Erfahrung kann ‘allen gemeinsam’ sein, so dass alle sich, ihre Erfahrung zur Sprache bringend, auf dasselbe beziehen können – auf etwas, das vor jeder subjektiv gefärbten, zirkulären Interpretation und ihren je besonderen Voraussetzungen zugänglich ist.

Was sich in nicht-zirkulären Interpretationen erschlüsse, wäre der Sinn in einem Werk vor dem voraussetzungsvoll festgestellten Sinn; es wäre der Sinn, den ein Gedicht in sich selbst hat und der ihm nicht

42 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in Ders., *Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wiesbaden 1956, Bd. 2, B XIII.

43 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *ebd.*, Bd. 5, B 28. Hier betont Kant die «allgemeine Mitteilungsfähigkeit des Gemütszustandes in der gegebenen Vorstellung» von etwas, das man als schön erlebt.

zugesprochen oder zugeschrieben würde, also der *primordiale* Sinn, oder, wie Merleau-Ponty es nennt, der 'rohe Sinn', *sens brut*<sup>44</sup>. Es wäre der Sinn der Kunstwerke, sofern diese keine von Interpretationen bestimmten Sinngebilde, sondern jene von Sontag als Gegenstände einer 'Erotik der Kunst' verstandenen *brute objects* sind<sup>45</sup>, die sich, in sinnlicher Unmittelbarkeit erfahren, im 'Glanz des Dings an sich' zeigen<sup>46</sup>.

Sontag schließt eine hermeneutische Erfahrung solcher Gegenstände aus, wohl deshalb, weil sie sich eine hermeneutische Erfahrung, die kein vereinnahmender, domestizierender Zugriff auf Kunstwerke ist, nicht vorstellen kann. Immerhin fordert sie, man müsse auf die 'Form in der Kunst' – *form in art* – aufmerksamer werden, und in Verbindung damit bemerkt sie, nötig sei ein eher beschreibendes als vorschreibendes Vokabular für Formen – *a vocabulary – a descriptive more than prescriptive, vocabulary – of forms*<sup>47</sup>. Aber kann es ein solches 'Vokabular' geben?

Dass die ästhetische Erfahrung im Allgemeinen nicht in der Unmittelbarkeit des bloßen Wahrnehmens aufgeht, spricht dafür. Aber die Erfahrung muss auch dann, wenn sie hermeneutisch ist, durch diese Unmittelbarkeit bestimmt bleiben; nur dann ist das Interpretieren davor geschützt, das Erfahrene, ein Gedicht zum Beispiel, auf einen bestimmten Sinn festzulegen. Unter dem Primat der Wahrnehmung sind Festlegungen solcher Art außer Kraft. Man sieht möglichst von allen Voraussetzungen ab, die das Verstehen eines Textes in seinem primordialen Sinn beeinträchtigen könnten. Aber wie erschließt sich dabei ein primordialer Sinn? Wie muss man einen Text lesen, um diesen Sinn als solchen zu verstehen und interpretierend zu beschreiben?

Das erste Kriterium für ein Verstehen primordialen Sinns ergibt sich bereits aus der Möglichkeit, von allen einem Text externen Voraussetzungen oder Erwartungen abzusehen. Wenn das gelingt, so bezieht man einen Text nicht mehr auf etwas, das er nicht ist, sondern nimmt ihn in seiner *Immanenz*. Ob er einen irgendwie externen Sinn und damit eine Bedeutung hat, zum Beispiel die, eine bestimmte Denkweise zu repräsentieren oder Ausdruck persönlicher Erfahrungen zu sein, ist dann gleichgültig. Die Sprache eines Gedichts ist dann nichts als die Sprache *dieses Gedichts*; sinnvoll und in ihrem Sinn zu bedenken ist das, was zu einem Gedicht gehört, allein im Zusammenhang der ein Gedicht ausmachenden Sprache.

44 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, S. 13.

45 Sontag, *Against Interpretation*, a.a.O., S. 16.

46 *Ebd.*, S. 19: «the luminousness of the thing in itself».

47 *Ebd.*, S. 18.

Das heißt, dass man die Sprache eines Gedichtes nicht auf Bedeutungen reduzieren oder festlegen darf. Es hilft auch nichts, wie Gedichte immer wieder zeigen; auch wenn man in den Versen, die den zweiten Teil von *Burnt Norton* eröffnen, jedes Wortes aus dem normalen Sprachgebrauch kennt, gehört jedes Wort in den Zusammenhang des Gedichts, und dieser ist vieldeutig und hat darin keine Bedeutung:

Garlic and sapphires in the mud  
 Clot the bedded axle-tree.  
 The trilling wire in the blood  
 Sings below inveterate scars  
 Appeasing long forgotten wars.

Was ist hier gesagt? Man kann versuchen, es zu umschreiben – vielleicht so: Ein Wagen fährt nicht weiter, weil seine Achse mit Schlamm verklumpt ist – aber warum mit ‘Knoblauch’ und ‘Saphiren’? Der trillernde Draht im Blut – der Draht, den man ‘im Blut’ hat und so nicht los wird? – singt unter Narben, die geblieben sind, ‘chronisch’, ‘unverbesserlich’ und besänftigt lang vergessene Kriege – was bedeutet das? Es bedeutet das, was es ist: etwas steckt fest, etwas, das eigentlich unangenehm ist, nämlich ein ‘Draht im Blut’, ein Geräusch, das nicht festzulegen ist – unangenehm als Schwingen eines Drahtes, erheiternd, vielleicht auch besänftigend als Trillern, das man eher einem Vogel, als einem Draht zusprechen würde. Vernarbe, aber nicht ausgeheilte Verletzungen – und doch bleiben die ‘Kriege’ tief in der Vergangenheit, lange vergessen; das Trillern des Drahtes – eines Zaundrahtes neben dem im Schlamm festgefahrenen Fuhrwerks? – bekräftigt das Vergessen.

So oder ähnlich könnte man die zitierten Verse umschreiben, ohne damit die einzelnen Bedeutungen und erst recht den ‘Sinn des Ganzen’ festzulegen. Dennoch hat man nicht den Eindruck, in Konfusionen oder Unklarheiten befangen zu sein. Der Klang der Verse hat eine eigene, nicht rekonstruierbare Evidenz, nicht zuletzt darin, dass er in den Reimen lautliche Korrespondenzen stiftet, die syntaktisch und semantisch nicht auflösbar sind. Und läse man weiter, so würde sich eine Interpretation der Verse vielleicht konkretisieren. Aber sie würde nicht eindeutig werden und sich noch nicht einmal der Eindeutigkeit annähern. Wenn man die Verse ernst nimmt, kann man sie nur in ihrer Vieldeutigkeit belassen. Jede noch so differenzierte Interpretation kann nur eine mögliche sein, und das wiederum ist so, weil der Text selbst ein sprachliches Möglichkeitsgewebe ist. Was ‘allen gemeinsam’ ist, ist dieses in seiner immanenten Vieldeutigkeit sinnlich evidente Gewebe.

Nun könnte man die Verse aus *Burnt Norton* für einen Grenzfall der Interpretation halten – für ein Beispiel jener ‘dunklen’ Texte, die nach verbreiteter, jedoch keineswegs plausibler Meinung repräsentativ für die moderne Dichtung sind. ‘Dunkle’ Verse gibt es auch zum Beispiel von Pindar, und Brechts späte in ihrer Lakonik anscheinend ohne weiteres verständliche Gedichte sind nicht weniger vieldeutig als die Verse Eliots oder solche Celans. Alle überhaupt interpretationsbedürftigen Dichtungen – und nicht allein sie – sind vieldeutig. Nur ist die Vieldeutigkeit mancher Kunstwerke nicht so offenkundig, dass man sie auf den ersten Blick erkennen müsste. Solche Werke könnte man sogar für eindeutig halten und erst, nachdem man sich gründlicher auf sie eingelassen hat, merken, dass sie in der scheinbar eindeutigen Bedeutung, die man in ihnen gesehen hat, nicht aufgehen.

Ein gutes Beispiel dafür ist etwas scheinbar Eindeutiges, ein Bild, das zunächst ohne jedes Rätsel zu sein scheint, eine Photographie von Henry Cartier-Bresson, die dem Photographen so wichtig war, dass er sie in seinen kanonischen Bildband *The Decisive Moment* aufgenommen hat<sup>48</sup>, obwohl sie seinen künstlerischen Maßstäben nicht ganz entsprach; sie ist nicht im Sucher der Kamera als Bild komponiert, sondern ein halbes Zufallsprodukt, entstanden, indem der Photograph die Kamera mit ausgestreckten Armen hoch über seinen Kopf hielt<sup>49</sup>. Das Bild zeigt einen kirchlichen Würdenträger, in Rückenansicht, so dass man ihn im Bild nicht identifizieren kann, umringt von einer Menschenmenge, und direkt vor ihm, am rechten unteren Bildrand, einen jüngeren Mann, der ihm die rechte Hand küsst – ein Bild religiöser Innigkeit und Verehrung.

Aber stimmt das? Cartier-Bresson selbst hat einer so eindeutigen Interpretation widersprochen. In einem Interview bemerkt er, seine Mutter habe die Photographie – aus der Bildlegende kann man erfahren, dass sie Kardinal Pacelli, den späteren Papst Pius XII., 1938 bei einem Besuch in Paris zeigt – für «das religiöseste Photo überhaupt» gehalten, während ein Freund gemeint habe, dass es «das antireligiöseste Bild sei, das er kenne»<sup>50</sup>. Cartier-Bresson selbst sieht keine der beiden Deutungen durch die Photographie belegt; das

48 Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, New York 1952; facsimile production and printing, Steidl, Göttingen 2014, S. 30.

49 Vgl. Cartier-Bressons Anmerkungen in der nicht paginierten Legende zum ersten Teil seines Buches, *ebd.*

50 Henri Cartier-Bresson, *Man redet immer zu viel. Gespräche über das Leben, die Kunst und die Photographie 1951-1998*, Schirmer/Mosel, München 2020, S. 89.

Bild liefere keinen «Beweis» dafür, was jemand mit ihm verbinde<sup>51</sup>. Vielmehr scheint die Eindeutigkeit des Verständnisses vor allem auf die Grundüberzeugungen der Urteilenden zurückführbar zu sein; Cartier-Bressons Mutter war eine gläubige Katholikin, der zitierte Freund war Atheist. Und betrachtet man die Photographie genauer, so kann man sehen, dass Cartier-Bresson recht hat. Das Bild hat keine Botschaft – es ist einfach ein Bild. Die Gesichter in der dicht gedrängten Menge, selbst das Gesicht des jüngeren Mannes, der dem Kardinal die Hand küsst, sind in ihrem Ausdruck keineswegs eindeutig. Und sie sind deutlich verschieden – manche vielleicht innig verehrend, andere eher neugierig, manche vielleicht sogar boshaft – auch das ist nicht eindeutig zu bestimmen. Was das Bild zeigt, ist seine uneindeutige Vielfalt, und wenn man das Bild beschreiben, also interpretieren wollte, so müsste man auf diese eingehen. Man müsste zeigen, wie das Bild seine eigentümliche Intensität daraus gewinnt, wie es all diese verschiedenen, dicht gedrängten, einander zugewandten oder voneinander abgewandten Gesichter im Bildraum erscheinen lässt, manche gut sichtbar, andere durch den Bildrand angeschnitten, wieder andere teilweise verdeckt und keines von ihnen auf einen klar bestimmbaren Ausdruck festzulegen. Allein deshalb hat man das Bild nicht auf einen Blick gesehen, sondern betrachtet es immer wieder neu. Es ist kein Photo, das irgendetwas dokumentiert, sondern ein Kunstwerk, bei dem alles Sichtbare ein Moment des Bildes ist – nichts anderes und deshalb allein so, wie es zum Bild gehört, zu interpretieren.

Interpretationen hätten demnach die Aufgabe, zweierlei miteinander zu verbinden, ohne dabei je zu einer definitiven Lösung zu kommen. Sie müssten beschreiben, was wahrnehmbar und als Wahrnehmbares da ist, und dabei auf die Unbestimmtheiten des Wahrnehmbaren achten. Sie müssten das Wahrnehmbare auch darin beschreiben, wie sich im Raum eines Werkes einander zuordnet und dabei berücksichtigen, dass solche Zuordnungen im Allgemeinen vieldeutig sind – die Momente eines Gedichts oder eines Bildes lassen sich mannigfach aufeinander beziehen, so dass in der Beschreibung immer die Möglichkeit der Beziehungen gesehen sein muss. Interpretationen sollen zeigen, was im Raum eines Werkes auf welche Weise erscheinen kann, derart, dass mit ihm das Werk erscheint.

Ein Bild wie Cartier-Bressons Photographie zu verstehen, auch ein Gedicht wie *Burnt Norton* oder sonst ein Kunstwerk, ist demnach weniger ein Erkennen, durch das man ein Wissen von Sachverhalten

51 *Ebd.*

erwirbt, als die manchmal spontane, manchmal ihre Zeit brauchende Ausbildung einer Fähigkeit, derjenigen nämlich, mit etwas etwas anfangen zu können<sup>52</sup>. Verstehen heißt: zu wissen, wie zu sehen, zu hören oder zu lesen ist, damit sich ein Bild, ein Musikstück oder ein geschriebener Text erschließt, und dieses mit Erfolg zu praktizieren. Dabei ist die Fähigkeit des Verstehens zwar die einer Person – das ist ihre subjektive Seite. Aber diese Fähigkeit kann sich nur an der Sache, um die es geht, ausbilden und bewähren, am zu verstehenden Gegenstand also, auf den man sich lesend, hörend oder im sehenden Betrachten einstellen muss. Man versteht zum Beispiel ein Bild, wenn man es so, wie es sich zeigt, sehen kann, also vom Bild her und nicht, indem man ihm einen Sinn unterstellt oder ein Sinnmoment, das man im Bild zu finden glaubte, vielleicht auch tatsächlich fand, zum Ausgangspunkt einer Geschichte über das Bild macht, die das Bild ‘im Ganzen’ erschließen soll. Verstehen, wie es einer Sache entspricht, ist weniger ein Erfassen von Sinn als vielmehr die Möglichkeit, etwas so, wie es sich zeigt, zur Geltung kommen zu lassen. Darin ist das Verstehen der Fähigkeit vergleichbar, ein Spiel zu spielen – man realisiert ein Spiel, indem man sich kundig in seinem Zusammenhang bewegt. Nicht umsonst hat Gadamer für seine Konzeption der Hermeneutik das Spiel als «Leitfaden der ontologischen Explikation»<sup>53</sup> gewählt, und nicht umsonst ist Wittgenstein bei seinen Überlegungen zum Sprachverstehen auf das Modell des Spiels gekommen.

Wenn es um das Lesen, Hören und sehende Betrachten geht, wird man allerdings nicht wie Gadamer an das Schauspiel, die Aufführung eines Theaterstücks, denken und darin, dass die Aufführung in einer «totalen Vermittlung» ganz verschwinden soll, um das Stück als solches manifest werden zu lassen, auch nicht wie Wittgenstein an den praktischen Zusammenhang des Sprechens, in den jede Bezeichnung von etwas gehört – so wie die Bezeichnung einer Spielfigur als «König» in den Zusammenhang des Schachspiels<sup>54</sup>. Spielcharakter hat das im Lesen, Hören und sehenden Betrachten mögliche Verstehen vielmehr darin, dass man sich *im Sinn* von etwas verhält, um es zu erfahren – so wie man sich im Sinn eines Spiels verhält, um es als das Spiel, das es ist, zu spielen. Dazu gehört auch ein Verständnis davon, dass die Möglichkeiten, etwas zu verstehen, immer reicher sind als das Verstehen, wie es jeweils geschieht. Alles Verstehbare ist in sich wesentlich der Raum seiner Verstehbarkeit, der Raum seiner Möglich-

52 Günter Figal, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, 2. Aufl., Mohr Siebeck, Tübingen 2018, S. 108.

53 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, a.a.O., S. 107.

54 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, a.a.O., § 31.

keiten zu erscheinen und so sein phänomenaler Raum. Zum Beispiel ein Bild lässt sich nur verständig betrachten, wenn man versteht, dass es verschieden erscheinen kann – so wie man das Schachspiel nicht versteht, ohne zu verstehen, dass jeder Zug mit einer Figur nur eine Möglichkeit von vielen ist. Das Primordiale, das es bei einem Kunstwerk zu verstehen gilt, ist vieldeutig, und was entsprechend vor allem verstanden werden müsste, ist seine Vieldeutigkeit.

