

FRAGMENT

Kaltërina Latifi
Fragmentarik

*Eine poetische
Phänomenologie
des Fragments*

Wallstein

Kaltërina Latifi
Fragmentarik

Kaltërina Latifi

Fragmentarik

Eine poetische Phänomenologie
des Fragments

Wallstein Verlag

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät
der Universität Göttingen im Frühjahr 2023 als Habilitationsschrift
angenommen.

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf, @ SG-Image

ISBN (Print) 978-3-8353-5576-7

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8609-9

Inhalt

i	<i>Einweisendes Bruchstück:</i> Fragment in der ästhetischen Theoriebildung	7
ii	<i>Phänomenologische Problemstellung</i> Was das Fragment (alles) ist – oder nicht ist 27 • Ganz fragmentarisch 35 • Die offene Form 39 • Sinn- Isolate 44 • Einrichtung des Ganzen 49 • Fragmentieren, evozieren 53 • Aufbrechen des Fragments, eine Methode 56	25
iii	<i>Erscheinungsformen</i> <i>Transzendierende Fragmentarität: Friedrich Schiller, Alexander Lernet-Holenia, Friedrich Schlegel, Novalis, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke</i>	63
	Sprachverwendung und Stoff 65 • Äußere Ganzheit, innere Zerrissenheit 78 • Absichtliche Formlosigkeit 87 • Störende Zwischendinge und Plötzlichkeit 92 • Miniatur- ganzheit 98 • »Beschränkung auf eine einzelne Erschei- nung« 106 • »Poësie« im Einzelnen und im Ganzen 114 • »Worte sind mein Stoff« 124 • Die Welt im Ganzen 138 • Die Welt anbrechen ... 152 • Weltenvollender 168	
	<i>Fragmentarisches Selbstbewusstsein:</i> <i>Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Jean Améry, Marlene Streeruwitz, Ulrike Draesner</i>	175
	Selbstbewusste Werke 175 • Fragmentarität oder die (un)geschriebenen Stoffe 182 • Textmosaik und andere Stück-Werke 202 • Diskursive Dissoziationen des Fragmentarischen 218 • Aufbrechende Pause und stilles Fragmentieren 226 • Dekomposition = Komposition 234 • Einswerden 248 • Vollendete Abbrüche 256 • »It's complicated« 268	
	Bibliographie	281
	Register	295

- i. *Einweisendes Bruchstück:*
Fragment in der ästhetischen Theoriebildung

Angesichts einer in ihren Kategorien zunehmend hybrid gewordenen Ästhetik gewinnen traditionelle und innovative Konzeptionen des Fragmentarischen bei gleichzeitiger – medien- und informationsinflationär bedingter – Segmentierung und damit Fragmentierung der Weltwahrnehmung erneut an struktureller und inhaltlicher Bedeutung. Im Bereich der Kunst und Literatur erfordert diese komplexe Ausgangslage grundlegend neue Überlegungen zur Theorie des Fragments im Verhältnis zu einer avancierten Werkästhetik in allen Bereichen künstlerischen Gestaltens. Denn ein solches Gestalten nimmt als Zeitspiegel heute wie bereits in der Frühphase der Romantik das rapide Fortschreiten der Differenzierung in der Erfahrung der (Um-)Welt auf und arbeitet mit ihr. Die kulturellen Teilsysteme, von der Systemtheorie eines Niklas Luhmann noch für stabil gehalten,¹ erweisen sich längst wieder als aufgebrochen, schillernd und zwischen Bedeutungsebenen oszillierend. Was sich daran heute als konkrete Erfahrung zeigt, war in der Romantik primär erst (Vor-)Ahnung einer künftigen Entwicklung, die von sprunghaftem Wissenszuwachs geprägt war; ihren Ausdruck fand diese Differenzierung, Segmentierung und Aufspaltung von herkömmlichen Zusammenhängen im Fragment, ein Phänomen, das bis in die Moderne und ihre Ausläufer ästhetisch-intellektuelle Konsequenzen zeitigte.

Seit der Romantik hat das Fragment-Phänomen mehr oder weniger sichtbar die künstlerischen Schaffensvoraussetzungen und einschlägigen ästhetischen Diskurse bestimmt. Aus den einzelnen, in unserem Fall: *poetischen Erscheinungsformen* des Fragmentarischen in seinen verschiedensten Ausprägungen lässt sich allmählich eine Art Ästhetik des Fragments extrahieren, die als Teilaspekt einer ästhetisch-literarischen Theoriebildung zu verstehen ist und die ich im Folgenden *Fragmentarik* nennen möchte: ein ästhetischer Struktur- und Wertbegriff, der auch Wesentliches über das kulturelle Bewusstsein in verschiedenen Epochen aussagen und als Orientierungsbegriff in der Kulturkritik gelten kann. Der polyvalente Begriff der Fragmentarik eignet sich meines Erachtens zur Kennzeichnung orientierender Be-

1 Vgl. u. a. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984. Zur Einführung und Übersicht siehe: Martin Endreß: *Soziologische Theorien kompakt*, München 2013, S. 155-172.

mühungen bei der Beschreibung von zunächst künstlerisch geprägten Erscheinungsformen in der Kultur und besonders in der Literatur. Es ist an der Zeit, den literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs über die Bedeutung der Fragmentarik als einer ästhetischen Qualität in der Literaturwissenschaft neu zu etablieren.²

Im Folgenden werden Aspekte der Fragmentarik unter den Vorzeichen einer von der (Literatur-)Ästhetik bislang nicht zureichend berücksichtigten Entwicklung analysiert, die von einer rasanten Differenzierung und damit Fragmentierung unserer praktischen Erfahrung gekennzeichnet ist. In den Zeiten der Nach-Avantgarde greift gerade die Literatur – aber mit ihr auch andere Kunst- und Ausdrucksmöglichkeiten – auf erkennbare Formen zurück.³ Zu ihnen, diesen Formen als ästhetischen Integrationsangeboten in einer sich sprunghaft differenzierenden Wissens- und Erfahrungswelt, gehört das seit der Romantik geradezu programmatisch auf eine solche Befindlichkeit reagierende Fragment und mit ihm eine entsprechende Ästhetik. Dabei könnte sich nun erweisen, dass gerade das Fragment in seiner inhärenten Brüchigkeit eine solche ›Integration‹ nicht nur am sinnfälligsten, sondern auch am glaubwürdigsten leistet.

In der kritischen Auseinandersetzung mit dem Fragment und der Frage, ob ihm eine spezifische Ästhetik zugeordnet werden oder aus ihm generiert werden kann, darf ein Aspekt nie unterschlagen werden: die Anziehungskraft, die vom (scheinbar) Unabgeschlossenen ausgeht. Auch ihr gilt nachfolgend unser Augenmerk. Denn was ist es, das den Bruch in einem Kunstwerk so reizvoll macht? Das Verlangen, sich ihm auszusetzen? Ihn zu glätten, zu überwinden? Oder mit ihm zu arbeiten, den Bruch als Grenzerfahrung weiterzugestalten? An Stellen wie diesen zeigt sich, dass diese prinzipiell ästhetisch und phänomenologisch ausgerichtete Untersuchung ins Anthropologisch-Psychologische spielt, und es wird gegebenenfalls zu fragen sein, was es mit dem ›Faszinosum Bruchstück‹ in seiner hier vorrangig literaturästhetischen Ausprägung auf sich hat. Analog

- 2 Dabei kann die Fragmentarik in ihrer eigenständigen Bedeutung für die interdisziplinäre Literaturforschung zur Geltung kommen. Ziel ist es hier, die Entwicklung der Fragmentarik exemplarisch für den deutschsprachigen Literaturraum zu untersuchen, um damit eventuell auch eine paradigmatische Qualität der literarischen Fragmentarik für kulturtheoretische Modernismus-Diskurse insgesamt geltend zu machen.
- 3 Vgl. Ernst-Wilhelm Händler: Die Zukunft ist nur noch verlängerte Gegenwart. Warum Literatur in einer von Algorithmen determinierten Welt ihren Kunstwillen opfert: Sieben Thesen zur Autorschaft heute, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 3. August 2019, S. 16.

zu Schillers Frage nach der Ursache des *Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1790/91) ist hier mitzureflekieren, worin die Gründe liegen für das Interesse am Fragment als einem vermeintlich ›verfehlten‹, wenn nicht gar ›tragisch‹ scheiternden Vollenden. Oder liegt die Begründung für dieses Reizvolle am Fragment etwa darin, dass wir in den (Werk-)Brüchen auch die Möglichkeit zu einem Aufbruch ins ganz Andere ahnen, in das Nicht-Vorgefertigte, in die unvermutete Wendung? Auch diesem Problemfeld und seinen Grenzen versucht sich diese Studie zu stellen.

Im Fragment als Form erkennen die ästhetischen Theorien, die sich der Kritik an der Romantik verschrieben haben, keinen Eigenwert. Der Makel des Nicht-Vollendeten hindert eine nach Hegels Vorbild an Ganzheit orientierte Ästhetik daran, im Fragment eine spezifische Ausdrucksqualität zu erkennen und es als eine solche zu würdigen. Weil das Fragment Abrundung verweigert, man gemeinhin aber gerade das Runde als eine raumbezogene, Vollendung suggerierende Formableitung sieht,⁴ haben sich anti-romantisch konnotierte Vorurteile gegen diese Form des Offenen gebildet. Dahinter verbirgt sich auch die bis zu den platonischen Dialogen zurückreichende Vorstellung, dass es Diskurse gibt, die eine Sache vollständig erschöpfen. Vollendet ist, was als *ausgeschöpft* gilt. Urbild dessen ist die als makellos deklarierte göttliche Schöpfungsleistung, die das Fragment zu negieren scheint.

Die Rehabilitierung des Fragments erfolgte durch die rhetorisch grundierte Vorstellung des *pars pro toto*, wie sich diese – zeitgleich zur ersten Phase der Romantik – sogar bei Schiller nachweisen lässt. Von Marx bis Freud erweist sich jedoch das *pars pro toto* als zweiseitig. Für Marx äußert sich darin der Warenfetischismus: Die einzelne Ware, das Produkt, ersetzt die komplexen Arbeitsvorgänge, die ihr vorausgehen. Freud deutet *pars pro toto* als sexuellen Fetischismus, wobei ein Ding, sagen wir ein Frauenstrumpf, zum Ersatz für einen begehrten Menschen werden kann. Noch in den »Aufzeichnungen und Entwürfen« der *Dialektik der Aufklärung* sprechen Adorno und Horkheimer von der Verdinglichung im einzelnen Teil, die ihrer Ansicht nach jedoch zum Vergessen führe.⁵

4 Dazu das bezeichnenderweise finale, also abrundende Kapitel über das Runde in Gaston Bachelard: *Die Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt a.M. 192014, S. 229–236 (»Die Phänomenologie des Runden«).

5 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 192004, S. 244.

Überträgt man diese Vorstellung auf die Materialität des Fragments, dann ließe sich behaupten, dass das Fragment ›greifbarer‹ sei in seiner ›Abgebrochenheit‹, ja, dass sich in ihm auch eine Verdinglichung und damit Materialisierung einer ästhetischen Konzeption manifestiere. Dass sich Fragmente aufeinander beziehen lassen, um so ein Ganzes zu simulieren, zeigt sich im *Athenäum*-Projekt der Brüder Schlegel ebenso wie in der Architektonik der Postmoderne, etwa in der Kombination verschiedener Baumaterialien und Integration von diversen Stilelementen. Der *Stilbruch* konnte dabei als bewusst inszeniert werden, wobei damit ein weiterer Begriff benannt ist, der in den konzeptionellen Zusammenhang der Fragmentarik gehört.

Die postmoderne Integration des Diversen unterminiert aber die Eigenständigkeit des offenen Bruchstücks, das jedoch auch eine architekturästhetische Manifestation kennt – am wohl augenfälligsten im Londoner Shard des italienischen Baumeisters Renzo Piano, der sein Gebilde als ein Etwas verstand, das gleichsam aus der Themse aufragen sollte wie ein einzelner, riesiger Segelmast auf einem Canaletto-Gemälde.⁶ Damit erweist sich der Shard, die in die Wolken schneidende Scherbe, als ein konstruiertes Bruchstück und Zitat aus einem Gemälde des 18. Jahrhunderts, transformiert durch die Vorstellungskraft eines Architekten. Und eben auch das ist konstitutiv für eine ästhetische Theorie, die eine Fragmentarik einbegreift: Das Fragment ist transformierbar; es verlockt sogar dazu, transformiert zu werden und selbst sich zu metamorphosieren.

Doch bevor wir weiter der Frage nachgehen, welche Relevanz die Fragmentarik im Rahmen einer ästhetischen Theorie haben kann, bedarf es eines Rückgriffs auf die wissenschaftliche Methodenlehre, wie sie Descartes in der wissenschaftstheoretischen Grundschrift *Discours de la méthode* für die Neuzeit entworfen hat. Darin findet sich einer von vier Grundsätzen des analytischen Verfahrens, der für unsere Überlegungen bedeutsam ist. Descartes spricht von der Zerlegung des Objekts »in so viele Teile [...] als nur möglich und als erforderlich sein würde, um sie in der besten Weise aufzulösen.«⁷ Diese Forderung, Elementaranalyse zu betreiben, läuft im Wesentlichen auf eine Fragmentierung des Objekts hinaus. Wenn nach Hegel (erst) das Ganze das Wahre ist und sein kann, dann sind jedoch nur dessen Bestandteile ›wahrhaftig‹ analysierbar. Der Sinn eines Ganzen erweist

6 Renzo Piano: *The Shard: London Bridge Tower*, London 2013, S. 74. Vgl. auch: *The Shard: The Official Guidebook*, London 2013, S. 22.

7 René Descartes: *Philosophische Werke*, Bd. 1, übers. und hg. von Artur Buchenau, Leipzig 1922, S. 15.

sich dann erst in der neuerlichen Zusammensetzung der Analysata. Die Zerlegung eines Ganzen im Sinne von Descartes ergibt zwangsläufig Fragmente; nicht zwangsläufig dagegen ist ihre »Auflösung«, wie Descartes vorsah. Wie die nachfolgenden sprachlichen Analysen (nicht nur) fragmentarischer Texte zeigen werden, geht es um das Erhalten dieser bruchstückhaften Bestandteile, nicht um ihre Liquidierung.

Adorno leitete aus dieser Konstellation die Form des Essays ab, der keine »Elementaranalyse« vornimmt; vielmehr interessiere ihn die »Wechselwirkung« von Ganzheit und Elementen.⁸ Was Adorno dann nicht vollzieht, ist der Übergang von dieser Einsicht in den Charakter des Essays zu der These, die wir vertreten, dass gerade der Essay – mit seinem unentschiedenen Genus – *die* quasi-literarische Zwischenform überhaupt ist, weil sie *zwischen* Abhandlung und Dialog steht, zwischen kohärenter Argumentation und offener Gedankenerprobung: Der Essay *ist* fragmentarisch verschriftlichte Gedankenform.⁹

Im Fragment zeigt sich das Aufbrechen und Aufgebrochene als eratische Form. Im Auf- oder Abgebrochensein setzen sich genrespezifische intellektuelle und ästhetische Energien frei. Polaritäten, die im jeweiligen fragmentierten Werk angelegt sind, wozu wesentlich sprach-rhetorische Strukturen gehören, werden entbunden. Dabei können Fragmente auch Durchbrüche des Bestimmten zum Unbestimmten bedeuten. In jedem Fall potenziert das Abbrechen eines Werks seine Rätselhaftigkeit. Die Schwierigkeit, dieses Potenzieren ästhetisch zu qualifizieren, begründet den Reiz der Fragmentarik mit.

Hinzu kommt ein Weiteres. Im Fragment, das mit einem ›offenen Anfang‹ ebenso einsetzen kann wie mit einem ›offenen Ende‹ schließen, wird das Problem des Anfangen- und Enden-Könnens akut – jedoch durch Aussparung eines konkreten Anfangs oder Endes. Ist der Fragmentcharakter eines Textes oder anderen ästhetischen Gebildes durch eine Deletion in seiner Mitte oder anderswo in seinem ›Innen‹ bedingt, dann problematisiert sich dadurch die Frage nach dem

8 Adorno: *Noten zur Literatur*. Bd. 11 der Gesammelten Schriften, hg. von Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt a.M. 2003, S.9-33 (»Der Essay als Form«), hier S. 22.

9 Vgl. grundlegend: Wolfgang Müller-Funk: *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995. Müller-Funk weist die Essayistik als Folge der Kritischen Theorie aus als Form eines Denkens mit dezidiert ästhetischen Mitteln. Aber auch er würdigt in diesem Zusammenhang das Fragment nicht eigens.

durchgängigen Gestalten. Wie ist ein solches überhaupt möglich? Wie entstehen Gestaltungszusammenhänge? Wie lassen sie sich wahrren und verstetigen? Was bricht durch das Gestalten durch, wodurch es sich fragmentiert oder als Fragment wahrnehmbar wird?

Im Fragment erhebt die Kunst Einspruch gegen den Anspruch, ›vollendet‹ sein zu müssen.¹⁰ Dabei gibt es zur Genüge Werke, die in ihrer Fragmentarität ›vollständig‹, ja ›vollkommen‹ wirken (*das* Beispiel mag man in Schuberts *Unvollendeter* hören). Was nun sind dafür die Kriterien oder zumindest Anzeichen? Die Fragmentarik hat sich diesem Problemkomplex zu stellen. Gerät ein Werk zum Fragment, dann hebt sich dadurch sein Mit-sich-selbst-identisch-Sein auf. Denn der fragmentarische Charakter einer künstlerischen Gestaltung oder eines ästhetischen Gebildes – ob intendiert oder nicht – offenbart nicht nur die Möglichkeit, dass etwas Inneres aus diesem Gebilde zum Durchbruch gekommen und damit nach außen getreten ist; er schließt auch die Möglichkeit ein, dass etwas Äußeres in das Gebilde hereingebrochen ist. Dadurch wird das Kunstwerk mit sich selbst unvereinbar. Ableitbar davon ist die These, die unsere Fragmentarik weiterentwickeln will, dass im Fragment das Nichtidentische seine Form findet.

Es ist nicht nur die innere Verfasstheit, die eine künstlerische Gestaltung aus sich heraus aufbrechen kann – etwa die Disposition des künstlerisch Schaffenden, seine psychologische Verfassung, sein Können, seine Fertigkeit etc. –, es ist auch der Zustand des Materials, der diese ›Brüche‹ bedingen kann. Es ist primär der naturgemäß unzureichende Zustand des Sprachmaterials, der diese fragmentierenden Folgen zeitigen kann. Auf diese Verfassung der Sprache wirken diverse Faktoren ein, die keineswegs immer ästhetischer Art sind; zu ihnen gehören unter anderem der Bedeutungswandel von Wörtern, veränderte Anwendungsbereiche, Erwartungen, die man mit Sprache verbindet, die sich verändernde Sprachethik¹¹ sowie durch Kommunikationsmedien bedingte Verkürzung von sprachlichen Mitteilungen.

Die ästhetische Theorie des Fragments oder eben Fragmentarik schließt zudem Anhaltspunkte ein, die das Experimentelle in der Kunst zu fassen versucht. Ohne die Bereitschaft zum Erproben oder Experimentellen gäbe es keine künstlerische Entwicklung. Dieses Experimentelle – man denke allein an die Dada-Bewegung – tendiert zum Offenen; es lässt das Unvollendbare zum fortdauernden

¹⁰ Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 41970, S. 283.

¹¹ Nach wie vor grundlegend: Karl-Otto Apel: *Diskurs und Verantwortung*, Frankfurt a.M. 31990.

Kunstakt werden. Nennen wir dieses Kunst-Werden eines Zustands ›artisieren‹, was mehr ist als ästhetisieren, insofern das Artisieren den eigentlichen künstlerischen Produktionsvorgang meint, durch den ein konkretes Kunstgebilde entsteht. Dagegen bezieht sich das Ästhetisieren zum Beispiel auf die Metaphorisierung von nicht-künstlerischen Phänomenen, die dadurch ein sprachkünstlerisches Erscheinungsbild gewinnen.

Doch ist damit die Fragmentarik nicht erschöpft. Als einer Sonderform der ästhetischen Theoriebildung gehört zu ihr wesentlich die Art, wie Kunst im Akt des Artisierens mit Zeit-Brüchen umgeht, wie sie das Anachronistische oder, mit Nietzsche gesagt, ›Unzeitgemäße‹ auswertet und für sich fruchtbar macht. Wer mit Kunst überraschen, verblüffen will, bricht gewöhnlich mit bestimmten Erwartungen; auch dieses ›Brechen‹ kann in das Werk-Bruch-Stück eingehen, das sie in dieser Hinsicht hervorbringt. Die Fragmentarik untersucht dabei die Art und Weise, wie diese Unzeitgemäßheiten artisiert werden, wie das Kunstwerk die Kanten und Schärfen der jeweiligen Bruchstellen aufnimmt und verarbeitet, weiter schärft oder abstumpft, um sie eventuell aufnahmefähiger zu machen. Das wiederum hängt von den jeweiligen kulturellen Kontexten ab, in denen dies geschieht.

Wenn Adorno bei Gelegenheit meinte, systematisch intendierte Theorien müssten in Fragmente zerfallen, um ihren Wahrheitsgehalt freizugeben,¹² werden die nachfolgenden Untersuchungen zeigen, dass in den Elementen zu einer Fragmentarik dieser »Zerfall« illusionärer Systematik bereits aufgehoben ist. Das Fragmentarische als Gestalt und spezifischer Ausdruck kann damit jedoch noch eine zusätzliche, von Adornos Diktum über Theoriebildung abgeleitete Qualität beanspruchen: Es setzt den ästhetischen Wahrheitsgehalt¹³ von Kunst frei.

Im Fragment äußert sich stets auch die Zerrüttung der Zeit, der Lebensverhältnisse und Schaffensbedingungen. Was aber *sagt* der Bruch? Ist er die Sprachschwelle zum Nichts? Oder kann die Bruchlinie zum Echolot des bis dahin Gesagten, Geschaffenen werden? Verfügt diese Bruchlinie über eine eigene ästhetische Qualität?¹⁴

12 Überliefert von Tiedemann in seinem »Editorischen Nachwort« zu Adornos *Ästhetische Theorie*, S. 538.

13 Vgl. Käte Hamburger: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Stuttgart 1979 (vom Ansatz her post-hegelianisch, daher ohne spezifischen Fragment-Bezug).

14 Gerade letztere Frage habe ich mit Verweisen auf die Linie als ein textkompositorisch integrierbares Phänomen seit Laurence Sterne und William Hogarth zu beantworten versucht in: *The Author run Mad oder: Die Methode des*

Dass Brüche zur künstlerischen Avantgarde gehören, ist eine Einsicht, die wir mit der Moderne verbinden, ja dass ›Fortschritt‹ oder besser: Entwicklung nur durch Brüche zu erreichen ist. Aber auch der Schritt zurück von der Bruchlinie ist hierbei zu bedenken, vermutet man doch Abgründe, Abbrüche ins Unbekannte in unmittelbarer Nähe zu diesen Linien, die als tektonische Verwerfungen oft gesellschaftlicher Art bildlich vorstellbar sind und sich in emphatischen Bruchstückwerken manifestieren können – man denke allein an Georg Büchners *Woyzeck* oder an Stücke des literarischen Expressionismus. Ebenso belegt das Fragmentarische die in der Moderne zunehmende Skepsis gegenüber gesicherten Aussagen und genauer Bestimmbarkeit von Sachverhalten. Das Problem gerade der wörtlichen Unschärfe¹⁵ und des sich folgerichtig sprachlichen Verirrens im Labyrinthischen sei nachfolgend am Beispiel von Hofmannsthal erörtert.

Für das Verhältnis von (literarischem) Kunstwerk zur Theorie gilt: Kann sie vor ihm bestehen? Gleiches trifft für theoretische Überlegungen zum Fragment zu. Sie orientieren sich im Vorliegenden vorrangig an Texten, die ihrerseits theoretische Ansätze generieren oder solche zumindest nahelegen. Exemplarisch kann das bereits in dieser Hinführung zu unserem Thema geschehen, und zwar am Beispiel eines Segments aus Thomas Bernhards früher Prosa *Amras*. Ihr Thema ist die Auflösung einer Familie, verschärft und beschleunigt durch Krankheit und einen Bruderkonflikt. Doch nicht das steht hier in Rede, wie auch die folgenden auf eine Fragmentarik, also die Entwicklung einer Ästhetik des Fragmentarischen, ausgerichteten Texterörterungen keine Inhaltsanalysen bieten, sondern Strukturfragen als Elemente einer Fragmentarik aufwerfen und behandeln. Von Interesse ist – gerade im Sinne einer Einleitung – eine Passage auktorialer Reflexion über den Seinscharakter des Fragments und den damit verbundenen Individualbezug:

Das Bewußtsein, daß du nichts bist als Fragmente, daß kurze und längere und längste Zeiten nichts als Fragmente sind ... daß die

Verrückens im *Tristram Shandy*, in: Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, hg. von Mireille Schnyder und Nina Nowakowski, Paderborn 2021, S. 287-302.

15 Das aus ästhetischer wie kulturtheoretischer Sicht bislang nur unzureichend analysierte Unschärfe-Problem, das in der zeitgenössischen Quantentheorie sein analoges Äquivalent findet, ist einem eigenständigen Vorhaben meinerseits vorbehalten.

Dauer von Städten und Ländern nichts als Fragmente sind ... und die Erde Fragment ... daß die *ganze Entwicklung* Fragment ist ... die Vollkommenheit nicht ist ... daß die Fragmente entstanden sind und entstehen ... kein Weg, nur Ankünfte ... daß das Ende ohne Bewußtsein ist ... daß dann nichts ohne dich und daß folglich nichts ist ...¹⁶

Was hier zum Ausdruck kommt, ließe sich als ein Panfragmentismus bezeichnen. Die einzige Totalität, die diese Reflexion anerkennt, ist jene des Fragments. Etabliert sieht sich hier das An-Sich des Fragments. Wesentlich ist die Betonung des Wortes und Seinszustandes ›Bewusstsein‹, das gewissermaßen zu sich kommt im Wissen um den Fragmentcharakter von *allem*. Parallelismen prägen dieses Notat, die ihrerseits thesenhaft fragmentarische Behauptungen aufstellen. Ein biografisches Datum ist dabei aufschlussreich und auch angesichts unserer nachfolgenden Gewichtung in der Argumentation bedeutsam: *Amras*, wie bereits das Motto dieser Prosa signalisiert (›Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens‹), ist ein veritables Zeugnis für die Wirkung von Novalis und damit von dessen fragmentarischer Disposition. Ein Selbstzeugnis Bernhards zu *Amras* stützt diese Vermutung: ›Das Buch ist geglückt, romantisch, von einem jungen Menschen, nach der monatelangen Novalislektüre entstanden. [...] am Meer, hatte ich mich hingezett und ›Amras‹ war da. Immer war es das Meer gewesen, das mich gerettet hat.‹¹⁷ Das Unabsehbare, Uferlose der Meeresweite und das Absehbare eines Gedankenfragments kontrastieren hierbei, wobei das entgrenzende Meeresbild und die weitreichenden Implikationen der möglichen Bedeutung eines (Novalis'schen) Fragments einander entsprechen. Denn die weitende Selbsttranszendierung eines Fragments gehört zu den unabweisbaren Herausforderungen, die seine Deutung birgt.

*

Noch ein Wort zum Aufbau dieser Studie und zu ihrer methodologischen Ausrichtung. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis verrät, dass sie nicht autorenorientiert argumentiert, auch wenn sie sich naturgemäß auf die Werke einzelner Autoren beruft und erst mithilfe dieser zur

16 Thomas Bernhard: *Amras* (1964), Frankfurt a.M. 192018, S. 78. (Hervorh. i. Org.)

17 Thomas Bernhard: *Meine Preise*, Frankfurt a.M. 2009, S. 64f.

Quintessenz der literarischen Fragmentarik vorstößt und so allmählich, sozusagen Werk für Werk und mithilfe von Einzelanalysen, generisch eine literaturspezifische Fragmentästhetik aufstellen möchte. Angestrebt ist eine Fragmentästhetik, die, ganz ihrem Wesen entsprechend, sich stets im Werden befindet und zu keinem konkreten Ende kommen, keine systematisch vollendete Form annehmen kann, ohne sich selber dadurch aufzuheben.

Die Abkehr von einer autorenzentrierten Vorgehensweise – die der Frage nachgehen würde: Gibt es so etwas wie dezidierte Fragmentariker-Autoren? – bedeutet hier vor allem eines: eine methodische *Hinwendung* zum literarischen Text, eine konzise Inklinaton zum sprachlichen Konstrukt, eine Annäherung an das enigmatische Verhältnis zwischen Stoff und Form, zwischen dem, was erzählt werden soll, und der Form des Erzählens, zwischen Narrativ und Diskurs, und ihrer in Wirklichkeit unentwirrbaren Wechselwirkung. Denn dort, im *Sprachwerk*, sind poetische Erscheinungsformen des Fragments ausfindig zu machen. Man darf sich die Fragmentarik also nicht so sehr als System denken, sondern vielmehr als ein Mosaik, worin wir phasenweise ein (ganzheitliches) Bild erkennen können, ohne dadurch zu einer ›absoluten Wahrheit‹ vorstoßen zu können. Die Fragmentarik steht demnach für eine dynamisch-flexible Ästhetik, keine statische, die summarisch die Pluralität der Erscheinungsformen auf einen festlegbaren Nenner bringt. Sie ist vielmehr ein Denk- und Analyseprozess, eine sich ständig vermehrende und sich dank der nie aussetzenden Einzelteile assimilierende Theoriebildung. Eine Theorie, die stets dabei ist, sich zu bilden und sich aus den literarischen Texten (heraus) zu generieren.

In dieser Hinsicht steht die Fragmentarik für eine *Phänomenologie des Fragments*. Der Begriff ›Phänomenologie‹ ist dabei im eigentlichen Sinne des Wortes als Logos der Erscheinungen zu verstehen, genauer gesagt: als eine (literatur-)wissenschaftliche Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Erscheinungen in der (literarischen) Sprache. In Anlehnung an Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* ließe sich behaupten, dass Erscheinungsformen – in unserem Fall des Fragments – zum einen ihrer eigenen »Logik« gehorchen und zum anderen einen bestimmten »Logos« generieren. Diesen »stets nur einmalige[n] individuelle[n] Phänomene[n]«¹⁸ in der Dichtung gilt unser Augenmerk. Hamburger setzt in der Einleitung zu ihrem Buch die »Logik der Dichtung« mit einer »Phänomenologie der Dichtung«

18 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Frankfurt a.M., Berlin 31977, S. 24.

gleich, wobei der Begriff ›Phänomenologie‹, wie sie betont, »weder mit der besonderen Bedeutung der hegelschen noch der der husserlschen Phänomenologie belastet« sei:

Es bezeichnet nichts als die *Beschreibung der Phänomene selbst* – doch wiederum nicht im Sinne einer deskriptiven, sondern im Sinne einer *symptomatischen Beschreibungsmethode*, d.i. im Sinne der Lehre, die nach dem Worte Goethes, die Phänomene sind. Wenn Goethe es ablehnte und verbot, hinter den Phänomenen zu suchen [...], so meinte er damit das Einlegen eines Sinnes in sie, der aus ihnen selbst nicht zu entwickelt ist.¹⁹

Ähnlich verhält es sich mit dem methodologischen Grundsatz dieser Studie, die sich als eine essentialistische Phänomenologie des Fragmentarischen versteht.

Was Hamburger als eine im Vergleich zur Wirklichkeitsbezogenheit nicht-fiktionaler Sprache kategorial unterschiedene ›Nicht-Wirklichkeit‹ der Dichtung bezeichnet hat,²⁰ nenne ich meinerseits eine *in* und *durch* literarische Sprache erzeugte Wirklichkeit,²¹ denn, wie Hamburger betont, das Erzählte ist »nicht das Objekt des Erzählens. Seine Fiktivität, d.i. seine Nicht-Wirklichkeit bedeutet, daß es nicht unabhängig von dem Erzählen existiert, sondern bloß *ist* kraft dessen, daß es erzählt wird, d.i. ein Produkt des Erzählens ist.«²² Dieses ›kraft dessen‹, auf das hier Hamburger verweist, entspricht dem, was Karl Heinz Bohrer das sich ›Ereignen der Unverborgenheit des Seienden‹ genannt hat. Was aber heißt ›ereignet‹ in unserem Zusammenhang? »Daß etwas erst im künstlerischen Akt sich als Akt, als Setzung vollziehen muß, das in seinem Ereignischarakter von allen anderen Weisen von Dasein sich unterscheidet«, so Bohrer. »Es kann also nicht etwas schon vorher da sein, so daß die Kunst es nur noch einmal als ›Form‹ fasse.«²³

Man kann Hamburgers oben zitierten Hinweis zunächst für eine banale Bemerkung halten, sie vermittelt jedoch eine wesentliche Beob-

19 Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 12 f. (meine Hervorhebungen).

20 Vgl. Claudia Löscher: *Denksystem. Logik und Dichtung bei Käte Hamburger*, Berlin 2013, S. 91 f.

21 Mit Verweis auf Karl Heinz Bohrer lässt sich auch sagen: Es ereignet sich etwas durch und in der Sprache.

22 Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 123.

23 Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M. 1994, S. 98. Der Dichter arbeitet, wie Bohrer sagt, an der ›Ent-hüllung dieser Verborgenheit. Diese ist aber kein solches, das vorher schon ideell da ist, sondern es ›ereignet‹ sich erst im Akt des Dichtens.« (S. 107)

achtung, die wir bei der Analyse literarischer Gebilde niemals aus den Augen verlieren dürfen, wenn wir »bei den Sachen selbst«²⁴ bleiben wollen, statt uns auf eine Sinneinheit zu kaprizieren, die wir »jenseits« der Phänomene vermuten. Sinn oder Bedeutung lassen sich nicht »beilegen«, weder indem das Erzählte auf die empirische Wirklichkeit – »da draußen« – rückgeführt, noch indem etwas der literarischen Sprache Äußeres in das Erzählte hineinprojiziert wird. Diese zwei Bewegungen – hinein in den Text und hinaus in die empirische Wirklichkeit – sind nur dann legitim, wenn sie aus der »Ebene des reinen Spiels der Fiktion«²⁵ selbst hervorgehen, durch sie provoziert werden, und somit im Hamburger'schen Wortverständnis »nicht-wirkliche« sind, da sie sich innerhalb einer sprachlich erzeugten Wirklichkeit abspielen. In dieser fiktiven Wirklichkeit unterliegt die Sprache keiner simplen »Aussagestruktur«: »Die Sprache ist nicht mehr Aussage eines Subjekts über ein Objekt; sie hat [...] nicht mehr den Charakter einer Erkenntnis«, wie Claudia Löscher erklärt, vielmehr sei die Fiktion »sprachlogisch und damit erkenntnistheoretisch« bestimmt »durch den Übergang von der [besagten] Aussagestruktur in die Struktur der erzeugenden Funktion«, sie hat den Charakter »eines Erzeugens«.²⁶ Zu diesem »literarischen Erzeugen« gehören nun auch sprachlogische Fragmentismen oder Sprachentitäten fragmentarischer Art, die, wie bereits gesagt, gleichermaßen ihrer eigenen Logik folgen und »Logos« erzeugen.

Was mich interessiert und woran ich mich daher im Folgenden zu halten versuche, sind einzelne Erscheinungsformen literarischer Art, denen ich mich mittels einer lingualpoetischen und syntaxanalytischen Methode anzunähern versuche.²⁷ Die Fragmentarität kann aus dem zu behandelnden Stoff resultieren, wie beispielsweise in Friedrich Schillers Fragment gebliebenem Drama *Demetrius* zu sehen sein wird, worin wir einer Sprache begegnen, die, man könnte sagen: mit sich selber kämpft und den Stoff zu bändigen versucht, dabei aber an ihre Grenzen stößt und dort ausfranst. Während Alexander Lernet-Holenia denselben Stoff sprachlich meistert und zu einer »Abrundung« führt – oder handelt es sich nur um die Illusion einer Abgeschlossenheit, die in Wirklichkeit das Unfertige in sich integriert? In anderen

24 Um hier dennoch Edmund Husserls berühmten Satz zu zitieren.

25 Löscher: Denksystem, S. 43.

26 Ebd., S. 192.

27 Ein methodischer Ansatz, wie ich ihn bereits in meiner Untersuchung zu E.T.A. Hoffmanns Poetologie angewandt habe, siehe: Latifi: Perspektivische Ambiguitäten. E.T.A. Hoffmann, poetologisch gelesen, Baden-Baden 2021, dort insb. die Einleitung S. 9-22.

Werken wiederum kann uns ›Fragmentarität‹ in Gestalt einer inneren Zerrissenheit der Protagonisten entgegenreten, die sich auch in der Sprache, mit der diese Zerrissenheit vermittelt wird, reflektiert – oder erzeugt vielleicht sogar erst die fragmentierte Sprache den Eindruck einer solchen Zerrissenheit? Ebenso kann Fragmentarität oder konkreter gesagt: können Sprachbrüche oder ebensolche Rupturen bis in die feinsten Verzweigungen der Syntax hineinreichen und dort Aufbrüche erzeugen, die eine diskursive Gradlinigkeit, wenn es eine solche überhaupt geben kann in der Sprache, niemals freizusetzen im Stande wäre. Tatsächlich ist zu fragen, ob der Bruch, in welcher Form auch immer, nicht stets in jeder sprachlichen Äußerung (irgendwie) mitenthalten ist.

Jedes der für diese Studie ausgewählten Werke, die auch eine paradigmatische Funktion haben, zeigt auf seine jeweils individuelle Weise, wie der Bruch – sei's thematisch, sei's sprachlich, sei's strukturell – zur Substanz der poetischen Aussage werden kann. Dieser mittels Brüchen freigesetzten Wirksamkeit können wir – ich wage nun zu behaupten – in allen literarischen Texten begegnen, wenn wir nur die Bereitschaft aufbringen, uns in die feinsten Sprachkapillaren zu begeben und so die Sprache selbst sprechen zu lassen, ohne sogleich die ›autoritäre Intention‹, oder was wir dafür zu halten meinen, in ihr identifizieren zu wollen.²⁸

Um zu veranschaulichen, wie eine erzählend generierte Fragmentarität in Umrissen aussehen kann, die gleichermaßen Methodisches und Inhaltsspezifisches aufweisen, lohnt ein zur Phänomenologie des Fragments überleitender Blick auf den Abschnitt »Von alten und neuen Tafeln«²⁹ in Nietzsches philosophischer Dichtung *Also sprach Zarathustra*, der mit dem Bekenntnis einsetzt: »Hier sitze ich und warte, alte zerbrochene Tafeln um mich und auch neue halb beschriebene Tafeln.« Nietzsches Zarathustra präsentiert sich als Fragmentariker, nimmt hier aber auch die Position von Goethes Prometheus in der gleichnamigen Genie-Hymne ein, wobei er dessen ›Aktion‹ oder Eigenschöpfung parodiert (»Hier sitz' ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde«³⁰). Um Zarathustra liegen Bruchstücke des Alten

28 Siehe dazu in diesem Buch das Kapitel *Phänomenologische Problemstellung*, S. 25-62.

29 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* (ASZ III), in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin 1999 (im Folgenden = KSA), Bd. 4, S. 246-269.

30 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke* (Hamburger Ausgabe), hg. von Erich Trunz, München 1982, Bd. 1, S. 46.

sowie bruchstückhafte Verweise auf Neues. Ob Zarathustra diese Tafeln zerbrochen bzw. neu beschrieben hat, bleibt offen. Er kann sie so vorgefunden haben.

Er *wartet*. Er verfügt über Zeit für sich selbst. Aber: »Niemand erzählt mir Neues: so erzähle ich mir mich selber.« Er wartet also auf eine neue Erzählung, vergebens, wie sich herausstellt; also beginnt er selbst, sich etwas zu erzählen. (Es ist die Vorwegnahme des Erzählmodus in *Ecce homo*: »also erzähle ich mir mein Leben«.) Dieses neue Erzählen, diese notwendig bruchstückartige Selbst-Erzählung, *kann* als Korrelat zu den neuen »halb beschriebenen Tafeln« gedeutet werden. Sie ließe sich jedoch auch als eine Alternative oder Ergänzung zu diesen neu beschriebenen Tafelstücken verstehen.

In (3) berichtet Zarathustra, er habe die Menschen gelehrt, »in Eins zu dichten und zusammen zu tragen, was Bruchstück ist am Menschen und Räthsel und grauser Zufall«³¹ – drei Kategorien liegen somit vor: Bruchstück, Rätsel und Zufall –, aber dieses Daseiende müsse »umgeschaffen« und *dadurch* erlöst werden. Was ist das »umgeschaffene Bruchstück«? Die In-Eins-Setzung der Stücke. Diese ›Lehre‹ sieht sich jedoch am Ende von (3) wieder relativiert, indem Zarathustra, von sich in der dritten Person sprechend, seine in der syntaktischen Anordnung leicht modifizierte Ausgangssituation wiederholt: »nun sitzt er hier und wartet, alte zerbrochne Tafeln um sich und auch neue Tafeln, – halbbeschriebene.« Nun ist das »Halbbeschriebene« betont, da am Schluss stehend. Diese Betonung geht dann ab (7) in die nachfolgend wiederholt ausgesprochene Aufforderung über: »Zerbrecht, zerbrecht mir, ihr Erkennenden, die alten Tafeln!«³²

Aus der Aufforderung, das Alte (die mosaischen Gesetzestafeln zum Beispiel) zu »zerbrechen«, wird die Forderung, »die Sprüche der Welt-Verleumder« zu *zersprechen*.³³ Das reicht bis in den Bruch der heiligen Ehesakramente, nämlich in (24), als Zarathustra, selten genug, eine Frau zitiert, die ihm sagte: »wohl brach ich die Ehe, aber zuerst brach die Ehe – mich!«³⁴

Begleitet wird dieser Imperativ des Brechens von Zarathustras eigenem Aufbrechen – einmal mehr »hinab zu den Menschen«. Dieser Imperativ schließt das »Zerbrechen« der »Guten und Gerechten« ein, in Zarathustras Terminologie die Selbstgerechten, Philister und Pharisäer. Für Zarathustras »Brüder« ist dieses Zerbrechen-Können der

31 KSA 4, S. 248.

32 KSA 4, S. 251.

33 KSA 4, S. 257.

34 KSA 4, S. 264.

Auftakt zum Aufbrechen-Können in neue Welten: »Oh meine Brüder, als ich euch die Guten zerbrechen hiess und die Tafeln der Guten: da erst schiffte ich den Menschen ein auf *seine* hohe See.«³⁵ Bemerkenswert daran ist, dass dieses Brechen den Menschen zu sich selbst bringt, zu den ›Bruchstücken‹ in ihm. Er muss sich fragen, ob dieses Zerbrechen der Selbstgerechten Stücke erbringt, die sich auch in ihm finden lassen. Diese »Guten« hassen den »Schaffenden«,³⁶ weil er zu brechen bereit ist, zum Brechen der »Tafeln«, also der überkommenen (Moral-)Gesetze und Vorschriften, der »alten Werthe« – einen solchen »Brecher« schelten sie einen »Verbrecher«. Sie »kreuzigen« ihn und mit ihm »alle Menschen-Zukunft«, weil er es wagt, »neue Werthe auf neue Tafeln« zu schreiben.

Schaffen bedeutet demnach für Nietzsches Zarathustra ein Umschaffen der Bruchstücke, ein Zersprechen des Geredes, um daraus neue Wörter zu gewinnen, das aber in einer sprachlichen Form, die ihrerseits nicht sichtbar zerbricht, wenn sie vom Zerbrechen handelt. Durch dieses Brechen entsteht vielmehr ein Härtingsprozess, welcher der Aussagekraft des Wortes letztlich zugutekommt. Daher auch der Vergleich in (29)³⁷ zwischen dem kostbaren Diamanten und seiner nahezu wertlosen Substanz: Kohle; erst ihre Pressung, ihr Verdichten und Schleifen erbringt einen Wert. Analog dazu versteht sich die zarathustrische Behandlung des Wortes. Seine Bestandteile bedürfen der Bedeutungs-Brüche, um neue Wirkung zu zeitigen; denn beim Zerbrechen der alten Tafeln zerbrechen zunächst auch die darauf geschriebenen Worte. Wesentlich hierbei bleibt das Ausgangsbild: die »zerbrochenen« oder nur »halb beschriebenen« Gesetzestafeln als dinglich fassbare Phänomene des Gebrochenen oder Unvollständigen.

35 KSA 4, S. 267. (Hervorhebung von mir)

36 KSA 4, S. 266.

37 KSA 4, S. 268.

ii. Phänomenologische Problemstellung

Was das Fragment (alles) ist – oder nicht ist

Die vielschichtigen Erscheinungsformen dessen, was wir gemeinhin als Fragment bezeichnen, verlangen nicht nur nach kategorialen Differenzierungen, sondern auch nach einer gezielt pluralistisch angelegten Analyse aller Ebenen, mit denen ›das Fragment‹ oder ›das Fragmentarische‹ in Berührung kommt, denn »Fragment ist nicht gleich Fragment.«¹ Über das Fragment sprechen, heißt in der Regel auch alle der Semantik nach implizit damit einhergehenden Begriffe und die damit gekoppelten Vorstellungen, nennen wir sie: *integrale Folgebegriffe*, wie Ganzes, Bruch, Ellipse,² Approximation, Segmentierung, Zerrissenheit, Mangel³ usw., einbeziehen. So galt das Fragment »lange als das Andere der Totalität«,⁴ was wiederum bedeutet, dass wir zunächst immer auch vom »Prinzip des korrelativen Bezugs des Teils zum Ganzen«⁵ ausgehen müssen, auch wenn wir zuletzt die Hypothese einer scheinbar unversehrten Ganzheit fallen lassen (soll-

- 1 Ramona Mosse: Fragment und Modell. Brechts Theaterästhetik der Zukunft, in: Astrid Oesmann und Matthias Rothe (Hg.): Brecht und das Fragment, Berlin 2020, S. 59-80, hier S. 60.
- 2 Grundlegendes zur Ellipse insbesondere im Hinblick auf ihre Funktion als ›Fragment‹ findet sich in: Jean-François Marillier und Elodie Vargas (Hg.): Fragmentarische Äußerungen, Tübingen 2016.
- 3 Vgl. dazu Achim Kessler: Ernst Blochs Ästhetik. Fragment, Montage, Metapher, Würzburg 2006, insb. S. 43-104.
- 4 Justus Fetscher: Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Schlegel und Thomas Bernhard, in: Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hg.): Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne, München 2006, S. 11-32, hier S. 11. J.A. Schmall gen. Eisenwerth spricht mit Bezug auf unvollendete Kunstwerke von einem »Komplex«, »für den es mehrere Stichworte gibt: das Fragmentarische, das Unvollendete, das Unvollendbare, das Torso- oder Skizzenhafte, das Non Finito[, ...] [d]as Nur-Andeutete, Formen des Entwurfs an Stelle einer genauen Ausarbeitung« etc. (J.A. Schmall gen. Eisenwerth [Hg.]: Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium, Bern, München 1959, Vorwort, S. 9).
- 5 Michael Braun: »Hörreste, Sehreste«. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan, Köln u. a. 2002, S. 16. Braun schreibt weiter: »Das sind die beiden Hauptkomponenten des Begriffs: die archäologische Bedeutung eines Nicht-mehr-Ganzen und die eschatologische eines Noch-nicht-Ganzen. Dem Fragment ist also *per definitionem* die Beziehung zum Ganzen eingeschrieben; die Relation von Teil und Ganzem ist konstitutiver Bestandteil der Begriffssemantik.«

ten) und uns ganz dem Faszinosum des *fragmentum*, des Brüchigen oder Gebrochenen, hingeben.

Es gilt jedoch eingangs, das Offensichtliche nochmals⁶ zu benennen, will sagen, die gängige grundlegende Unterscheidung, von der aus alles Weitere erfolgen kann. Eine Unterscheidung, die sich durch die Entstehungsart und -weise des Fragments ergibt und dieses in drei Gruppen gliedert, nämlich in überlieferungs-, produktions- und konzeptionsbedingte Fragmente.⁷ Die ersten beiden erfordern zunächst eine primär textkritische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand. Man tendiert in der Forschung jedoch mittlerweile dazu, den literarischen Eigenwert von produktionsbedingten Fragmenten – beispielhaft hierfür stehen Georg Büchners *Woyzeck* und *Lenz* ebenso wie Kafkas *Process* – anzuerkennen. Ihre nicht-intendierte Fragmentarität, und wenn man so will: Unvollkommenheit, wird paradoxerweise zur Voraussetzung ihrer Geschlossenheit im Fragmentarischen. Dieses Paradoxon ist in der Frage (mit-)enthalten, ob »selbst im Vollendeten das Unvollendete aufgehoben sei und im Unvollendeten sich das Vollendete aufspüren lasse.«⁸ Die durch die

6 Grundlegendes zum Fragment findet sich unter anderem in: Michael Braun: »Hörreste, Sehreste«. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan, Köln u.a. 2002; Lucien Dällenbach und Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M. 1984; Justus Fetscher: *Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Schlegel und Thomas Bernhard*, in: Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, München 2006, S. 11-32; ders.: *Anbrüche. Vorgeschichte und Programm der Fragmentpoetik*, in: *Die Endlichkeit der Literatur*, hg. von Eckart Goebel und Martin v. Koppenfels, Berlin 2002, S. 62-84; ders.: *Fragment*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 2: *Dekadent – Grotesk*, Stuttgart u.a. 2001, S. 551-588. Nachauflage (Studienausgabe), Stuttgart u. Weimar 2010; Bernhard Fetz (Hg.): *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Wien 2003; Kay Malcher, Stephan Müller u.a. (Hg.): *Fragmentarität als Problem der Kultur- und Textwissenschaften. Eine Einleitung*, München 2013, dort insbesondere die Einleitung S. 9-26; Karina Becker: *Der andere Goethe. Die literarischen Fragmente im Kontext des Gesamtwerks*, Frankfurt a.M. 2012, S. 9-32; Alain Montadon: *De différent sort de fragment*, in: Arlette Camion, Wolfgang Drost, Gerald Leroy, Volker Roloff (Hg.): *Über das Fragment – Du fragment*, Heidelberg 1999, S. 1-12; ausserdem beachtenswert insb. mit Hinblick auf das »Fragment im französischen Kontext«: Philippe Hamon: *D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier*, in: Lucia Omacini und Laura Este Bellini (Hg.): *Théorie et pratique du fragment*, Genf 2004, S. 73-89.

7 Vgl. Braun: »Hörreste, Sehreste«, S. 16ff.

8 Rüdiger Görner: *Unterwegs zu einer Poetik des Unvollendeten*, in: Hanna Delf von Wolzgen und Christine Hehle (Hg.): *Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten*, Berlin und Boston 2018, S. 276-285, hier S. 276.

fragmentarische Überlieferung bedingte Unvollkommenheit scheint der binnenästhetischen Vollständigkeit dieser Texte keinen Abbruch zu tun; im Gegenteil, sie wird vielmehr integraler Teil ihrer Poetizität.⁹ Bei den konzeptionsbedingten oder intendierten Fragmenten wiederum, einer beabsichtigten Verfehlung der Ganzheit, beispielsweise durch eine bewusste Zerstückelung der Syntax, bedarf es einer hermeneutischen Auseinandersetzung mit dem Fragment, die das inhärent Fragmentarische als Gestaltungsphänomen ernst nimmt, sowie mit dem Phänomen der Zerstückelung selbst.

Von dieser elementaren Differenzierung ausgehend (und von ihr absehend), lassen sich Fragmente im Folgenden gerade mit Blick auf die wechselseitige Beziehung zwischen Teil und Ganzem systematischer bestimmen: Entweder ist »das Fragment untrennbares Element des Ganzen, dessen Vollständigkeit nicht in Frage steht; es verliert dadurch – als eine ›Miniatur-Ganzheit wie etwa Sentenz, Aphorismus, Haiku‹ – den ›Charakter des Fragmentum‹« oder es ist »Teil eines Ganzen, ›dem es in zeitlicher Hinsicht nicht mehr oder noch nicht angehört‹. Je nachdem, ob das Ganze als verloren oder als noch unerreicht gedeutet wird, ›erscheint es, unter archäologischer Perspektive, als Rest, Abfall, Schlacke, Krümel, Spur, Ruine, Memorandum oder, unter eschatologischer Perspektive, als Sprungbrett für die Fantasie, als Keim der Zukunft‹. Einer dritten Auffassung zufolge ist das Fragment so radikal vom Ganzen abgekoppelt, daß dieses überhaupt ›nicht (wieder)herzustellen ist‹.«¹⁰

In den Mittelpunkt gerät dabei immer wieder, gerade im Hinblick auf die sogenannten produktions- und konzeptionsbedingten Fragmente, die Frage nach der ›Autorintention‹, wie sie etwa im angelsächsischen Kontext oft thematisiert wird, wo gar die Rede von *true* und *authorized fragments* ist im Gegensatz zu abhängigen, sozusagen kontextbedingt entstandenen Fragmenten (*dependent fragments*).¹¹ Um den Begriff der ›Intention‹ zu vermeiden, plädiert Dieter Burdorf

9 Vgl. Braun: »Hörreste, Sehreste«, S. 51: Büchners »Werke bilden ein Ganzes aus Bruchstücken. Zu überprüfen ist, inwiefern die Fragmentarität dieser Texte nicht nur ein Problem der Textkritik ist, sondern auch ein elementarer Baustein von Büchners impliziter Poetik, die sich bereits in der ästhetischen Struktur und Leitmotivik von Büchners erstem Drama, *Dantons Tod*, herauskristallisiert«.

10 Ebd., S. 16ff., Braun zitiert hier: Lucien Dällenbach und Christiaan Hart-Nibbrig: *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M. 1984.

11 Meist mit Werken verbunden, die die Bezeichnung ›Fragment‹ im Titel oder als Genrebezeichnung führen. Vgl. Braun: »Hörreste, Sehreste«, S. 16, mit Verweis auf Marjorie Levinson: *The Romantic Fragment Poem. A Critique of a Form*, Chapel Hill, N. C. u. a. 1986, insb. S. 48–50.