

Romantik und Moderne

Eberhard Ostermann

Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne

Die frühromantische Bestimmung des Ästhetischen als „die Sache selbst“¹, als das „ächt absolut Reelle“², vollzieht den endgültigen Bruch mit der Ästhetik der Repräsentation. Die Schönheit gilt fortan nicht mehr als bloße Versinnlichung einer vorgängigen, sei es metaphysischen, sei es rationalen Wahrheit, sondern sie erhält selbst den Status eines transzendentalen Faktums, das den Handlungen des menschlichen Geistes als ursprüngliche, poetische Kraft zugrundeliegt. Dieser Perspektivenwechsel läßt sich als der Geburtsakt der ästhetischen Moderne in theoretischer Hinsicht begreifen. In ihm liegt aber auch ein Dilemma begründet, das seitdem die Bemühungen auf dem Felde der ästhetischen Theorie mitbestimmt. Soll nämlich die Eigendynamik der imaginativen und poetischen Kräfte wirklich ernst genommen werden, dann führt das in letzter Konsequenz zu einer totalen Entfesselung und Entgrenzung des Ästhetischen, von wo aus ein spezifischer Mehrwert des Kunstwerks als fraglich erscheinen muß. Wie zwischen Szylla und Charybdis ist die ästhetische Theorie von der Verflüchtigung und der Verdinglichung ihres Gegenstandes künftig gleichermaßen bedroht. Weder darf sie den irreduziblen Eigensinn des Ästhetischen, der sich im Rätsel- und Ereignischarakter des Kunstwerks manifestiert, durch Idealisierung negieren, noch darf sie die Entidealisierung ihres Objekts so weit vorantreiben, daß sie dessen eigentümlichen Überschuß zum Verschwinden bringt.

¹ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien u. Zürich. 1958 ff. Bd. 2, S. 209. (Athenäumsfragment 256).

² Novalis: Schriften. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1960, Bd. 2, S. 647.

Verdeutlichen läßt sich dieses hartnäckige Problem an einem Gedanken, der in den verschiedensten Kontexten, von Schlegel bis Adorno, von Nietzsche bis Derrida und De Man immer wieder auftaucht: der Gedanke einer notwendig fragmentarischen Gestalt des Ästhetischen. Denn er signalisiert einerseits, daß die Kunst nicht mehr auf das Ideal eines anschaulichen und geschlossenen Ganzen, also auf das Paradigma der idealistischen Identitätsästhetik, verpflichtet wird, löst aber andererseits den Bezug zu dieser Ästhetik doch nicht völlig auf. Die Metapher des Fragments fungiert gleichsam als verdeckte Totalitätskategorie, da sie die Vorstellung des Ganzen auf latente Weise mitreflektiert. Außerdem ist sie semantisch offen, also adaptionsfähig für unterschiedliche Konzepte, da sie ihr Korrelat, das Ganze, in der Schwebelage läßt. Fragmentarisch kann sowohl das Relikt einer zerfallenen wie auch der Teil einer nie gewordenen oder erst noch im Entstehen begriffenen Ganzheit genannt werden. Entsprechend bieten sich je nach Intention verschiedene Möglichkeiten, das Fragmentarische der Kunst als ihre Leistung oder ihr Defizit, in jedem Fall aber als ein ihre Relevanz begründendes Moment ins Spiel zu bringen.

Bevor dies skizziert werden kann, muß man sich zunächst vergegenwärtigen, was mit dem Ideal einer ästhetischen, durchgängig vermittelten Ganzheit einmal gemeint gewesen war. Dieses Ideal war im 18. Jahrhundert auf dem Wege einer Transformation der einstmals metaphysisch besetzten Schönheitsidee in einen auf den geschichtlichen Sinn der autonomen Kunst ausgerichteten Begriff der schönen Form entstanden. Seit Winckelmann, seit Herder und Karl Philipp Moritz, um einige Namen der vorkantischen Diskussion zu nennen, verweist die Schönheit nach und nach nicht mehr nur auf die verborgene Ordnung, auf den metaphysischen Grund der Wirklichkeit, sondern als Kunstschönheit auf eine Möglichkeit innerhalb der geschichtlichen Welt, da sie als Resultat zwangloser Integration und Synthese gedeutet und mit dem Anspruch verknüpft wird, die tatsächlichen, durch Dissoziation und Entzweiung gekennzeichneten geschichtlichen Verhältnisse symbolisch zu konterkarieren. Festgemacht wird diese Leistung an der naturgleichen Gestalt ästhetischer Objektivität, d. h. an der vollkommenen, in sich geschlossenen Ganzheit des Werks, als deren Urbild man die sinnlich-plastische Schönheit der griechischen Skulpturen erkennt. Was für Winckelmann das Ergebnis eines vorbildlichen, da selektiven und ausgleichenden Gestaltungsprozesses ist, der die Natur geläutert in die idealisierende Totalität einer individuellen Form aufhebt, ist für Herder ein unmittelbarer Ausdruck der un-

entfremdeten Natur, der auf emphatische Weise in den allumfassenden Lebensstrom der Natur einstimmt und dadurch für die Einseitigkeiten des Aufklärungsprozesses entschädigt. Und für Moritz schließlich entfaltet die organische Kunstform, weil an ihr jedes Moment von Zeitlichkeit gelöscht ist, einen affirmativen Gehalt, der die Negativität des Geschichtlichen zu kompensieren vermag.

Kant setzt diesen Prozeß der Aufwertung des Kunstschönen fort, indem er das Schönheitserlebnis in den Bezirk einer mit sich selbst zerfallenen Subjektivität hineinholt. Das Schöne, in der „Kritik der Urteilskraft“ ausdrücklich nur als bloße Form des Geschmacksurteils ausgewiesen, d. h. ohne Objektivität, erhält dennoch Bedeutung in bezug auf die Gespaltenheit der Subjektivität, insofern diese sich im Schönheitserlebnis, das einen geschlossenen Stimmungszusammenhang bedingt, als eine intakte erfährt. Diese Erfahrung richtet sich ausdrücklich auf den organischen Charakter des Kunstschönen oder, wie Kant sagt, auf eine „Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint“³. Kants Hoffnung, daß sich die subjektive Allgemeinheit des Geschmacksurteils in eine kommunikative Praxis einbinden, also für geschichtliches Handeln fruchtbar machen lasse, wird dann von der spekulativen Intention der Identitäts- und Vereinigungsphilosophie bereitwillig aufgegriffen, mit dem Ergebnis, daß die organische Gestalt des Kunstwerks, die bei Kant nur das Symbol eines möglichen Übergangs vom Natur zum Freiheitsbegriff war, schließlich als anschaulicher Fall einer tatsächlichen Versöhnung von Idee und Erscheinung gedacht wird. Kehrseite dieser idealistischen Funktionalisierung des Kunstschönen zum Paradigma der philosophisch begriffenen Wahrheit ist allerdings, daß die wirkliche Kunst in Gefahr gerät, aus dem Blickfeld der philosophischen Spekulation herauszufallen oder von dieser herabgesetzt zu werden. Das ist bekanntlich in Hegels Ästhetik der Fall, die die organische Einheit der klassisch-antiken Kunstform zum Wahrheitsträger der Philosophie stilisiert, zugleich aber die von der „Halsstarrigkeit der Partikularität“⁴ zerrüttete Kunst der Moderne, die dem ganzheitlichen Ideal des Ästhetischen nicht mehr gerecht wird, in eine Verfallsperspektive einrückt.

³ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Akademieausgabe. Bd. 5. Berlin 1912, S. 306.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. II. Theorie Werkausgabe. Bd. 14, Frankfurt a. M. 1970, S. 189.

Von da aus liegt nun dem Argument einer notwendig fragmentarischen Kunst und Poesie, das seit der Frühromantik von den verschiedensten Autoren geltend gemacht wird, ein doppeltes Motiv zugrunde: Einerseits artikuliert sich darin – gleichsam im Schatten der Hegelschen Kunstphilosophie – der Einspruch gegen ein endgültiges Auf- und Untergehen der Kunst in Philosophie, also ein Beharren auf der Unersetzbarkeit und der geschichtlichen Relevanz des Ästhetischen. Andererseits signalisiert es das Bemühen, jenen ästhetischen Überschuß des Kunstwerks, den die Idee der organischen Form als Gegenbild und Gegengewicht gegen die geschichtliche Realität veranschlagt hatte, doch noch und weiterhin zur Geltung zu bringen, aber jetzt im Blick auf eine von der Geschichte selbst betroffene und eben deshalb nichtorganische Kunst, die das Ideal des anschaulichen Ganzen nicht erreicht bzw. darüber hinausgeht. Die moderne Literatur bildet in diesem Diskurs den entscheidenden Bezugspunkt, insofern sie, wenn sie nicht zur Idylle verkümmern will, gezwungen ist, sich jenseits des Sinnlich-Plastischen als reflexiver und unabgeschlossener Sprachzusammenhang zu konstituieren.

Grundsätzlich zeichnen sich drei verschiedene Möglichkeiten ab, das Fragmentarische der Kunst und Literatur als Pluspunkt zu verzeichnen, wobei sich die Unterschiede dadurch ergeben, welcher Status dem Ideal der ästhetischen Ganzheit noch eingeräumt wird, d. h. ob dieses Ideal als weiterhin realisierbar veranschlagt werden, ob es als Statthalter einer Versöhnungsutopie den ästhetischen Synthetisierungsprozeß immerhin noch regulativ mitbestimmen oder ob es als gewaltsame Verkürzung und Illusion des Harmonischen entlarvt werden soll.

Die erste Möglichkeit entspricht den Motiven des klassisch-romantischen Kunstdenkens, das sich deshalb, zumindest tendenziell, im Horizont einer Vermittlung von ästhetischem Ganzheitsideal und den diversen Erscheinungsformen einer nicht mehr schönen Kunst und Literatur bewegt. So hatte bereits Schiller, vor allem aus eigener, leidvoller Erfahrung, erkannt, daß in der Moderne das Ideal ästhetischer Vollkommenheit nur noch annäherungsweise zu erreichen sei. Als individuelle Form bleibt die sentimentalische Kunst, die eine „Kunst des Unendlichen“⁵ ist, hinter der naiven, die eine der Begrenzung ist, zurück. Zwar deutet sich bei Schiller an, daß dieser defizitäre Status auch als Ausdruck ästhetischer Überlegenheit und eines Zu-Sich-Selbst-Kommens

⁵ Friedrich Schiller: Nationalausgabe. Weimar 1943 ff, Bd. 20, S. 440.

des Ästhetischen gelesen werden könnte und daß davon insbesondere die Dichtung profitiert, die sich nunmehr als Produkt der Einbildungskraft von der einengenden Norm sinnlich-plastischer Vollkommenheit emanzipiert. Dennoch hält Schiller an der uneingeschränkten Gültigkeit des ganzheitlichen Ideals fest, ja muß er daran festhalten, weil die Legitimität des Ästhetischen für ihn davon abhängt, daß der autarke, von allen historischen Einflüssen gereinigte schöne Schein als Gegenbild der entfremdeten Wirklichkeit und zugleich als Vor-Schein zukünftiger geschichtlicher Vollendung fungiert.

Anders dagegen Goethe, der die Geschichtsmächtigkeit der Schönheit weit geringer veranschlagt als Schiller und der ihre Erscheinung vornehmlich am Modell der bildenden Kunst thematisiert. Den Endpunkt seiner langjährigen Reflexionen bildet eine Art zweigeteiltes Schema, das der Prämisse folgt, Literatur und bildende Kunst seien zugleich „verwandt und getrennt“⁶. Während die bildende Kunst weiterhin und kompromißlos dem Ideal der organischen Schönheit, deren unantastbares und unverzichtbares Muster sie darstellt, zugeordnet bleibt, darf die Literatur als die der menschlichen Subjektivität am nächsten stehende Kunstform auch darüber hinausgehen. Wenn sie auch darin scheitern muß, sich selbst als plastische Schönheit zu verwirklichen, so gelingt es ihr doch immerhin, wie Euphorion im „Faust“, den Sinn des Schönen jenseits der sinnlichen Erscheinung in sich aufzubewahren. Während Schiller das Fragmentarische als Aspekt des Sentimentalischen zwar registriert, letztlich aber als vermeidbar und somit für die Idee der Kunst nicht relevant ausgrenzen muß, wird es von Goethe auf einen Teilbereich des Ästhetischen, die Literatur als das „Fragment der Fragmente“⁷, eingegrenzt, so daß es den höchsten Begriff der Kunst, den die bildende Kunst verkörpert, nicht betrifft.

Erst in der Frühromantik – so bei Friedrich Schlegel – gelingt im Zeichen einer emphatischen Identität von historischem und ästhetischem Bewußtsein die Vermittlung von ästhetischem Ideal und historischer Erfahrung, indem der geschichtlich bedingte, fragmentarische Zustand der Poesie als Überbietung einer restringierten, anschaulichen Ganzheit und zugleich als Index für die Realisierung einer neuen, höherwertigen Totalität gedeutet wird. Die

⁶ Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich 1948–1971, Bd. 13, S. 390.

⁷ Goethe: Gedenkausgabe. Bd. 8, S. 318 u. Bd. 9, S. 565.

Idee des organischen Ganzen verliert dabei allerdings ihre Leitfunktion für die Phantasie und erscheint erst wieder am Zukunftshorizont einer ästhetischen Sinn-Totalität, auf die sich die entfesselte Poesie hinbewegt und als deren Fragment sie ausgewiesen wird.

Zwar hatte Schlegel in der vom Eindringen des Verstandes und der Reflexion gezeichneten modernen Poesie zunächst nur eine desolante Masse erkennen können, „wo die Teilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durcheinander regen“⁸. Doch schon im Studiumaufsatz werden diese empirischen Entfremdungserscheinungen einer nicht mehr schönen Kunst nach dem Motto „Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen“⁹ in ästhetische Fortschrittskriterien umgedeutet, um schließlich – nach dem Durchbruch zur Selbsterkenntnis der Moderne – den Status positiver Symptome ästhetischer Geschichtlichkeit zu erhalten.

Für die frühromantische Poesie gilt dann bekanntlich, daß sie „ewig nur werden, nie vollendet sein kann“¹⁰. Sie existiert unter der ontologischen Paradoxie, daß ihre Werke zugleich „Projekte“ und „Fragmente aus der Zukunft“¹¹ sind. Als „subjektiver Keim eines werdenden Objekts“¹² verdankt sich das Projekt seinem eigenen Telos, d. h. es muß als Relikt eines Zustandes gedacht werden, auf dessen Verwirklichung es selbst noch angelegt ist.¹³ Das Fragmentarische der Poesie ist mithin nicht ihr defizitärer Status, sondern die negative Erscheinungsform ihres Ermöglichungsgrundes, der sich als abwesender und dennoch realer manifestiert. Als Fragmente aus der Zukunft sind die Werke der Poesie Emanationen einer schon vorhandenen, aber jenseits der Geschichte liegenden dynamischen Totalität, die mit Namen wie „unendliche Fülle“, „werdende Gottheit“, „das Höchste“ bezeichnet wird, und deren wirkliche Erscheinung sich als Bruchstück indirekt ankündigt.

⁸ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Bd. 1, S. 223 f.

⁹ Ebd. S. 35.

¹⁰ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Bd. 2, S. 183 (Athenäumsfragment 116)

¹¹ Ebd. S. 168. (Athenäumsfragment 22)

¹² Ebd.

¹³ Novalis hat diesen Gedanken in seinem Roman „Heinrich von Ofterdingen“ literarisch gestaltet. Heinrich, der zukünftige Dichter, dessen Leben nicht nur im Zeichen der Poesie steht, sondern insgesamt auch als ein Verwirklichungsprozeß von Poesie gelesen werden kann, entdeckt in der Höhle des Alten eine Handschrift, in der er seine eigene Lebensgeschichte vorweggenommen findet, deren Schluß aber fehlt. (Vgl. Novalis: Schriften. Bd. 1, Darmstadt 1960, S. 264 f.)

Inwiefern dieses eigentümliche Verständnis, das sich aus der Historisierung des Transzendentalen unter ästhetischen Vorzeichen ergibt,¹⁴ das Konzept des organischen Werks keinesfalls ausschließt, sondern vielmehr voraussetzt, zeichnet sich bereits in Schlegels berühmter „Wilhelm-Meister“-Rezension ab. Indem Schlegel die interne Vermittlungsstruktur des Goetheschen Romans als einen rein geistigen, also spezifisch poetischen Zusammenhang, der sich auf ein ihm äußerliches Universum der Poesie hin transzendiert, beschreibt, fällt die Idee der organischen Werkseinheit auf ein bloßes Durchgangsstadium für den sich historisch entfaltenden Sinn der Poesie zurück. Darin bahnt sich der Übergang von der klassischen Identitätsästhetik zum frühromantischen Programm einer absoluten Poesie an, für die Goethes Roman allerdings schon sehr bald nicht mehr das Beispiel abgeben konnte, weil diese Poesie als tendenzielle Vereinigung von Kunst und Wissenschaft, als Transzendental- und Universalpoesie, weit über das hinausgehen sollte, was Goethe an Reflexivität und Universalität zu realisieren vermochte und auch explizit, mit seinen gattungstheoretischen Überlegungen veranschlagte. „Von romantischer Ganzheit“, so Friedrich Schlegel später, „hatte Goethe keine Idee“¹⁵.

Diese Idee romantischer Ganzheit überbietet einerseits das Ideal des anschaulichen und organischen Werkganzen in Richtung auf einen poetischen, unendlich offenen Sinnzusammenhang, andererseits ist ihr als „beschränkte Ganzheit“¹⁶ die Vorstellung des Fragmentarischen notwendig beigegeben. Romantische Poesie ist fragmentarische Poesie, insofern sie sich selbst – als unvollendeter Roman, als Prosa und Parekbase – niemals völlig erreicht, also gleichsam dauernd im Status der Präexistenz verharret, solchermaßen aber dennoch im Horizont des Absoluten verankert ist. Als subjektive Bedingung hierfür gilt die Ironie, die ästhetische Selbstbeschränkung ermöglicht, indem sie das Wissen vom unendlichen Zusammenhang im Akt der poetischen Synthesis wachhält, zugleich aber die Einsicht in die Begrenzung auf eine endliche Form anerkennt. Durch freiwillige Selbstbeschränkung soll die Abwesenheit des Unendlichen in das fragmentarische Werk eingehen

¹⁴ Vgl. hierzu auch: Werner Hamacher: Der Satz der Gattung. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz. In: *Modern Language Notes* 95, 1980, S. 1155–1180.

¹⁵ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Bd. 16, S. 113, (Nr. 342).

¹⁶ Ebd. S. 102. (Nr. 212).

und als sein bestimmendes Moment erfahrbar werden. Gerade weil sich das Werk dadurch jenseits des schönen, geschlossenen Scheins konstituiert, ist es dem romantischen Subjekt Garant dafür, daß die Poesie nicht allein an der Erzeugung einer neuen Universalität beteiligt ist, sondern daß sie bereits einen Teil derselben darstellt.

Die geschichtlichen Hoffnungen, die dies begründet, werden in Schlegels „Rede über die Mythologie“ auf die Spitze getrieben. Poesie erscheint hier nicht mehr nur als positives Geschichtszeichen – wie etwa im 216. Athenäumsfragment, das die „Lehrjahre“, die „Wissenschaftslehre“ und die Französische Revolution gemeinsam auf eine Stufe stellt –, sondern sie steigt selbst im Sinne einer öffentlich wirkenden Institution zur Utopie auf, deren unmittelbar bevorstehende Verwirklichung für möglich gehalten wird. In diesem Kontext erhält die Idee des Fragments ihren höchsten Stellenwert, insofern sie es ist, die es der neuen Mythologie erlaubt, auf ein historisches Paradigma zu verzichten. Denn nicht die Versinnlichung von Ideen oder die Revitalisierung abgelebter Mythologeme, sondern die Spontaneität der Phantasie selbst soll die Integrationskraft des von Schlegel projektierten Mythos begründen, indem sie als vitales, nur durch sich selbst bestimmtes Naturereignis die heillose Macht einer verknöcherten Rationalität entlarvt und die von ihr blockierten Zugänge zu den Ursprungskräften des Seins freilegt. Voraussetzung für diese Leistung, die „uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur“¹⁷ versetzen soll, kann aber kein abbildendes Vermögen der Poesie sein, da sich das Höchste gemäß seiner „relativen Undarstellbarkeit“¹⁸ nur indirekt, als allegorische Schönheit, mitteilen läßt. Die revolutionäre Kraft der Poesie liegt vielmehr für Schlegel darin begründet, daß sie als Produkt einer entfesselten Einbildungskraft, die kein Gesetz über sich leidet, zugleich mit einer transsubjektiven, allumfassenden Poesie des Lebens oder, wie Schlegel sagt, mit jenem „unendlichen Spiel der Welt“¹⁹ kommuniziert, als dessen Agens und Fragment sie folglich verstanden werden kann.

Schlegels neue Mythologie als Projekt der Entgrenzung einer autonomen, ubiquitären und notwendig fragmentarischen Poesie findet seine Fortschreibung und Zuspitzung in Nietzsches Tragö-

¹⁷ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Bd. 2, S. 319.

¹⁸ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Bd. 12, S. 214.

¹⁹ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Bd. 2, S. 324.

dienschrift und verweist zudem schon auf ein Zentralmotiv post-strukturalistischen Denkens. Allerdings begreift Schlegel die Selbstdurchdringung der sich bildenden poetischen Universalität zugleich als Selbststeigerung einer von allen Zwängen dispensierten Subjektivität, während Nietzsche und seine Nachfolger das Ästhetische vollständig im Anderen der Vernunft verankern, sei dies ein autonomer, scheinstituierender Wille, eine reine, subjektlose Sprache oder eine differenz erzeugende Ur-Schrift. Die Freisetzung des ästhetischen Fragments und der damit verbundene subversive Effekt kann deshalb von ihnen nicht mehr, wie von Schlegel, als Überbietung einer zuvor ins Werk gesetzten, organischen Ganzheit, sondern nur noch als deren Destruktion konzipiert werden. Doch damit ist bereits die dritte Version im Diskurs über das Fragment angesprochen, die sich vom idealen Gehalt ästhetischer Ganzheit als sinnfälliges Paradigma geschichtlicher Versöhnung endgültig verabschiedet. Skizzieren wir deshalb zunächst die zweite Version, die an der Verbindlichkeit dieses Ideals noch festhält, dessen Realisierbarkeit aber so weit einschränkt, daß sie mit der Vollendung der Geschichte zusammenfällt.

Diese Denkfigur, die durch Blochs systematische Festschreibung des Fragmentbegriffs in eine Ästhetik der Utopie vorbereitet wird, sich in Benjamins Gedanken einer „allegorischen Zerstückelung“²⁰ des Kunstwerks konkretisiert und im Verweisungszusammenhang der „Ästhetischen Theorie“ Adornos zum Durchbruch gelangt, sucht die Depotenzierung des Schönen durch die Geschichte in ein Kriterium ästhetischer Legitimität umzudeuten. Indem die fragmentarische Gestalt des Werks als Ausdruck seiner Geschichtlichkeit verstanden wird, erhält es seine Funktion als Wahrheitsträger zurück. Das Wahre ist dann freilich nicht mehr das Hegelsche Ganze, sondern eine noch ausstehende und damit transästhetische Möglichkeit der Geschichte, auf die das Fragment als authentisches Bruchstück eines gescheiterten Synthetisierungsversuchs verweist und deren Realisierung es ex negativo einklagt.

In Blochs Theorie des antizipierenden Bewußtseins erhält die Kunst ihren Stellenwert als projektiver Vor-Schein, der den Prozeßcharakter der Wirklichkeit vermittelt, indem er deren dynamische Tendenz-Latenz-Struktur in vorausgreifenden Bildern des

²⁰ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften. Bd. I/1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974. S. 361.

Gelungenseins entelechistisch vorantreibt. Als objektivierter und perfektionierter Tagtraum zielt Kunst auf immanente Vollendung, kann diese aber letztlich nicht erreichen, da auch sie teilhat am prozessualen Verlauf der Geschichte, der sich zwar utopisch verdichten, nicht aber abbildend eingrenzen läßt. Für Bloch ist jedes Werk Fragment, da die Wirklichkeit, auf die es Bezug nimmt, selbst noch fragmentarisch ist. Und nur indem sich das Werk als Fragment, durch Brüche und Sprünge in seiner scheinhaften Immanenz, zu erkennen gibt, entfaltet es seinen Gehalt im Sinne einer konkreten, d. h. in den realen Geschichtsverlauf eingebundenen Utopie. Solchermaßen bleibt die Form des Fragments aber noch ohne eigene Erkenntnisfunktion, da sie als „Chifferverstärkung“²¹ des ästhetischen Vor-Scheins primär dessen utopische Ausstrahlungskraft zu untermauern hat. Daß die Kunst Fragment ist, bedeutet für Bloch vor allem, daß die sich realisierende Prozeßmaterie, also das geschichtsontologische Substrat der vorausgreifenden Imagination, im ästhetischen Artefakt als „Realfragment“²² bereits durchscheint. Wie aber die negativen Bedingungsfaktoren der Geschichte über den Entzug realer Seinsfülle hinaus im Fragment konstitutiv werden, vermag Bloch noch nicht zu erläutern, da er die Historizität der Kunst allein dadurch bestimmt, daß er ihr Objekt-Korrelat in die Zukunft verlagert. Somit muß die Idee des Fragments der Ästhetik des Vor-Scheins noch äußerlich bleiben, obwohl sie deren Konzept einer utopisch motivierten Phantasie notwendig ergänzt.

Wie sich die Geschichtlichkeit des Ästhetischen gegen die ihm eigene Tendenz auf Selbstidentität im schönen Schein durchsetzt, hat demgegenüber Benjamin im Blick auf die fragmentarische Gestalt des barocken Trauerspiels und der Lyrik Baudelaires erläutert. Auf die Entleerung der Dingwelt und den geschichtlichen Verfall, der den schönen Schein der Kunst zum falschen werden läßt, antwortet diese allegorische Dichtung, so Benjamin, indem sie die „Auslöschung des Scheins“²³, die „Zerstörung des Organischen“²⁴ freiwillig an sich selbst vollzieht. Dieser destruktive Impuls, der das Werk als Bruchstück konstituiert, kehrt sich aber zuletzt in sein Gegenteil um, wenn sich an den Splittern der in

²¹ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Gesamtausgabe Bd. 5, S. 253.

²² Ebd. S. 255.

²³ Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Gesammelte Schriften. Bd. 1/2. S. 670.

²⁴ Ebd. S. 669 f.

Trümmer gelegten Schönheit ein Reflexionsprozeß entzündet, der ihren Gehalt als Erinnerung und Utopie aufscheinen läßt. Die melancholische Versenkung des Allegorikers, der die „hochbedeutenden Fragmente“²⁵ grübelnd in seiner Hand betrachtet, schlägt letztendlich um in die Gewißheit, daß es doch Erlösung gibt. Am Fragment ereignet sich eine Selbsttranszendierung des Ästhetischen, die nicht nur das einzelne Werk in seiner zerbrochenen Gestalt, sondern die auch die Kunst insgesamt als eine zwar nicht mehr schöne, aber dennoch unersetzbare Veranstaltung im Geiste des Schönen vor dem Untergang bewahrt. Was allerdings Baudelaire als letztem noch möglich war, soll für die ihm nachfolgende Kunst nicht mehr gelten können, da in der Moderne die allegorische Zertrümmerung der Formen nach Benjamin zur Geste verfällt. In seinem Entwurf einer postautonomen Ästhetik verzichtet er deshalb zuletzt auf einen emphatischen Begriff des schönen Scheins und veranschlagt stattdessen eine geschichtliche Situation, in der die Kunst als entauratisierte ins Leben eingeht. An die Stelle des allegorischen Verfahrens tritt nunmehr das technische Prinzip der Montage. Auch diese konstituiert das Werk jenseits der organischen Ganzheit als Fragment. Gemeint ist jetzt jedoch ein entästhetisiertes Fragment, das nicht etwa die Utopie des Schönen in sich aufbewahren, sondern als offenes Kunstwerk der Vermittlung politischer Erkenntnisse dienen soll. Damit fällt die Kategorie des Fragments bei Benjamin wieder auf die Stufe einer argumentativen, das Publikum miteinbeziehenden Didaktik zurück, auf der sie sich übrigens auch schon bei Schiller – als ein Mittel, das die Wirkung eines Vortrags unterstützen kann²⁶ – befunden hatte.

Adorno verweigert sich nun einerseits vehement Benjamins „sehnsüchtiger Negation“²⁷ der ästhetischen Aura und hält mit Bloch am utopischen Verweisungsanspruch des Kunstwerks fest. Andererseits greift er – vor dem Hintergrund seiner eigenen, negativen Geschichtsphilosophie – auf Benjamins dialektische Bestimmung der Allegorie zurück, die er zum immanenten Bewegungsgesetz des authentischen Kunstwerks inmitten universaler Verblendung stilisiert. Dadurch gelangt er zu einer Lesart der fragmentarischen Form, die in ihr nicht nur das Echtheitssiegel einer Kunst

²⁵ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften. Bd. I/1, S. 354.

²⁶ Vgl. Friedrich Schiller: Nationalausgabe. Bd. 21, S. 12 f.

²⁷ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Gesammelte Schriften. Bd. 7, Frankfurt a.M. 1970, S. 73.

erblickt, in der der Wahrheitsanspruch des Schönen auf indirekte Weise fortlebt, sondern auch den Fluchtpunkt einer Philosophie, die sich um ihrer eigenen Utopie von Versöhnung willen, jedes Bild der Utopie versagen muß. Während das begriffliche Denken für Adorno gegenwärtig allenfalls noch seine Aporie zur Darstellung bringen kann, ist es allein die Kunst, in der sich die Möglichkeit einer anderen, nichtinstrumentellen Vernunft objektiviert. Als Nachahmung des Naturschönen macht sich das Kunstwerk zum Statthalter des Nichtidentischen und leistet dadurch die Kritik der geschichtlich entfremdeten Wirklichkeit. Da es jedoch von dieser Wirklichkeit in konstitutiver Weise betroffen ist, kann ihm die Negation der herrschenden Vernunft nur gelingen, indem es sich dieser selbst bedient. Als Technik und Konstruktion stiftet eine ästhetische Rationalität die immanente Kommunikationsstruktur des Kunstwerks, arbeitet aber auf diesem Wege auch sich selbst entgegen, da das Werk als vollständig vermittelte Totalität zum toten Ding zu erstarren droht. Diese Paradoxie setzt im authentischen Kunstwerk einen Prozeß der Desintegration in Gang, der den Wahrheitsgehalt des ästhetischen Scheins gegen dessen Tendenz auf Selbstidentität zum Durchbruch bringt und den Adorno als Zerfall zum Fragment beschreibt. Um die Schuld seiner eigenen Verdinglichung zu tilgen, verzichtet das Werk auf den Schein vollkommener Integration und kehrt statt dessen seinen Vermittlungsprozeß als unvollkommenen nach außen. Als Relikt eines Scheiterns erinnert es in seiner fragmentarischen Gestalt an die Möglichkeit von Versöhnung, die in ihm selbst nicht anwesend ist. Dadurch, daß ihm die Vollendung versagt ist, rettet es die Utopie der Versöhnung und zugleich auch die Idee einer emphatisch wahren Kunst, die nach ihrer Entzauberung im Fragment fortlebt.

Somit leistet die Kategorie des Fragments bei Adorno zweierlei: Sie legitimiert den ästhetischen Synthetisierungsprozeß auch dann noch im Horizont eines abwesenden Absoluten, wenn er, wie insbesondere in der Moderne, nicht mehr im schönen und geschlossenen Schein aufzugehen vermag. Vor allem aber sichert sie eine philosophische Option auf das zur Utopie aufgestiegene, vernünftige Ganze, dessen die Philosophie begrifflich auch dann nicht mehr habhaft werden kann, wenn sie, wie in Adornos „Negativer Dialektik“, über ihren eigenen Schatten zu springen versucht. Kehrseite dieser Indienstnahme des Ästhetischen durch die Philosophie ist, daß Adorno die Erscheinungsformen des Fragmentarischen, wie er sie im Blick auf die Moderne z. B. als Zersetzung der Werkkategorie, als Abstraktwerden und Entkunstung der Kunst

reflektiert und mit Nachdruck verteidigt hat, nicht etwa als ästhetischen Zugewinn, sondern ausschließlich als Ausdruck geschichtlicher Negativität beschreiben kann. Von Adorno her läßt sich die Fragmentarizität eines Werks demnach nicht als Ausgangspunkt für dessen kommunikative Aneignung, geschweige denn als Anschlußstelle für ein durch potenzierende Rezeption zu erzeugendes Universum des Sinns begreifen, wie dies bereits in der Frühromantik anvisiert worden war. Jenseits diskursiver Rede ist die Sprachlichkeit eines Werks für Adorno jene rätselhafte Transzendenz, die es erlangt, wenn es dem Nichtidentischen sich gleichzumachen sucht. Daß dies in besonderem Maße die avanciertesten, in ihrer Unzugänglichkeit irritierenden Werke der Moderne auszeichnet, vermag Adorno nicht als Emanzipation des Ästhetischen von der einengenden Zielvorgabe sinnlich-plastischer Geschlossenheit und also als Selbstbefreiung eines autonomen poetischen Prinzips zu lesen, sondern einzig als Ausdruck ästhetischer Negativität, d. h. als Signum einer Kunst, die angesichts des geschichtlichen Verfalls in den Stand der Klage getreten ist. Für Adorno ist die Sprachlichkeit des Kunstwerks gleichsam dessen defiziente Körperlichkeit. Ausdruck dafür ist die Nichtkommunizierbarkeit der ästhetischen Sprache, die sich mit zunehmender Ausprägung gegen die diskursive abdichtet. Auch dies signalisiert, bezeichnenderweise, die Idee des Fragments bei Adorno: In ihrer Rätselhaftigkeit erscheinen ihm die Werke wie abgebrochen und gleichen darin „jenen armseligen Allegorien auf Friedhöfen, den abgebrochenen Lebenssäulen“²⁸. Gerade an Adornos negativer Ästhetik läßt sich zeigen, wie die Kategorie des Fragments sowohl den verpflichtenden als auch den einschränkenden Anspruch des idealistischen Ganzheitsideals, wenn auch nunmehr unter umgekehrten Vorzeichen, in sich aufbewahrt.

Dies ändert sich grundsätzlich erst dann, wenn – wie bei Nietzsche, Foucault oder Derrida – die Selbstkritik der Vernunft so weit vorangetrieben wird, daß zuletzt auch der Gedanke einer versöhnenden Vermittlung mit dem ihr Anderen schwindet. Dann nämlich verliert nicht nur die ästhetische Ganzheit ihren Status als sinnliches Paradigma dieser Vermittlung, sondern auch die Form des Fragments wird ihrer utopischen Verweisungsfunktion beraubt. Dennoch schließt dies nicht aus, das Fragmentarische der Kunst weiterhin positiv zur Geltung zu bringen. Voraussetzung hierfür ist eine verallgemeinerte ästhetische Perspektive, die den

²⁸ Ebd. S. 191.

Schein, das Interpretieren oder die reine strukturalistische Tätigkeit transsubjektiver Systeme als ein unhintergebares „Spiel der Welt“ zur Grundkategorie der Wirklichkeit erhebt. Von da aus gesehen liegt das Fragmentarische der Kunst nicht mehr darin begründet, daß es ihr nicht oder nur teilweise gelingt, sich als Ganzheit zu realisieren, sondern daß sie immer schon die Zerstückelung einer umfassenden ästhetischen Produktivität voraussetzen muß, wenn sie sich als Einheit oder Werk behaupten will. Das Fragmentarische und das Ganze fallen somit zusammen, da jede Ganzheit zugleich als Bruchstück jenes Weltspiels gedacht wird, das sich als das schlechthin Andere niemals ganz und unmittelbar, sondern nur durch seine eigene Fragmentierung manifestiert. Umgekehrt läßt sich nun die Freisetzung des so verstandenen Fragments im ästhetischen Ganzen als ein dezentrierender Effekt veranschlagen, der die Affirmation des Spiels bewirkt. Dadurch ergibt sich eine neue Sicht sowohl auf den Ereignischarakter des Kunstwerks als auch auf die selbstbezüglichen und selbstdestruktiven Werke der Moderne, die die Freisetzung des Fragments an sich selbst vollziehen. Diese dritte Version im Diskurs über das Fragment setzt die schärfste Kritik an der idealistischen Funktionalisierung des ästhetischen Versöhnungsparadigmas voraus, bleibt aber insofern auch noch auf sie fixiert, als sie aus der Destruktion der ästhetischen Ganzheit philosophisch Kapital zu schlagen sucht, wenn auch jetzt im Sinne eines subversiven Effekts, der sich gegen die subjektzentrierte Vernunft selber richtet.

Bereits Nietzsches „Geburt der Tragödie“ verfolgt trotz ihres noch metaphysischen Restbestandes eine solche Intention, da sie die Verlaufsform der griechischen Tragödie als Selbstdestruktion des ästhetischen Scheins konzipiert und mit einem negativ-erhabenen Effekt ausstattet. Um dies zu erreichen, konfrontiert Nietzsche den plastischen Schein der apollinisch genannten Kunstwelt mit dem Phantasma eines ihr zugrundeliegenden transsubjektiven Leibes, dem er den mythischen Namen „Dionysos Zagreus“ gibt, weil dessen Leiden die „Zerstückelung“²⁹ in organische Ganzheiten gewesen sei. Im tragischen Kunstwerk der Griechen, so Nietzsche, bewirkt die besondere Qualität der Musik, daß sich der dionysische Wille selbst, der ästhetische Urgrund des Seins, in der Weise unverstellt und ereignishaft zu erkennen gibt, daß er den

²⁹ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. III/1, Berlin u. New York. 1972, S. 68.

Schein des Kunstwerks durchschlägt. Unter dem Einfluß der Musik erweitert sich die sinnliche Ausstrahlung der apollinischen Gestalten zuletzt soweit, bis diese nicht nur in ihrer Scheinhaftigkeit durchschaubar werden, sondern bis auch ihre Vernichtung als eine Wirkung des gemeinsamen Ursprungs von apollinischer Scheinwelt und dionysischer Musik, als Epiphanie der sonst nicht unmittelbar zugänglichen *natura naturans* erlebbar wird. Nietzsche begreift diesen ekstatischen Augenblick, in dem die Zerstörung des ästhetischen Scheins den Blick freilegt auf eine ihn begründende, umfassende Produktivität des Lebens, als den Moment einer schrecklich-erhabenen Erfahrung. Anders aber als bei Kant dringt das Erhabene als Erfahrung der Natur in das Kunstwerk ein und erzielt dort eine destruktive Wirkung, die jener von Kant beschriebenen Bestätigung des autonomen Subjekts genau entgegengesetzt ist. Auf dem Höhepunkt der Tragödie entfaltet sich ein poetischer Beziehungssinn, der die dramatische Szenerie „ebenso unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet“³⁰, der sie also gleichzeitig in höchster sinnlicher Präsenz erscheinen läßt und mit einem Überreichtum an Bedeutungen ausstattet. Die Destruktion der apollinischen Scheinwelt erfolgt in dem Augenblick, da das von der Musik angeregte und auf Erweiterung und Steigerung des Scheins gerichtete poetische Vermögen über diesen Schein hinausgeht und auf das ihm Heterogene, das Häßliche, das Negative, übergreift. Dies läßt sich als Durchbruch und Entfesselung eines autonomen ästhetischen Sinnprinzips begreifen, wird aber von Nietzsche ausdrücklich als Wirkung der Musik verstanden, so daß diese in der „Geburt der Tragödie“ gleichsam als Statthalterin für eine im emphatischen Sinne reine, subjektunabhängige Sprache oder, wie Nietzsche mit Schopenhauer sagt, als „Sprache des Willens“³¹ fungiert.

Später hat sich Nietzsche bekanntlich von der kosmologischen Hintergrundannahme seiner Tragödienschrift distanziert und ist zu einer radikalen Vernunft- und Metaphysikkritik übergegangen, die der Dialektik von Apollinischem und Dionysischem zwar keine wesentliche Bedeutung mehr beimißt, die sich aber insofern noch eines ästhetischen Arguments bedient, als sie den Schein und die Illusionsbildung als perspektivisches Kräftefeld, als Vorgang unablässigen Interpretierens und Umdeutens auf die Dynamik eines transzendenz- und substanzlosen Seins überträgt. Beides zu-

³⁰ Ebd. S. 134.

³¹ Ebd. S. 103.

sammengenommen – der erweiterte, subjektkritische und sprachphilosophisch eingefärbte Ästhetizismus der späten Willensphilosophie und Nietzsches frühes Modell einer Selbstdestruktion des organischen Kunstscheins – bietet die Möglichkeit, die Zerstörung der ästhetischen Ganzheit, die Freilegung des zerstückelten Dionysos, als subversive Entgrenzung einer autonomen, transsubjektiven Sprachlichkeit zu deuten und kritisch gegen den Autonomieanspruch des Subjekts zu wenden.

Dieser Gedanke kommt in Foucaults literaturkritischen Schriften aus den sechziger Jahren zum Zuge, wenn er dort die radikal selbstbezügliche Literatur der Moderne unter dem Aspekt betrachtet, daß sie sich als Fragment eines selbstgenügsamen „Spiels der Sprache“³² zu erkennen gibt. Indem sich diese Literatur seit Mallarmé als reines intransitives Sprechen auf sich selbst zurückzieht, öffnet sie sich, so Foucault, der Kraft einer autonomen und leeren Sprache, die sie im „Glanz ihres Seins“³³ erstrahlen läßt. Dadurch wird sie zum Ort einer erhabenen und zugleich bodenlosen Erfahrung, die das Subjekt im „Spiel von Grenze und Überschreitung“³⁴ unmittelbar und schockartig mit seiner Endlichkeit konfrontiert. Sich selbst als anschauliche und bedeutsame Einheit negierend, ermöglicht die Literatur den Zugang zu einem prädiskursiven Anderen der Vernunft und damit eine unverfälschte ästhetische Grunderfahrung, auf die Foucault zuletzt allerdings, mit der Fortschreibung seiner Philosophie in eine Analytik der Macht, wieder verzichtet hat.

Das Motiv lebt jedoch fort in der subversiven Textarbeit der Dekonstruktion, die es darauf anlegt, den Fragmentcharakter eines Textes gegen dessen prätendierte Einheit und Ganzheit ins Spiel zu bringen. Fragmentarisch ist ein Text auch für Derrida und De Man nicht erst als Bruchstück einer Totalität, sondern allein schon aufgrund seiner strukturellen Dichte, in der sich die Zerstückelung einer fundamentalen textuellen Produktivität, eines nicht unmittelbar anwesenden „allgemeinen Textes“ manifestiert. „Das Fragment ist kein bestimmter Stil und kein bestimmtes Scheitern, es ist die Form des Geschriebenen.“³⁵ Weil das Fragmentarische

³² Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1971, S. 371.

³³ Ebd. S. 366.

³⁴ Michel Foucault: Von der Subversion des Wissens. Hrsg. von Walter Seitter. München 1974, S. 40.

³⁵ Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1976, S. 111.

immer zugleich auch das Ganze ist, muß die Dekonstruktion im Innern dieses Ganzen operieren, indem sie die disseminalen Eigenschaften eines Textes oder Sinngefüges so weit aktiviert, bis sich das unbeherrschbare Spiel der Signifikanten im Durchbruch durch die Einheit des Textes bemerkbar macht und auf diese Weise die Erfahrung jenes allgemeinen Textes ermöglicht. Eine gezielt aporetische Lektüre soll deshalb die einander widersprechenden Bedeutungssegmente des Textes bis zu dem Punkt zur Geltung bringen, an dem seine Einheit zerreißt und er jene Kräfte freisetzt, die er nicht etwa in schöner Harmonie versöhnt, sondern durch seine Form zusammengezwungen hatte. Die Entmächtigung des lesenden und verstehenden Subjekts, die damit vorprogrammiert ist, wird folglich nicht als Scheitern empfunden, sondern gilt als das höchste Ziel der Dekonstruktion. Als Kehrseite einer Entgrenzung des textuellen Spiels ist die Erfahrung radikaler Unlesbarkeit zugleich auch die einzige authentische Erfahrung jener verborgenen, reinen Sprachlichkeit, die sich ansonsten nur im Anderen ihrer selbst durch ihre eigene Zerstückelung objektiviert.³⁶

³⁶ Diesem Aufsatz liegt meine Dissertation „Der Diskurs über das Fragment“ zugrunde.