

Dieter Burdorf

Zerbrechlichkeit
Über Fragmente
in der Literatur

Wallstein

Dieter Burdorf
Zerbrechlichkeit

Kleine Schriften zur literarischen
Ästhetik und Hermeneutik
Bd. 12

Herausgegeben von
Wolfgang Braungart | Joachim Jacob

Dieter Burdorf

Zerbrechlichkeit

Über Fragmente in der Literatur

Wallstein Verlag

Inhalt

Vorbemerkung	7
1. Die Faszination des Fragmentarischen	11
2. Zerbrechlichkeit und Unversehrtheit	22
3. ›Diese Griechen, wo sind sie?‹ Das zerbrochene Ganze und seine Relikte	33
4. Von den Zerstörungen	50
5. ›Die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens‹. Über Ruinen	71
6. ›Der Verlust der schönen Glieder‹. Zum Torso als Form	89
7. ›Das Fragment der Fragmente‹	105
8. Ausblick: Brüchige Stimmen	131
Bildnachweis	135

Vorbemerkung

Wer das Fragmentarische zu fassen versucht,
wird zwangsläufig fragmentarisch bleiben,
denn er stellt im Verlauf seines Schreibens
fest, daß eigentlich alles Bruchstück ist.

Christoph Meckel: Über das Fragmentarische

In diesem Buch geht es einerseits um das Fragment als ästhetische, vor allem literarische Form, also um nicht abgeschlossene oder im Verlauf ihrer Überlieferung zerbrochene, teilweise oder ganz zerstörte literarische Texte oder andere von Menschen geschaffene unvollständige Gegenstände wie Ruinen oder Torsi. Andererseits geht es um das Fragment als Gegenstand der Literatur, etwa Beschreibungen von Torsi oder Ruinenpoesie. Der Schwerpunkt liegt auf der Literatur; die anderen Künste werden aber immer wieder zum Vergleich herangezogen. Man kann ›Fragment‹ als den Oberbegriff für alle unvollständigen Werke ansehen. Es ist daher ebenso sinnvoll, von einer ›fragmentarischen Zeichnung‹, einem ›fragmentarischen Mosaik‹ oder einer ›fragmentarischen Sinfonie‹ zu sprechen wie von einem ›fragmentarischen Roman‹ oder einem ›Dramenfragment‹. Aber auch die Begriffe ›Ruine‹ und ›Torso‹ haben eine eigene Diskursgeschichte innerhalb der Literatur- und Kunsttheorie entwickelt, die es verdient, in diesem Zusammenhang untersucht zu werden.

›Fragment‹ ist ein wichtiger Terminus der Literatur- und Kulturwissenschaft, etwa auf den Gebieten der Editionsphilologie oder der Texttheorie.¹ Schnell wird klar, dass wir von ›Fragment‹

¹ Vgl. die folgenden für das Thema wichtigen Sammelbände: Lucien Dällenbach/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M. 1984; Glenn W. Most (Hg.): *Collecting Fragments – Fragmente sammeln*, Göttingen 1997; William Tronzo (Hg.): *The Fragment. An Incomplete History*, Los Angeles 2009; Kay Malcher u. a. (Hg.): *Fragmentarität als Problem der Kultur- und Textwissenschaften*, München 2013; Matthias Berning u. a. (Hg.): *Fragment und Gesamtwerk*, Kassel 2015; Hanna Delf von Wolzogen/Christine Hehle (Hg.): *Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten*, Berlin/Boston 2018.

sinnvoll nur reden können, wenn wir eine mindestens implizite Vorstellung von der ›Ganzheit‹ eines Werks haben, denn nur auf der Folie dieser Vorstellung können wir benennen, welche Eigenschaften dem ›fragmentarischen‹ Werk fehlen, dem ›ganzen‹ oder ›vollständigen‹ Werk aber zukommen.

Das Buch ist von der immer wieder durch Beobachtungen zu untermauernden Annahme geleitet, dass unvollständige Werke auf ihre Betrachterinnen und Betrachter, Leserinnen und Leser einen anderen, oft intensiveren Reiz ausüben als vollständige Werke. Diesen Reiz des Fragmentarischen erkläre ich so, dass jedes Fragment uns die Zerbrechlichkeit aller Dinge, besonders der von Menschen geschaffenen Dinge vor Augen führt. Die Zerbrechlichkeit dieser Dinge, die wir ›Artefakte‹ nennen, kann aber immer auch als stellvertretend gelesen werden für alles von Menschen Geschaffene, für die Kultur überhaupt, ja für das menschliche Leben. Mit einem Wort: In jedem fragmentierten Gegenstand werden wir mit unserer eigenen Zerbrechlichkeit oder Fragilität konfrontiert.

Diese Erfahrung umfasst zwei Aspekte: Wir bedauern, dass der fragmentarische Kunstgegenstand entweder nicht vollendet wurde oder aber uns nicht vollständig überliefert wurde, dass der Tempel nur noch aus Trümmern besteht, die Vase zerbrochen oder die Gedicht-Handschrift zerrissen ist. Zugleich kann aus dem fragmentarischen Gegenstand aber auch der Trost gezogen werden, dass er überhaupt auf uns gekommen ist und nicht vielmehr völlig vernichtet wurde. Das Fragment konfrontiert uns also mit der alles zermalmenden Zeit und mit der Widerständigkeit der überlieferten Dinge gleichermaßen. Wir erfahren uns selber in diesem Zwiespalt zwischen Bleiben und Überstehen. Dabei sind die Erfahrungen des Verlusts geliebter Menschen und Gegenstände verbunden mit der als Drohung im Hintergrund stets präsenten eigenen Hinfälligkeit. Das Fragment ist ein ästhetisches Objekt, das es uns in besonderem Maße ermöglicht, in ihm diese Erfahrung der Zerbrechlichkeit unserer selbst, der uns liebsten Menschen und unserer Lebenswelt gespiegelt zu sehen.

Diese Nähe des Fragments zu unserer lebensweltlichen Erfahrung der Zerbrechlichkeit bedeutet auch, dass wir bei Frag-

menten stärker noch als bei anderen Werken danach fragen, wer sie unter welchen Bedingungen produziert hat. Handelt es sich bei dem Objekt, mit dem wir konfrontiert sind, überhaupt um ein Fragment oder aber um ein Werk, das absichtlich so geschaffen wurde, dass es in bestimmten Hinsichten einem Fragment ähnelt, wie es bei vielen der Torso-ähnlichen Skulpturen von Auguste Rodin der Fall ist? Ist der Text, z.B. ein geschliffen formulierter Prosa-Aphorismus Friedrich Schlegels, etwa im Rahmen einer von demselben Autor entwickelten so genannten Theorie des ›Fragments‹ entstanden, die den Eindruck der Unvollständigkeit gerade zu ihrem ästhetischen Prinzip erhoben hat, um damit eine bestimmte Vorstellung der Welt und ihrer Geschichte möglichst wirksam zum Ausdruck zu bringen?

In diesem Zusammenhang hat der Dichter und Grafiker Christoph Meckel eine schöne Unterscheidung eingeführt, die unsere Aufmerksamkeit darauf lenkt, dass sich im Verlauf der Moderne – also vielleicht schon mit der Romantik, spätestens aber mit den kulturellen Neuerungen des 20. Jahrhunderts – unsere Vorstellung vom ›Ganzen‹ eines Kunstwerks und damit auch von der Verfehlung dieses Ganzen, dem Bruchstückhaften oder Fragmentarischen, grundsätzlich verändert hat:

Die großen Epen der Literatur [...] und die Weltbilder der europäischen Malerei [...] sind vollendet innerhalb eines weltanschaulichen und ästhetischen Konsensus. Bei den großen Werken der Moderne [...] kann etwas Vergleichbares nicht der Fall sein, weil jeder weltanschauliche und ästhetische Konsensus entfällt. Sie sind nicht vollendet, sondern abgeschlossen. Es sind komplexe dichterische Einheiten, authentische Sprachgebäude des Jahrhunderts: eben weil sie nicht vollendet sind. Vollendung eines Kunstwerks heute kann nur ein Anachronismus sein. Fehlende Vollkommenheit ist kein Makel und das Fragment keine quantité négligeable.²

2 Christoph Meckel: Über das Fragmentarische, Mainz/Wiesbaden 1978, S. 6.

Meine Beschäftigung mit dem Fragment als literarischem Phänomen reicht etliche Jahre zurück. Schon in meiner Dissertation habe ich detailliert einige der späten Gedichtfragmente Friedrich Hölderlins untersucht.³ In den folgenden Jahren habe ich mich in einer Reihe von Vorträgen an verschiedenen europäischen Universitäten und Forschungszentren grundsätzlich mit der Fragmentpoetik beschäftigt, insbesondere mit der frühromantischen Theorie des ›Fragments‹ und mit der Frage nach dem Verhältnis von Lyrik und Fragment. Daraus sind zwei Aufsätze hervorgegangen, auf die ich im siebenten Kapitel dieses Buches passagenweise zurückgreife.⁴ Der weitaus größte Teil dieses Buches, in dem ich versuche, den Begriff der Zerbrechlichkeit als eine die einzelnen Künste übergreifende Kategorie zur Beschreibung der Form und Funktion von Fragmenten in der Kunst einzuführen, ist ganz neu konzipiert.

Für wertvolle Anregungen und Hinweise danke ich Christian Benne (Kopenhagen), Nicolas Berg (Leipzig), Stephanie Bremerich (Leipzig), Christoph König (Osnabrück), Luigi Reitani (Udine), Reinold Schmücker (Münster), Dani Schrire (Jerusalem) und Michele Vangi (Kiew).

3 Vgl. Dieter Burdorf: Hölderlins späte Gedichtfragmente: »Unendlicher Deutung voll«, Stuttgart/Weimar 1993.

4 Vgl. Dieter Burdorf: Blätter, Rosen, Gärten. Zur Theorie des lyrischen Fragments beim jungen Friedrich Schlegel. In: Christian Benne/Ulrich Breuer (Hg.): Antike – Philologie – Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte, Paderborn u.a. 2011, S. 101–146; ders.: Ist das romantische Fragment ein Fragment? In: Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien. Bd. 55/56 (2019), S. 5–16.

1. Die Faszination des Fragmentarischen

Ich schreibe über das Buch als ein zerbrechliches, schmerzhaft anfälliges Wesen, das seine Gestalt in gedruckten und gebundenen Seiten findet, ein Wesen, dessen Buchstaben jeden Moment wie ein Schwarm Zugvögel auf und davon fliegen können.

Chaim Be'er: Bebelplatz

Warum lesen wir literarische Fragmente? Was fasziniert uns an den Gedichten der um 600 v.Chr. lebenden griechischen Dichterin Sappho, von denen die meisten nur in kleinen oder etwas größeren Bruchstücken auf Papyri oder Tonscherben überliefert sind? Welcher Reiz geht von einer Hymne wie Friedrich Hölderlins *Wie wenn am Feiertage...* aus, die anfangs nach dem strengen dreiteiligen Schema von Hölderlins griechischem Vorbild Pindar gebaut ist und gegen Ende in unverbundene Textsegmente zerfällt, welche in der Klage des dichterischen Sprechers: »weh mir!«⁵ kulminieren? Warum beschäftigen wir uns immer wieder mit Heinrich von Kleists *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*, einem Drama, um das der Autor viele Jahre gerungen hat, von dem er 1803 eine fast fertige Fassung »verworfen, und verbrannt«⁶ hat und von dem er 1808 in seiner Zeitschrift *Phöbus* ein nur zehn Auftritte umfassendes *Fragment aus dem Trauerspiel* veröffentlichte?⁷ Warum interessieren wir uns überhaupt noch für Johann Wolfgang Goethes

5 Friedrich Hölderlin: *Wie wenn am Feiertage...* In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Michael Knaupp. Bd. 1, München/Wien 1995, S. 262-264, hier S. 264, V. 67.

6 Heinrich von Kleist: *Brief an Ulrike von Kleist vom 26. Oktober 1803*. In: ders.: *Sämtliche Briefe*. Hg. von Dieter Heimböckel, Stuttgart 1999, S. 330.

7 Heinrich von Kleist: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard, Herzog der Normänner*. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*. Hg. von Heinrich v. Kleist und Adam H. Müller. 1. Jahrgang, 4. und 5. Stück, Dresden 1808, S. 3-20. (Reprint. Hg. von Helmut Sembdner, Hildesheim u. a. 1987).

aus den 1770er Jahren stammenden *Urfaust*, der erst 1887 postum veröffentlicht wurde, oder für *Faust. Ein Fragment*, einen Text, den Goethe 1790 in seinen *Schriften* publizierte,⁸ obwohl der Autor nach weiteren Jahrzehnten Arbeit an seinem Lebensprojekt 1808 *Faust. Eine Tragödie* in der neuen Ausgabe seiner *Werke* vorlegte und obwohl schließlich 1832, nur wenige Monate nach seinem Tod, *Faust, der Tragödie zweiter Teil* als erster Band seiner *Nachgelassenen Werke* erschien? Dieses Interesse an den frühen, teils noch rohen und unvollständigen Fassungen gilt nicht nur für die Wissenschaft: Der *Urfaust* und das *Faust-Fragment* sind auf den Schauspielbühnen heute mindestens ebenso präsent wie der vollendete erste Teil der Tragödie von 1808 und erst recht der zweite Teil von 1832. Zu den meistgespielten deutschsprachigen Dramen gehört auch Georg Büchners *Woyzeck*, ein Text, den der Dichter bei seinem frühen Tod 1837 hinterließ und der aus etwa 25 meist kurzen Szenen besteht, deren Reihenfolge nicht zweifelsfrei feststeht. Veröffentlicht wurde eine Textfassung erst 1880; bis heute ist die Textgestalt strittig.⁹

Auch im Bereich der Erzählliteratur gibt es berühmte Fragmente: Im 20. Jahrhundert sind es etwa die nachgelassenen, vom Autor nicht zur Publikation, sondern zur Vernichtung vorgesehenen Romane Franz Kafkas, bei denen die Reihenfolge der in einzelnen Entwurfsheften niedergeschriebenen Kapitel ebenso ungewiss ist wie im Falle des Romans *Amerika/Der Verschollene* der Titel und die dennoch heute unbestritten zu den welt-

8 So klagt Goethe über die letzten vier Bände dieser Ausgabe, die er ab 1786 auf seiner Reise nach Italien abschließen wollte: »Diese bestanden teils aus nur entworfenen Arbeiten, ja aus Fragmenten, wie denn meine Unart, vieles anzufangen und bei vermindertem Interesse liegen zu lassen, mit den Jahren, Beschäftigungen und Zerstreungen allgemach zugenommen hatte.« Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. von Friedmar Apel u.a. Frankfurt a.M. 1985-2013, Bd. I/15,1, S. 24.

9 Vgl. Burkhard Dedner: *Produktive Irrtümer*. Büchners *Woyzeck* als Paradigma der Form ins Offene. In: Delf von Wolzogen/Hehle, *Formen ins Offene* (Anm. 1), S. 237-261.

weit wichtigsten Romanen dieses Jahrhunderts gezählt werden. Oder man denke an Robert Musil, von dessen erzählerischem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* 1930 und 1933 zwei Bände erschienen, während der Autor den abschließenden dritten Band bis zu seinem Tode 1942 nicht fertigstellen konnte, sodass bis heute eine Reihe verschiedener gedruckter und elektronischer Editionen darum konkurrieren, das ausufernde Material, das Musil zu diesem Band hinterlassen hat, adäquat zu präsentieren.¹⁰ Von Ingeborg Bachmann wurde erst etliche Jahre nach ihrem Tod das Erzählprojekt ihrer letzten zwei Lebensjahrzehnte, welches aus mehreren, großenteils Fragment gebliebenen Romanen besteht, in seinen vollen Dimensionen erkennbar: durch die fünfbändige Ausgabe des »Todesarten«-Projekts 1995.¹¹

Erst recht im Bereich der nichtfiktionalen Literatur scheinen fragmentarische Texte oftmals wichtiger zu sein als die abgeschlossenen Texte und Werke desselben Autors oder derselben Autorin. Man denke an gigantische, zu Lebzeiten unpublizierte Notatsammlungen wie die *Sudelbücher* Georg Christoph Lichtenbergs, die *Aufzeichnungen* Wilhelm Heinses oder die *Cahiers* Paul Valéry's.¹² Ähnliche Fragment- und Exzerptsammlungen haben auch die Frühromantiker Friedrich von Hardenberg und Friedrich Schlegel angelegt. Zugleich haben sie ausgewählte, weitgehend nichtfiktionale Kurz- und Kürzesttexte zu Samm-

10 Vgl. Tobias Gnüchtel: 1952 – 1978 – 2009. Die drei Editionen des *Mann ohne Eigenschaften* und die Musilforschung. In: Berning u. a., *Fragment und Gesamtwerk* (Anm. 1), S. 41–56.

11 Ingeborg Bachmann: »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht/Dirk Göttsche, München/Zürich 1995.

12 Vgl. dazu Elisabeth Décultot (Hg.): *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerprierkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts* (französisch 2003), Berlin 2014; Christian Jäger: *Vom Sudelbuch zum aphoristischen Zeitalter. Über den Funktionswandel der aphoristischen Produktionen zwischen Lichtenberg und Feuchtersleben*. In: Thomas Althaus u. a. (Hg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen 2007, S. 75–88.