



**archimaera**  
architektur.kultur.kontext.online

**Adria Daraban**  
(Köln)

## Das Fragment

Zwischen Bild und Begriff

In künstlerischen, philosophischen und literarischen Diskursen wird das Fragment verhandelt als ein ästhetischer Begriff, der den Aufbruch zu einer modernen Ästhetik signalisiert. Im Zuge seiner Genese verändern sich Funktion und Form des Fragmentbegriffs von einem kulturkritischen, zeitdiagnostischen Instrument hin zu einer eigenständigen Kategorie, die in ihrer Funktion über die Negation der Totalität hinausreicht und zur Affirmation des Offenen, Instabilen und Ambigen als Qualitäten eines kontingenten Werkbegriffs führt. Auch ein Teil des modernen Architekturdiskurses konzentriert sich auf Werkbegriffe, in denen Forderungen nach Abgeschlossenheit, Totalität und Unversehrtheit architektonischer Werke zugunsten eines neuen, ungleich komplexeren Werkverständnisses aufgegeben werden. Eine besondere Interpretation und Umsetzung des Fragments als Phänomen findet sich im Werk des deutschen Architekten Hans Hollein (1934–2014), insbesondere in seinem Entwurf für das Museum Abteiberg in Mönchengladbach.

<http://www.archimaera.de>  
ISSN: 1865-7001  
urn:nbn:de:0009-21-56851  
März 2023  
**#10 "Fragment"**  
S. 9-23



### **Anfangsverdacht: Kontemplation vs. Erfahrung**

Viele Pfade des Fragmentdiskurses in der Architektur beginnen (und enden) 1988, im Jahr der Eröffnung der Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ im New Yorker MoMa. Mit dem Aufkommen der dekonstruktivistischen Architektur wurde in dieser Ausstellung der Bruch der Disziplin mit ganzheitlichen Konzepten zum Teil offensiv angekündigt. So, wie die Philosophie der Dekonstruktion metaphysische Begriffe infrage stellte, zielten Architekt\*innen des Dekonstruktivismus auf die Auflösung der Vorstellung eines architektonischen Werkganzen zugunsten der neuen Formsprache des Brüchigen, Zerfallenen und Zersplitterten. Protagonist\*innen der dekonstruktivistischen Architektur ersetzten die Prinzipien der geometrischen Einheit und Klarheit im architektonischen Werk durch die Formsprache des Fragmentarischen und verstanden Letztere als Spiegelung oder Verkörperung der fragmentierten modernen Welt<sup>1</sup>. Problematisch hierbei war nicht nur die Ankündigung des Fragmentarischen als neues Phänomen und damit die Negierung sämtlicher vorangegangener Manifestationen des Fragmentarischen in der Architekturgeschichte. Fragwürdig war vor allem die formale Argumentation, die zu einer unproduktiven Vereinfachung führte, denn sie beraubte die gezeigten architektonischen Werke ihrer räumlichen Ausdruckskraft, indem sie sie zu einem Objekt kontemplativer Betrachtung reduzierte.

Die ausgeprägt formale Geste dieses ‚Umsturzes‘ regt zum Nachdenken an. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet: Ist das Fragment in der Architektur nur ein bildliches oder auch ein räumliches Phänomen? Dabei fokussiert die Auseinandersetzung mit dem Raum seine Funktion als Träger und Sinnbild gesellschaftlicher Strukturen. Und wenn Letzteres zutrifft, wie lässt es sich argumentativ fassen, ohne ausschließlich das Bild des Kaputten, Zerbrochenen, Verzerrten oder Ruinösen zu bemühen? Die Problematik einer direkten Analogie zwischen Bild – hier die unregelmäßige oder verzerrte geometrische Form – und Bedeutung – hier eine gesellschaftliche *conditio*, die sich als fragmentarisch versteht – mag weiterhelfen. Es ist im weiteren

Sinn das Verhältnis zwischen architektonischer Form und architektonischem Ausdruck. Auf diesem Feld ließe sich, so die Annahme, die Immanenz und Tragweite des Begriffs Fragment in der Architektur prüfen. Diese Betrachtung richtet den Fokus von einer bildlich kontemplativen Reflexion über das Verhältnis zwischen Fragment und Ganzem hin zu der Auseinandersetzung mit der Frage nach einer Erfahrung der Fragmentierung. Dabei wird in dieser Betrachtung zwischen der Kategorie des Fragmentarischen als Ausdrucksform und dem Ausdruck einer offenen und instabilen (dynamischen) architektonischen Ordnung unterschieden.

### **Rückblick: Die Figur der Linie bei Hans Hollein**

Das Museum Abteiberg wurde schon vor seiner Eröffnung im Jahre 1982, in der Architekturkritik vielfach besprochen (Abb.1). Dabei wurde das Haus des Öfteren mit dem Topos des Fragments assoziiert, und auch die Feststellung von Analogien zur Technik der Collage<sup>2</sup> oder der Rekurs auf den Diskurs der Postmoderne erscheinen in diesem Zusammenhang nachvollziehbar und legitim. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich dennoch auf eine Erscheinung des Fragmentarischen, die nicht das Bild des Bruchstückhaften oder der Ruine als Bezugsebene wählt, sondern das Aufkommen des Fragments auf der Ebene der Raumordnung. Das Museum Abteiberg nimmt eine besondere Position unter den Arbeiten des Architekten Hans Hollein (1934–2014) ein. Daher scheint es geboten, das Bauwerk ohne stilistische Zuschreibungen mit Blick auf das Gesamtwerk des Architekten, insbesondere ohne seine Verortung in der Postmoderne, neu zu kontextualisieren.

Hans Hollein übernahm bei der Planung des Museums Abteiberg gleich drei Rollen, denn er agierte als Architekt, als Künstler und als Kurator. Zwischen diesen Tätigkeitsbereichen wechselte er Zeit seines Lebens. Gemeinsam mit dem damaligen Museumsdirektor Johannes Cladders umschrieb Hollein mit dem Museum Abteiberg wesentliche bauliche Voraussetzungen für ein modernes Museum des 20. Jahrhunderts: eine Architektur, die zum freien Erleben, Erahnen und Ertasten ihrer räumlichen

Abb. 1 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Foto Bauphase. Bildnachweis: Foto Kinkartz, Archiv Museum Abteiberg, 2020



Qualitäten einlädt, sich zugleich hierarchiefrei gestaltet und auf jegliche Formen des Führens oder Leitens verzichtet – bis hin zur initiierten oder zumindest einkalkulierten Desorientierung des Betrachters. Diese Vorstellungen vertrat Hollein entlang einer Vision von einer plastischen Architektur, die nicht weniger sein wollte als die „Konditionierung eines psychologischen Zustandes“<sup>3</sup>. Diese labyrinthische Raumanordnung entspricht einer Architektur, die für Hollein eine „geistige Ordnung“ repräsentiert<sup>4</sup>, denn sie sei „Ausdruck des Menschen selbst – Fleisch und Geist zugleich“. Sie verkörpere „Emotionen, sensitive Aufzeichnung feinsten Erregungen, Materialisation des Spirituellen“. Das Museum Abteiberg in Mönchengladbach ist solch ein plastisches und soziales Gebilde, ein Haus, das durchwandert werden will, vergleichbar mit einem von Wasser ausgehöhlten Stein, einem Pfad entlang oder einer Linie folgend, der oder die sich erst dann zeigt. Die Metapher des Aushöhlens als Prinzip räumlicher Ordnung trifft hier auf eine grundsätzliche, im Bauwerk umgesetzte Revision der Beziehung zwischen Kunstwerk, Betrachter und Raum, also auf eine Revision des museal-kuratorischen Prinzips.

### Spaziergang

Der Museumsbesuch beginnt tatsächlich mit einer Drehung nach unten, wenn man das Haus betritt, aber zu diesem Zeitpunkt hat der Besucher bereits die städtische Dachlandschaft des Museums durchquert. (Abb. 2-5) Man steigt über eine schmale, turmartige Treppe hinunter in das Innere, dreht sich

um 180 Grad und findet sich auf einem kreisrunden Podest wieder, das einen Raum überblickt, der durch seine unerwartete Weite verblüfft. Um eine Säule, die wie auf einem überdimensionalen Sockel außermittig auf dem Podest ruht, wird eine zweite Drehung vollzogen, so dass sich das Auge durch die Tiefe des Raumes bewegen kann. Diese Eingangshalle weist eine Vielzahl von Formen auf, die den Raum nicht abschließen oder begrenzen, sondern ihn vielmehr in die angrenzenden Räume hineinfließen lassen. An den Rändern des offenen Raumes öffnen sich die Nebenräume wie kleine Taschen. (Abb. 3-9). Stützen und Neonleuchten durchsetzen das Gefüge. Der Marmorboden, schwer und kalt, dominiert und verbindet die Räume visuell. Der Marmorboden fließt durch die aneinander anschließenden Räume hindurch, ohne Schwellen. Boden, Wände, Treppen und deren Brüstungen sind durch eine marmorine Sockelleiste eingefasst wie durch einen steinernen Saum. Diese marmorine Einfassung gleicht einer mit Stein gezeichneten Linie, die sich durch das ganze Haus windet, durch die Räume vagabundiert, sich über Wände bis zur Decke erstreckt, immer wieder verschwindet, um gleich an anderer Stelle wieder zu erscheinen: eine Linie, die sich sucht. Sie wirkt leicht und wendig wie ein Textilband, dem schweren Marmor im Charakter entgegengesetzt. Am leichtesten wirkt sie dann, wenn sie die Undulation der Wände begleitet, und am launischsten, wenn sie den Boden verlässt und sich nach oben wagt, zum Handlauf wird oder Bauteile wie ein Rahmen umschließt. Die Geste, die an vielen Stellen

Abb. 2 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Blick in die Eingangshalle, Foto: Adria Daraban 2018



den Moment der Abschweifung oder des Raumwechsels begleitet, ist die Undulation. Sie stimuliert eine poetische Lesart des Gebäudes.

Das Zeichnen einer Linie ermöglicht nicht nur die Erkennung einer Figur im Raum, sondern verkörpert auch den Begriff der Zeit. Die Linie als Figuraton, die auf das Unendliche zielt, ist das, was die Theoretiker der Frühromantik als "unendliche Fülle"<sup>5</sup> definieren und damit auf die Arabesken der Imagination verweisen, die die verschlungene Bewegung des sich Hineindenkens ins Unendliche symbolisiert. In der Frühromantik entwickelte sich die Arabeske zu einer narrativen Ausdrucksform, die eine wesentliche Eigenart des romantischen Denkens widerspiegelt: das Argumentieren und Denken in Umwegen und Abschweifungen.

Dass Raumsequenzen oder Fragmente mithilfe dieser Figuren zunächst getrennt und dann wieder verbunden werden, erlaubt poetische Reflexion: Das Nachdenken über die Unmöglichkeit des ganzheitlichen Raums „unendlicher Fülle“ und das Erkunden der Verflüssigung des Raums im Zeichen der Sehnsucht und des Strebens nach eben dieser Ganzheit.

Bei der direkten Beauftragung Holleins mit der Planung des Mönchengladbacher Museumsneubaus spielte der Mu-

seumsdirektor Johannes Cladders eine wesentliche Rolle. Cladders verstand es als seine Aufgabe in diesem Entwurfsprozess, ein Überdenken der bisherigen musealen Praxis zu initiieren und das neue Museum als einen Prototyp für ein modernes Museumskonzept zu realisieren. Er betonte den hierfür erforderlichen Aufwand, denn man hätte sich die Sache „sehr einfach machen können“ und „nach den Vorbildern wie Klenze und all den anderen planen, nämlich eine Aufreihung von Räumen, die eine chronologische Darbietung ermöglichen: Und dann, und dann und dann. Das ist wie die Geschichte aus Tausendundeiner Nacht. Ich werde immer weitergeführt, ob ich nun will oder nicht. Das heißt, ich entmündige das Publikum in gewisser Weise und nehme es an die Hand, um meiner Sicht der Dinge zu folgen, und zwar zwangsläufig durch die Architektur“<sup>6</sup>. Die moderne Konzeption war hingegen eine Herausforderung. Denkbilder für das neue Museum waren nach Cladders fern jeder Linearität, eher ungeordnet wie ein Labyrinth: „Ich möchte, daß sich die Exponate einprägen, also muss ich eine Art Dschungel schaffen, der zum genauen Hinsehen animiert; zum Entdecken, nämlich wo etwas hängt, wie etwas hängt, wie es aussieht und in welchen Kontext es gestellt ist.“<sup>7</sup> In Cladders' Konzept zur Erneuerung musealer Praxis standen nicht nur Aspekte der Wahrnehmung durch den Betrachter in Wechselwirkung mit

der Kunstvermittlung im Vordergrund, sondern auch der Imperativ der Demokratisierung der Kunst.

In den im Museum Mönchengladbach archivierten Dokumenten lässt sich anhand einer systematischen Tabelle die programmatische und analytische Arbeit Holleins nachvollziehen, die sich mit genau diesem Aspekt des Zusammenspiels zwischen dem Lineament der Bewegung im Museumsbau und dem "Kunstverständnis"<sup>8</sup> auseinandersetzt (Abb. 6). Holleins Auswahl der Museen auf diesem analytischen Diagramm verrät sein Interesse an den Themen der Kontinuität von Galerieräumen und dem Potenzial des fließenden Raums. Hollein charakterisiert Le Corbusiers *Musée à croissance illimitée* als schlangenförmiges Depot, das Kunstwerke zu einer Abfolge von Dokumenten in einem endlos wachsenden Archiv macht. Die Spiralfigur des *Guggenheim* wird mit einem kontinuierlichen Gang

assoziiert, der Kunstwerke als Teil eines chronologischen Verlaufs oder einer thematischen Entwicklung präsentiert. Das Diagramm schematisiert aber auch prototypische Raumkonfigurationen, bei denen es nicht um Kontinuität geht, sondern um geometrische architektonische Körper, die Orte der Erbauung bieten, wie Manfred Lehmbrechts kapellenartige Räume für das *Wilhelm Lehmbruck Museum* in Duisburg. Der ästhetische Genuss von Kunstwerken und die Nutzung von Kunstwerken für pädagogisches Handeln oder Agitation wurden mit noch anderen prototypischen Raumkonfigurationen verbunden. Es ist klar, dass Holleins Entwürfe für das Mönchengladbacher Museum sich nicht an einem dieser eindeutigen Prototypen orientieren, sondern verschiedene Mischungen von Aspekten dieser Prototypen darstellen und gleichzeitig die Eigenheiten von Holleins architektonischer und künstlerischer Praxis aufzeigen.

Abb.3 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Eingangshalle, Foto: Adria Daraban 2018

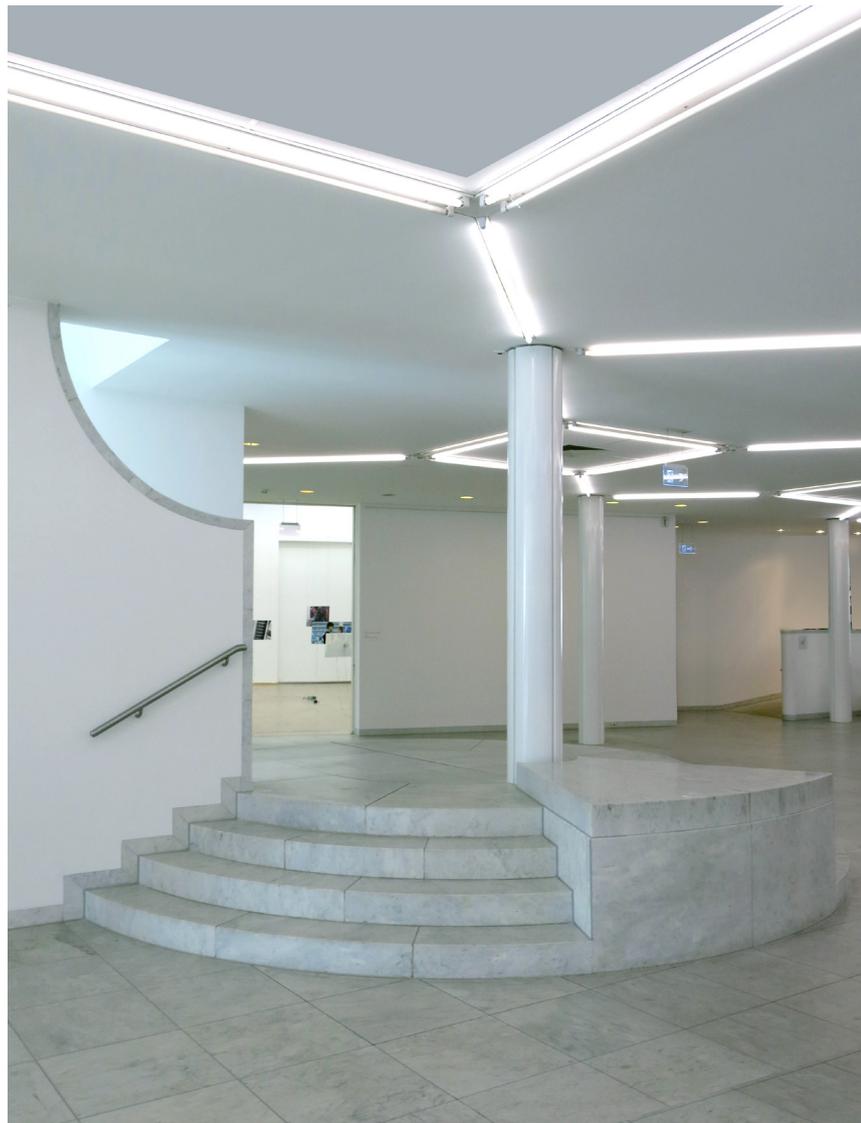


Abb. 2 Hans Hollein,  
Analyse verschiedener  
Museumstypen 1970, Archiv  
Museum Abteiberg, 2020

Prototyp	funktio. ert als	signali/ ert und setzt als Kun.verständnis voraus: Kunstwerk =	Beispiel
Schnecke 	kontinuierlich erweiterbares "Depot"	Dokument	Le Corbusier
Spirale 	kontinuierlicher Rundgang	Teil chronologischer, thematischer u.a. Abläufe	F.L. Wright (Guggenheim)
geometrischer Körper 	Ort der Erbauung (Sakralbau)	das Herausgehobene, Erhabene, Einmalige	Jerusalem Lehrbruck-Museum
Halle, Saal 	Aktionsfeld	Bewirkgegenstand (pädagogisches Material, Agitationsmaterial)	Württembergi- scher Kunst- verein Stuttgart
Pavillon 	Erholungs- und Freizeiteinrichtung	Gegenstand des gehobenen, ästhetischen Genusses	Louisiana- Museum

In der äußeren Kubatur des Gebäudes eröffnet Holleins Konzeption eine Narration, die sich zwischen Topoi der Architekturgeschichte (wie dem Topos des Eingangstempels) und der Stadthistorie bewegt. Oberirdisch erweckt das Museum den Eindruck eines gewachsenen Stadtgefüges, zuweilen surreal - wenn Reminiszenzen an die vergangene Industriegeschichte Mönchengladbachs mit den Bildern einer geschrumpften neoliberalen Hochhauswelt kollidieren. Das Ganze gipfelt in der lakonischen Geste, durch einen Miniaturtempel in den Bauch des Hügels hinabzusteigen, so als ob alle Kunsttempel in ihrer obsoleten Funktion entlarvt würden. In einer Zeit, in der die Kunst selbst zur Schau gestellt wurde, hat Hollein ein Museum gebaut, das auf höchst subtile und elegante Weise auf sich selbst und seine Funktion anspielt. Figuren der Begehung und Szenen der Zurschaustellung, die auf das Wechselspiel von Präsentation und Repräsentation verweisen, machen das Museumsgebäude selbst zum Exponat. Das Museum Abteiberg ist weder didaktisch noch geradlinig, sondern stellt eine mehrfache Umkehrung dar, wie die kapriziösen Kapriolen einer Arabeske.

Doch wo beginnt die theoretische Auseinandersetzung mit dem Fragment? Und an welcher Stelle setzt die frühromantische Innovation ein? An welcher Stelle entfernt sich das Fragment von seiner

dinghaften Erscheinung als Bruchstück, Scherbe oder Reststück eines verlorenen Ganzen und wo beginnt die Entwicklung des Fragments als Begriff? Und welche sind die Konturen eines architekturimmanenten Fragmentbegriffs?

### Entwicklungsphasen des Fragmentbegriffs

„Die europäische Philosophie beginnt mit Fragmenten“, schreibt der deutsche Philosoph Rüdiger Bubner in seinen „Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne“<sup>9</sup>. Mit Blick auf die fragmentarisch erhaltenen Texte der Vorsokratiker erläutert Bubner die Auswirkungen der unvollständigen und mangelhaften Überlieferung dieser Texte als einen produktiven Prozess der Formgebung, denn, so Bubner, „[d]ie Vorsokratiker hatten nicht im Sinn, Fragmente zu hinterlassen [...]“. Fragment heißt im Falle der Vorsokratiker die nachträglich durch den Verlauf der Tradition erzeugte Verdunkelung der ursprünglich gewählten oder natürlich erwachsenen Formgebung einer philosophischen Lehre<sup>10</sup>. Die Mangelhaftigkeit des Fragments bedeute daher nichts anderes als die stetige Suche nach seiner Form und damit auch die stetige Reintegration der Bruchstücke in neuen formgenerierenden Kontexten. „Man denke nicht, Fragmente vagabundieren gleichsam selbständig durch die Geschichte, bis sie aus ihrer

frei schwebenden Isolation erlöst und mit dem Schmetterlingsnetz des Philologen eingefangen werden. Fragmente sind zumeist eingeschlossen in heterogene Verbindungen.“<sup>11</sup> Die Natur dieser heterogenen Verbindungen führe aber dazu, dass Fragmente als auffällige, störende, einen Bruch markierende Stellen den Fluss des Textes unterbrechen und dadurch „den konstitutiven Mangel an eigener Form sichtbar machen“<sup>12</sup>.

Wie das Fragment selbst erscheint auch das Begriffsverständnis fragmentarisch, das Fragment entzieht sich vollständigen Definitionen oder typologischen Klassifizierungen. Die ideengeschichtliche Rekonstruktion erlaubt immerhin eine Unterscheidung mehrerer Entwicklungsphasen der Begriffsgeschichte im Hinblick auf die Ausdrucksformen und Funktionen des Fragments. Seine Historiografen unterscheiden hauptsächlich zwischen drei Phasen. Im zweiten Band des Lexikons für Ästhetische Grundbegriffe<sup>13</sup> erläutert der Germanist Justus Fetscher die Rezeption und Wirkung des Fragmentbegriffs in verschie-

den kulturellen Kontexten und an den Schnittstellen diverser gesellschaftlicher und epistemischer Bereiche. Unter Rekurs auf eine der zentralen Aussagen Friedrich Schlegels zum Fragment<sup>14</sup> beschreibt Fetscher die Genese des Fragmentbegriffs als eine Entwicklung vom Fragment aus der Vergangenheit (vom 16. zum 18. Jh.) über das Fragment aus der Zukunft (in der Frühromantik) zum Fragment aus der Gegenwart (in der literarischen Moderne)<sup>15</sup>. Die Bezeichnung Fragment aus der Vergangenheit bezieht sich hier auf die Lückenhaftigkeit der Erinnerung und Überlieferung des historischen Kunsterbes, insbesondere auf die Antikenrezeption in der Renaissance<sup>16</sup>. Das Fragment im Verständnis zur Zeit der Frühromantiker Schlegel und Novalis weist nach Fetscher als Projekt auf die Zukunft hin, es fungiere als „Treibstoff der Progression [...]“. Es provoziert Kritik, die ihm seine Fortverwandlung in der Zukunft sichert“<sup>17</sup>. Zu den Fragmenten aus der Gegenwart zählt Fetscher alle Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, die „ihre Imperfektibilität weniger der frühroman-

Abb. 4 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Foto: Adria Daraban 2018



tischen Emphasisierung des Fragmentarischen verdanken als vielmehr den Atomisierungstendenzen der Moderne und den Kollisionen von Kunst und Gesellschaft im Kunstwerk schulden, denn hierin äußern sich die Erfahrungen einer Geschichte, die sich nicht bruchlos ins Werk setzen lassen<sup>18</sup>.

### Non-finito<sup>19</sup>

Die Vorgeschichte des Fragmentarischen beginnt mit einer krisenhaften Zeiterfahrung. Das „vertraute Gefühl unserer Unvollkommenheit“<sup>20</sup>, mit dem Diderot das Melancholische assoziierte, verweist auf ein Phänomen, das sich schon im Mittelalter unter dem Begriff des *non-finito* (das Unvollendete) als künstlerische Position zu entwickeln begann<sup>21</sup>. Das Unvollendete umfasst sowohl die Idee des Skizzenhaften<sup>22</sup>, die noch unbestimmte Erscheinung einer künstlerischen Idee, als auch das Unfertige, die beabsichtigte oder durch äußere Umstände hervorgerufene Fragmentierung. Schließlich umfasst das Unvollendete auch den Torso, das „künstlerische Formsymbol“ des Fragmentarischen, als eine durch den Zeitverlauf und durch „die Schicksale des Werkes“ entstandene Fragmentierung<sup>23</sup>.

Der sogenannte *Torso von Belvedere*<sup>24</sup> verbildlicht die Idee des non-finito und steht zugleich für die bruchstückhafte Wiederentdeckung der Antike im Zeitalter des Humanismus und der Renaissance und damit auch für die weitreichenden Auswirkungen dieser frühen Auseinandersetzungen mit den antiken Ruinen auf die moderne Ästhetik. Der Torso von Belvedere, der 1432 erstmalig erwähnt wird, fand Anfang des 16. Jahrhunderts Eingang in die vatikanischen Sammlungen und wurde dort ausgestellt. Überliefert ist die Verweigerung Michelangelos, den Torso zu vervollständigen, eine Geste, die für den Beginn der Fragmentkunst emblematisch bleibt.<sup>25</sup>

Der Fragment gebliebene Torso zeichnet sich nun als eine neue Tendenz in der Kunst ab, wie J. A. Schmoll (gen. Eisenwerth) feststellt. Sie bestehe darin, „dass ein antikes Fragment zu bewusst gestalteten torsohaften Formen anregt (absichtliche Fragmentierung)“<sup>26</sup>. Die unvollendet gebliebenen Plastiken Michelangelos (1475–1564) sind für diese Ten-

denz exemplarisch. Herbert von Einem richtet seinen Blick in diesem Zusammenhang auf die Frage der Intention von Werk und Produzent: „Was ist der Grund dieses Liegenlassens, das es zweifellos bei jedem großen Künstler gibt, das hier aber Ausmaße angenommen hat, die etwas Beunruhigendes, etwas Unheimliches haben? [...] Ist das Werk also im strengen Sinne unvollendet, dass es der Ergänzung bedürfte, um in den Zustand der Vollendung zu kommen? [...] Oder aber ist der Grund der Unvollendung im Werk selbst zu suchen? Ist das Werk also nicht nur unvollendet, sondern unvollendbar? Und wenn wir diesen zweiten Fall ins Auge fassen: dürfen wir von künstlerischer Absicht sprechen [...]?“<sup>27</sup> Michelangelos *Pietà Rondanini* (1562-1564) markiere nicht nur den Beginn des modernen Fragmentarismus, sondern gehöre zu den ersten Rezeptionen des Phänomens.

Die Differenzierung zwischen der Ausführung eines Werkes und der Idee und die klare Trennung von beidem, wie sie dem Betrachter bei Michelangelo in Form seiner unvollendet-unvollendbaren Skulptur begegnet, markiert den Beginn der Ablösung vom mimetischen Werk im Zeichen des Fragmentarischen. Wie Frey betont, wird der Begriff des Fragmentarischen aber in diesem Zusammenhang „weiter und umfassender als der des non-finito, des Unvollendeten“ gefasst, denn das Erste schließe das Zweite mit ein.<sup>28</sup> Der Begriff des Fragmentarischen greife sogar noch weiter, denn er verweise auf eine umfassende Ganzheit, „von der das Werk“, in vollendeter oder unvollendeter Form, immer „ein ‚Bruchstück‘ ist“. „Das Bruchstück fordert das Überschreiten seiner gegebenen Begrenzung auf das Ganze hin, wobei aber dieses Ganze doch unbestimmt und offen bleibt. Gerade aus dieser Unbestimmtheit und grundsätzlichen Unbestimmbarkeit ergibt sich das eigenartige Spannungsverhältnis zwischen dem Fragment und dem zu denkenden Ganzen.“<sup>29</sup>

Die Idee, dass sich die Dimension der Zeitlichkeit und die Offenheit eines Werks – wie die des Torso von Belvedere – erst durch seine Ruinierung entfaltet, spiegelt sich auch in der sogenannten Ruinenpoetik wider. Keineswegs fiel Ruinen schon immer Aufmerksamkeit zu. Als Zeugen verfallener Kulturen

wurden sie zunächst entweder ignoriert oder beseitigt und als Baumaterial verwertet. Um ein Interesse an Ruinen zu entwickeln, „bedarf es bestimmter historischer und kultureller Rahmenbedingungen“, schreiben die Herausgeberinnen des Sammelbandes „Ruinenbilder“<sup>30</sup>, denn die Wahrnehmung von Ruinen habe viel „mit der Veränderung von Zeiterfahrung zu tun [...]. Ruinen entstehen durch Traditionsbruch; sie sind eine Folge der Modernisierung [...]“.<sup>31</sup>

Die Ruine ist weniger als das, was einst das intakte Bauwerk war, und sie ist mehr als nur ein abgebrochenes Teil. Durch den Zerfall erfährt die Ruine ein Surplus an Bedeutung: die Dimension der Zeitlichkeit. „Der Blick, der ein Trümmerfeld zu einer Ruinenlandschaft synthetisiert, ist der festgehaltene Augenblick zwischen einer unvergangenen Vergangenheit und einer schon gegenwärtigen Zukunft.“<sup>32</sup> Das Mehr an Bedeutung liegt also nicht im Ge-

genstand selbst, sondern im reflexiven Blick, der auf ihn gerichtet ist.

### Schlegels Innovation

„Die Frühromantiker übernehmen von der Ruinenästhetik die Akzentuierung des Zukunftsoffenen, Zukunftsweisenden an den gebrochenen Formen“, schreibt Justus Fetscher<sup>33</sup> und unterstellt, dass mit dem fragmentarischen Text, genau wie mit dem Topos der Ruine, eine neue Werkform Einzug gehalten habe. „Wie derjenige, der angefangen hat, den Bau der Welt als Ruine zu sehen, in allen Bauten nur noch Ruinen erblickt, so liest der, der einmal den Text der Welt als Fragment gelesen hat, in allen Texten der Welt nur noch Fragmente.“<sup>34</sup> Ausgehend von dieser Behauptung, datieren die Historiografen des Fragments den Beginn der begrifflich-ästhetischen Auseinandersetzung mit diesem auf das Ende des 18. Jahrhunderts und lokalisieren sie zuerst im deutschsprachigen Raum<sup>35</sup> im Umfeld der Jenaer Romantik bzw. Frühroman-

Abb.5 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Foto: Adria Daraban 2018



tik, die bei Lacoue-Labarthe und Nancy auch als „theoretische Romantik“ bezeichnet wird.<sup>36</sup> „Es handelt sich dabei um den Auftakt eines Projekts, dessen Platz, den es in der theoretischen Arbeit der Moderne eingenommen hat, heute, also bald zweihundert Jahre später, nur allzu gut bekannt ist – und das betrifft nicht allein den Bereich der Literatur, ganz im Gegenteil.“<sup>37</sup>

Mit der Denkschule der Frühromantik wird der für das Fragment als charakteristisch befundene Mangel an Abgeschlossenheit zu einer bevorzugten Qualität des literarischen Schreibens erhoben und so zum Grundstein einer neuen Auffassung des Werkbegriffs. Dieser Paradigmenwechsel hin zu einem werkkonstitutiven Begriff des Fragmentarischen wird vielfach als Aufbruchsignal zu einer modernen Ästhetik<sup>38</sup> verstanden. Den Mittelpunkt dieser Neuerung bildet Friedrich Schlegels (1772–1889) in den *Athenäums-Fragmenten*<sup>39</sup> explizierte Theorie des Fragments, die er auch formal in seinen Texten umsetzt, sogar regelrecht exerziert. In Kongruenz von Inhalt und Form ist diese Theorie eine offene Theorie, die in einer Sammlung von Essays, Notizen und Aphorismen – also Textexperimenten – überliefert wurde.

Das Fragment entwickelt sich in der Frühromantik so zu einer *Ausdrucksform* und zu einer eigenen *Beschreibungskategorie*. Zugleich dient es nicht nur als erkenntnistheoretisches Instrument, sondern auch als Modell einer moralisch-ethischen gesellschaftspolitischen Haltung. Das Fragment steht paradigmatisch für „ein demokratisches Mit- und Nebeneinander vieler für sich bestehender Ideen, gerichtet gegen die den Leser bevormundenden Lehrsätze eines fertigen Systems“<sup>40</sup>. Schlegel selbst formuliert das so: Fragmente seien „ein bunter Haufen von Einfällen“, verbunden durch „jenes freie und gleiche Beisammensein, worin sich auch die Bürger des vollkommenen Staates, nach der Versicherung der Weisen, dereinst befinden werden; jener unbedingt gesellige Geist, welcher nach Anmaßung der Vornehmen nur in dem gefunden wird, was man so seltsam und beinahe kindisch große Welt zu nennen pflegt.“<sup>41</sup> Daher kann die frühromantische Fragment-Poesie schlüssig zu einer „Allegorie der

gesellschaftlichen Beziehungen“<sup>42</sup> ausgeweitet werden.

Die Frühromantische Innovation besteht folglich aus der Betrachtung der Fragmente unter der Perspektive ihrer unendlichen Perfektibilität, also ihrer Fähigkeit oder Möglichkeiten zur Vollkommenung. Diese Auffassung greift auf die Kategorie der Zeit zurück, welche das endlose Streben nach dem Vollkommenen einschließt. Zudem kommt die Kategorie des Ereignisses zum Tragen, und zwar als Akt der Trennung/Bindung oder Spannungshaltung zwischen Fragmenten, die das Ganze in einer Bewegung der unendlichen Annäherung konstellativ umstellen, aber nie vollständig umschreiben. Mit Novalis kann hier auch von einer „Systemlosigkeit im System“ gesprochen werden oder mit Schlegel von einem „System von Fragmenten“. Das Fragment erfasst somit den Ereignischarakter des Systems, in dem das Ereignis aus dem Verbinden oder Trennen des/der Einzelnen innerhalb einer potenziellen Ganzheit besteht.

### **Avantgardistische Phänomene in Kunst und Architektur am Anfang des 20. Jahrhunderts**

„Doch dieses Flüchtige ist nichts Bestimmtes, immer eher Unterminierung des Bestimmten, des Definierten, des Fixierten. [...] Wenn Friedrich Schlegel in einem seiner berühmtesten Texte von der Unverständlichkeit spricht, dann manifestiert sich in diesem Begriff das ästhetische Programm einer Öffnung der Erfahrung. Das macht bis heute den Stachel der romantischen Ästhetik aus.“<sup>43</sup>

In seinem Vortrag „Romantik und Architektur. Zum Doppelgesicht der Moderne“, gehalten 2002 an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, stellt der Architekturtheoretiker Ullrich Schwarz fest: „Will man der Romantik als einem architekturgeschichtlichen Phänomen auf die Spur kommen, dann läuft man zunächst ins Leere“<sup>44</sup>. Und dennoch, nachdem er detektivisch dem Begriff Romantik in sämtlichen Architekturkompendien nachspürt, schlussfolgert Schwarz, dass romantisches Gedanken-gut in der Architektur in Form der romantischen Reflexivität zu finden sei.

„Geistesgeschichtliche Voraussetzung einer solchen Haltung ist die Abkehr von einer Idealisierung der Antike als überzeitlich gültiges Nachahmungsvorbild und ihre Überführung in ein Objekt der historischen Forschung“<sup>45</sup>, führt Schwarz weiter aus, oder in der „Funktionalisierung der Antike [...] für Zwecke der Imagination.“<sup>46</sup> Die romantisch-reflexiven Tendenzen der Architektur basieren nach Schwarz auf drei Etappen: auf dem Abbau des Vitruvianismus, auf der Gefühlsästhetik des 18. Jahrhunderts und auf der durch Kant „legitimierte[n] subjektive[n] Genialität.“<sup>47</sup>

Die Auseinandersetzung mit der Romantik könne der Architektur dazu verhelfen, sich „aus einer Programmatik der Vollendung und der Perfektion zu lösen und sie im Rahmen einer zeitgenössischen Moderne, einer reflexiven Moderne zu denken“, so Schwarz.

„Dieser Weg führt von der Geschlossenheit zu einer Akzeptanz des Unabgeschlossenen, des Offenen. So wird der Blick frei für ein Verständnis von Realität, welches das geschichtlich jeweils Bestimmte reflexiv in seine Vorläufigkeit und Begrenztheit zurückstellt und das aus dieser dynamisierenden Aufhebung des Abgeschlossenen und Definierten die Energie des Immer-schon-hinaus-Seins, des Nicht-Identischen, der Differenz gewinnt“<sup>48</sup>.

Avantgardismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist dadurch gekennzeichnet, dass er sich von der Tradition abwendet und sämtliche bürgerlichen Konzepte und Lebensweisen ablehnt. Entfremdung, Entwurzelung, in Auflösung begriffene gesellschaftliche Strukturen und Normen, die für Orientierung sorgen sollten, dazu die Diskrepanz zwischen der eigenen Innenwelt und den Anforderungen, die das moderne Leben stellte – solcherart sind die Diagnosen, die Intellektuelle des beginnenden 20. Jahrhunderts in ihren Werken thematisieren. Die Idee einer transitorischen Moderne, mit Baudelaire gesprochen, schlägt sich nieder in einer negativen Logik, die von der Zerstörung der bestehenden bürgerlichen Strukturen ausgehend auf die Integration von Kunst und Leben in einer neuen Form zielt.

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert offenbart sich in der Architektur die Spannung zwischen einem Diskurs, der weiterhin im Zeichen des Absoluten als Merkmal der Tradition zu verharren scheint, und dem zunehmenden Einzug des Unabgeschlossenen, des Offenen, des Vorläufigen und Transitorischen im architektonischen Werk. Dieser Zwiespalt, der für die Architektur der Moderne symptomatisch ist, entspricht der Unterteilung des „Denkens über das moderne Leben“ in zwei „sterilen Antithesen“, die Marshall Berman in seinem Buch *All That is Solid Melts into Air*<sup>49</sup> bespricht. Diese Antithesen, bezeichnet hier mit „Modernolatry“ (mit Bezug auf Pontus Hulten) und „Cultural Despair“ (mit Bezug auf Fritz Stern)<sup>50</sup>, entsprechen den Attributen „pastoral“ oder „anti-pastoral“, die Charles Baudelaire verwendete, um den Zwiespalt der Moderne zwischen Fortschrittsglauben und Verzweiflung zu beschreiben<sup>51</sup>.

„Für die Modernolatoren, von Marinetti und Majakowski über Le Corbusier, von Buckminster Fuller bis hin zu den späteren Marshall McLuhan und Herman Kahn, können alle persönlichen und sozialen Dissonanzen des modernen Lebens mit technischen und administrativen Mitteln gelöst werden; die Mittel sind alle vorhanden, und das Einzige, was man braucht, sind Führer mit dem Willen, sie einzusetzen. Für die Visionäre der kulturellen Verzweiflung, von T. E. Hulme und Ezra Pound über Eliot und Ortega bis hin zu Ellul und Foucault, Arendt und Marcuse, erscheint das gesamte moderne Leben einheitlich hohl, steril, flach und ‚eindimensional‘, leer von menschlichen Möglichkeiten: alles, was nach Freiheit oder Schönheit aussieht oder sich so anfühlt, ist in Wirklichkeit nur ein Schirm für tiefere Versklavung und Schrecken.“<sup>52</sup>

1982, im selben Jahr wie die Berman Veröffentlichung, zeichnet Jean Baudrillard ein Bild, welches ebenfalls auf Baudelaire's Idee des Transitorischen als Hauptmerkmal der Moderne basiert, aber eben darin, im Transitorischen, auch unvermeidliche Auflösungstendenzen erkennt. Die Moderne begründe sich in fortwährender Veränderung und in Ablehnung tradi-

tioneller Formen, dieser Mechanismus führe zugleich zu ihrer Auflösung:

„Die Moderne wird auf allen Ebenen zu einer Ästhetik des Bruchs, der individuellen Kreativität und der Innovation, überall geprägt vom soziologischen Phänomen der Avantgarde [...] und durch die immer stärkere Zerstörung traditioneller Formen [...]. Sie verliert allmählich jeden substanziellen Wert, jede moralische und philosophische Fortschrittsideologie, die ihr ursprünglich zugrunde lag, um zu einer Ästhetik der Veränderung um der Veränderung Willen zu werden.“<sup>53</sup>

Diese Einordnungen betrachten rückblickend avantgardistische Phänomene, die das Feld der Architektur am Anfang des 20. Jahrhunderts zwar beeinflussen, diese aber letztendlich aus einer eher konventionsbehafteten Haltung nicht lösen können. In ihrer kritischen Betrachtung der Architekturmoderne<sup>54</sup> erkennt die Architekturtheoretikerin Hilde Heynen in der Architektur der Zwanziger- und Dreißigerjahre zwar avantgardistische Tendenzen, aber keine vergleichbare Radikalität im Duktus wie in der Kunst: „Die Fragen und Themen, die sich in der modernen Bewegung der Architektur herauskristallisiert haben, sind verwandt mit der avantgardistischen Logik der Zerstörung und Konstruktion. Auch hier ging es zunächst um die Ablehnung der bürgerlichen Kultur des Philistertums, das prätentiose Ornamente und Kitsch verwendete und die Form von Eklektizismus annahm. Stattdessen wurde dem Wunsch nach Reinheit und Authentizität der Vorrang eingeräumt. [...] Die Avantgarde der Architektur war jedoch nicht so kompromisslos und so radikal wie ihr Pendant in Kunst und Literatur. Die meisten Architekten haben das Prinzip der Rationalität nie aufgegeben, auch wenn es für einen bürgerlichen Wert stand.“<sup>55</sup>

Daher wäre es falsch, die moderne Bewegung für „die Architektur-Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre“<sup>56</sup> zu halten. Zwar gebe es durchaus Belege einer Interaktion zwischen Künstlern und Architekten dieser Zeit, dennoch sei die Haltung der Vertreter der Architektur von der Radikalität und Destruktivität der Avantgarde der Kunst zu unterscheiden (wenngleich es keine homogene Haltung war, sondern verschie-

dene Positionen vereinte).<sup>57</sup> Auch der britische Architekturhistoriker Robin Evans macht in seinem Buch *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*<sup>58</sup> aufmerksam auf die antipodische Rezeption von Kunst-Avantgarde und Architektur-Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Während in der Kunst die Manifestationen des Fragmentarischen, vor allem im Kubismus, zu den zentralen Themen zählen, sei die Architektur-Avantgarde antithetisch und fast totalitaristisch in ihrer klassischen Tendenz rezipiert worden. Dennoch finde sich auch im Medium der Architektur die Verhandlung der fragmentierten Werkform wieder; die Rezeption der fragmentierten Werkform geschah im 20. Jahrhundert, so Evans, parallel zum dominierenden und mit „totalen“ Werkformen operierenden Diskurs<sup>59</sup>.

Adäquater und produktiver erscheint aber die Verwendung eines offenen, heterogenen und kontingenten Begriffs der Moderne, der in einem breiter angelegten Diskurs diverse Konstrukte und Denkmodelle zulässt. Deren Differenzen, wie die zwischen den Modellen einer programmatischen, einer transitorischen einer pastoralen oder gegenpastoralen Moderne, widersprechen der Idee einer homogenen Moderne und fordern eine komplexere Verhandlung des Begriffs heraus.

### **Das wiederkehrende Modell des Fragmentarischen in Architektur**

Das Modell des Fragmentarischen, wie es in der Frühromantik erstmalig bestimmt wurde, könnte eines jener Denkmodelle sein, die weder nach zeithistorischen noch stilistischen Ordnungssystemen vorgehen. Vielmehr orientieren sie sich an einer auf ihre Essenz reduzierten Theorie, welche die Moderne der Architektur in sämtlichen gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen begründet. Die wiederkehrende Rezeption, oder, mit Robin Evans gesprochen das episodische Auftreten des Phänomens des Fragmentarischen in der Architektur<sup>60</sup> ist symptomatisch für den modellhaften Charakter des Fragmentarischen.

Hans Hollein gelingt es in einer unerwarteten Weise, Gehalte des fragmen-

tarischen Denkens in der Konzeption seines Museums Abteiberg umzusetzen. Vielfach wird Holleins Museum als Collage<sup>61</sup> beschrieben; es sei Grabungsstätte, Fabrik, Turm und Tempel zugleich. Dem ist in mancher Hinsicht durchaus zuzustimmen. Die Poetik des Fragmentarischen im Sinne der Schlegel'schen frühromantischen Schule erlaubt uns zudem, das Haus als eine arabeske Komposition der Raumordnung, als Lektion der Schwellen und Übergänge zu lesen. „Schwellen. Nichts Wichtigeres als das“ notiert Paul Valéry. „Das gesamte Funktionieren hängt daran. Es handelt sich um die fundamentale Diskontinuität im Bereich der Sensibilität.“<sup>62</sup>

So die umherschweifende Bewegungslinie durch das Museum, symbolisiert an vielen Stellen durch die marmorne Sockelleiste, die wie eine mit Stein gezeichnete Linie durch alle Räume des Hauses vagabundiert und als undurchschaubares, Endlosigkeit suggerierendes Zeichen gelesen werden kann. Als Linie verbindet sie Ungleiches zu einer Einheit. Die Unterscheidung zwischen horizontalen und vertikalen Flächen, zwischen Wand, Boden und Handlauf verschwindet, genau wie die Linie, die sich im Licht der Öffnung verliert. Als Zeichen lädt sie zum traumwandlerischen Umherschweifen ein. Verflüssigung ist das beherrschende Motiv. In Abwesenheit eines Ruhepols, eines Schluss- und Umkehrpunktes dominiert das Weiter. Die wellenförmigen Wände leiten den Weg. Abschweifungen entstehen dann, wenn mithilfe von überraschenden Wendungen Digressionen möglich sind.

Die Figur der arabesken umherschweifenden Linie ist weniger als ein Bild oder eine Gestalt. Genau diese Unvollständigkeit unterscheidet die Figur grundsätzlich von allen anderen Darstellungsformen, weil sie so zu einem Vorgang wird und nicht in einer statischen, momenthaften Darstellung verbleibt. Als „Indikation auf die unendliche Fülle“ bewegt sich hier die zwischen Zeichnung, Zeichen und Gestalt, zwischen Form und Materie, Idee und Abbildung oszillierende Figur. Sie formiert sich erst durch die Art, wie diese Substrate miteinander verbunden werden und durch den Vorgang des Verbindens selbst.

**Vom Wert des Fragmentarischen für die Architektur**

Selbst wenn die frühromantische Fragmententheorie auf den ersten Blick keinen Niederschlag in der Architektur gefunden hat, kann doch die Entfaltung einer geschichtlichen Reflexivität und der damit verbundene Bedeutungsverlust klassischer Begriffe von Schönheit den Boden für das fragmentarische Denken bereitet haben. Mit der Hinwendung zum Unabgeschlossenen öffnet sich der reflexive Blick für die reale Präsenz und Funktion der Architektur innerhalb unserer Gesellschaftsstrukturen. Diese gebaute Realität ist vor allem von ihrer fragilen geschichtlichen Vorläufigkeit und Begrenztheit charakterisiert. Die Sensibilität für das Fragmentarische steht im Zeichen einer demütigeren Reflexion über das Verhältnis zwischen Werk und Autor in Anbetracht des permanenten gesellschaftlichen Wandels. In diesem Zusammenhang steht das Fragmentarische als Symptom und Bedingung einer gesamtgesellschaftlichen *condition fragmentaire*.

### Anmerkungen:

- 1 Vgl. Pressemitteilung zur „Deconstructivist Architecture“ (Press Release MoMA Juni 1988).
- 2 Vgl. Wolfgang Pehnt: Hans Hollein. Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage, Frankfurt a. M. 1986. Wolfgang Pehnt machte in dieser Studie schon auf die verschiedenen Reflexionsebenen aufmerksam, die sich in Holleins Bauwerk überlagern und verbinden: Es sei eine Raumcollage, die den vorgefundenen gesellschaftlichen Kontext kommentiere, den Typus des Museums um eine neue Kategorie erweitere und sich vor allem mit der künstlerischen Praxis und der Ausstellungspraxis in einer performativen Weise auseinandersetze.
- 3 Hollein: „Alles ist Architektur – Eine Ausstellung zum Thema Tod“. 27. Mai bis 5. Juli 1970, Städtisches Museum Mönchengladbach, o.S.
- 4 Hollein: Zurück zur Architektur (1962), in: Bau 2/3 1969, Wien 1969, S. 5..
- 5 Vgl. Friederich Schlegel in Behler, 1967, S. 139.
- 6 Cladders, 2004, S. 70.
- 7 Cladders, 2004, S. 71.
- 8 Vgl. Abb. 2: Hans Hollein, Analyse verschiedener Museumstypen 1970, Archiv Museum Abteiberg, 2020.
- 9 Rüdiger Bubner: Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 47/4, Stuttgart 1993, S. 290.
- 10 Bubner, 1993, S. 292f.
- 11 Bubner, 1993, S. 294.
- 12 Bubner, 1993, S. 294f.
- 13 Justus Fetscher: (Art.) Fragment, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel, Burkhard Steinwachs (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe: Ein Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2001, S. 551f.
- 14 Vgl. Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente und andere Schriften, Auswahl und Nachwort v. Andreas Huyssen, Stuttgart 2010, hier Fragment 22, S. 74: „Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müßte zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach, ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat; so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendentale Bestandteil des historischen Geistes.“
- 15 Vgl. Fetscher, 2001, S. 551f.
- 16 Vgl. Fetscher, 2001, S. 552. Hier bezieht sich Fetscher auf Goethes Reflexion: „Literatur ist das Fragment der Fragmente; das Wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das Wenigste übriggeblieben.“
- 17 Fetscher, 2001, S. 552.
- 18 Fetscher, 2001, S. 552.
- 19 Vgl. J.A. Schmall genannt Eisenwerth (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form, Sammelband mit Beiträgen aus dem gleichnamigen Symposium, veranstaltet von der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes in Saarbrücken am 28.–30. Mai 1956, Bern 1959.
- 20 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Frankfurt a.M., 1990, S. 12.
- 21 Vgl. Joseph Ganter: Formen des Unvollendeten in der Neueren Kunst, in: Schmall, 1959, S. 47–69.
- 22 Ganter, 1959, S. 47.
- 23 Dagobert Frey: Das Fragmentarische als das Wandelbare bei Rembrandt, in: Schmall, 1959, S. 91.
- 24 Der Torso wurde vermutlich von dem athenischen Bildhauer Apollonios von Athen geschaffen. Die Datierung schwankt zwischen 200 und 50 v. Chr. Die Statue wurde um 1420 auf einem Grundstück der Colonna gefunden und kam zwischen 1530 und 1536 in die Sammlung des Vatikanischen Museums.
- 25 Vgl. Schmall gen. Eisenwerth: Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des Fragmentarischen Stils bei Rodin, in: Schmall (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form, Bern 1959, S. 117–139.
- 26 Schmall, 1959, S. 119.
- 27 Herbert von Einem: Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos, in: Schmall, 1959, S. 59–89, hier S. 69.
- 28 Frey, 1959, S. 91.
- 29 Frey, 1959, S. 91.
- 30 Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hrsg.): Ruinenbilder, München 2002, S. 8.
- 31 Assmann, Gomille, Rippl, 2002, S. 7.
- 32 Böhme 1989, S. 287.
- 33 Fetscher, 2006, S. 22.
- 34 Fetscher, 2006, S. 22.
- 35 Vgl. Fetscher, 2001; Ostermann, 1990.
- 36 „Nun lässt sich die Frühromantik – das heißt die Jenaer Romantik (...) – zumindest in einer ersten Annäherung auch als die theoretische Romantik bezeichnen.“ Lacoue-Labarthe; Nancy, 2016 (1978), S. 11.
- 37 Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy, 2016 (1978), S. 11.
- 38 Vgl. Justus Fetscher: Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Schlegel und Thomas Bernhardt, in: Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne, Paderborn

2006, S. 11.

**39** Athenaeum ist der Titel einer Zeitschrift, die von den Brüdern August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel herausgegeben wurde. Zwischen 1798 und 1800 erschienen insgesamt sechs Hefte. Die Jenaer Zeitschrift gilt als das zentrale literarische Organ der deutschen Frühromantik.

**40** Gerda Heinrich: *Geschichtsphilosophische Positionen der Deutschen Frühromantik*. Friedrich Schlegel und Novalis, Berlin 1976, S. 155.

**41** Friedrich Schlegel: Fragment 103 aus: *Kritische Fragmente*, in: Michael Holzinger (Hrsg.): *Friedrich Schlegel. Athenaeums-Fragmente und andere Schriften*. Textgrundlage ist die *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Erste Abteilung: *Kritische Neuausgabe, Band 2*, München, Paderborn, Wien 1967, Erstdruck in: *Lyceum der schönen Künste* (Berlin), 1. Bd., 2. Teil, 1797, hier Berlin 2013, S. 158.

**42** Chaouli, 2004, S. 189.

**43** Schwarz: *Romantik*, S. 15.

**44** Schwarz: *Romantik*, S. 8.

**45** Schwarz: *Romantik*, S. 12.

**46** Schwarz: *Romantik*, S. 12.

**47** Vgl. Schwarz: *Romantik*, S. 13.

**48** Schwarz: *Romantik*, S. 16.

**49** Marshall Berman: *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Teilerstveröffentlichung in *Dissent* 1978, *American Review* 1974 und *Berkshire Review* 1981, Erstveröffentlichung New York 1982, hier New York 2010.

**50** Vgl. Berman, 2010, S. 134.

**52** Vgl. Berman, 2010, S. 134.

**52** „For modernolators, from Marinetti and Mayakowsky and Le Corbusier ton Buckminster Fuller and the later Marshall McLuhan and Herman Kahn, all the personal and social dissonances of modern life can be resolved by technological and administrative means; the means are all at hand, and the only thing needful is leaders with the will to use them. For the visionaries of cultural despair, from T. E. Hulme and Ezra Pound and Eliot and Ortega, onward to Ellul and Foucault, Arendt and Marcuse, all of modern life seem uniformly hollow, sterile, flat ‘one-dimensional’, empty of human possibilities: anything that looks or feels like freedom or beauty is really only a screen for more profound enslavement and horror.” Berman, 2010, S. 169.

**53** Jean Baudrillard, „La modernité va susciter à tous les niveaux une esthétique de rupture, de créativité individuelle, d’innovation partout marquée par le phénomène sociologique de l’avant-garde (...) et par la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles. (...) Elle perd peu à peu toute valeur substantielle, tout idéologie morale et philosophique de progrès que la sous-tendait au départ, pour devenir une esthétique dechangement pour le changement.”

In: Jean Baudrillard, „Modernité”, in *La modernité ou l’esprit du temps*, Biennale de Paris, Section Architecture, Paris 1982, S. 29 (eigene Übersetzung).

**54** Hilde Heynen: *Architecture and Modernity. A critique*, Cambridge, Massachusetts, London 1999.

**55** Heynen, 1999, S. 28–29 (eigene Übersetzung).

**56** Heynen, 1999, S. 29 (eigene Übersetzung).

**57** Vgl. Heynen, 1999, S. 4.

**58** Robin Evans: *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, Cambridge, Mass./ London 1995.

**59** „Cubism, especially the painting of Picasso and Braque between 1907 and 1912, was the source of fragmentation in modern art. Modern architecture, on the other hand, is said to be total architecture, monadic to a fault, totalitarian even. Such is the consensus, and yet modern architecture has also been (...) characterized by fragmentation. (...) How could the mainstream of twentieth-century architecture be both fractional and total?” Evans, 1995, S. 57.

**60** Vgl. Evans, Cambridge 1995, S. 55.

**61** Vgl. Pehnt, 1986; Holger Kleine: *Raumdramaturgie. Typologie und Inszenierung von Innenräumen*, Basel 2018.

**62** Paul Valéry, *Chaiers*, Bd. 3, 1896–1942 (hrsg. und übersetzt von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeld), Frankfurt a. M. 1989, S. 397.