

**V**

**Assoziation und Reihung**

# Figuren des Fragmentarischen. Fragmentierung als ästhetisches Prinzip in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts

Adria Daraban

V

*„Im Ausdruckslosen erscheint die erhabene Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols.“*

Walter Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften“

Das Fragment als Ausdrucksform markiert in künstlerischen und philosophischen Diskursen den Aufbruch zu einer modernen Ästhetik. Diese entwickelte den „Gedanke[n] einer notwendig fragmentarischen Gestalt des Ästhetischen“<sup>1</sup> – ein Gedanke, der „die Kunst nicht mehr auf das Ideal eines anschaulichen und geschlossenen Ganzen [...]“<sup>2</sup> verpflichtete, wie es Eberhard Ostermann in seiner Abhandlung zum Begriff des Fragments auslegt. Mit dem Aufkommen des modernen Fragmentarismus<sup>3</sup> wurde also die traditionelle Vorstellung des Werkbegriffs als vollendete Ganzheit aufgehoben. Rüdiger Bubner schreibt in seinen „Gedanken über das Fragment“: „Mit dem

Ende der Mimesiskonzeption bricht das Ende der werkorientierten Produktion an. [...] Wo die althergebrachte Bezugnahme der Kunst aufs Werk abbricht, beginnt die Karriere des Fragments als bevorzugte Ausdrucksform.“<sup>4</sup> Für Theodor Adorno avancierten die Schwierigkeit von Kunstwerken, angemessen zu enden, die Dissonanz, das Abstrakte oder auch das Hässliche zu einer Invariante der modernen Kunst.<sup>5</sup> Die geschlossene, harmonische Werkform wird infolgedessen als Ausdrucksform nicht nur unwahrscheinlich, sondern auch tabu, denn das „Fragmentarische ist heute Voraussetzung nicht nur in der Bildenden Kunst. Es ist die Grundlage aller Verständigung“<sup>6</sup>, wie Christoph Meckel schon 1978 in seinem Vortrag „Über das Fragmentarische“ postulierte. Die Postmoderne trieb sodann die Sprache des Fragmentarischen, des Bruchstückhaften und Zerfallenen bis zum Exzess und schien damit die Erschöpfung des Begriffs anzukündigen. Doch wie schlug sich die Fragmentierung der Werkform in der Architektur nieder? Unter der Prämisse, dass die „Wahrnehmung des Brüchigen“ als zeitgeistiges Phänomen zu veränderten Formerwartungen in der Kunst und darüber hinaus geführt hat, untersucht der vorliegende Beitrag den

Resonanzraum des Fragmentbegriffs in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts. Im Unterschied zur Kunst ist die Architektur Objekt beiläufiger Betrachtung. Demzufolge muss hinterfragt werden, ob der Begriff des Fragments in der Architektur, analog zur Kunst, eine vergleichbare Entfaltung finden kann. Oder anders gefragt: Kann Architektur eine Ausdrucksform der modernen „condition fragmentaire“<sup>7</sup> sein?

Zu den ArchitektInnen des 20. Jahrhunderts, die alternative Werkkonzepte im Spannungsfeld zwischen Fragment und Werk ganzem entwickelten, gehört der deutsche Architekt Hans Scharoun. Vor allem mit seinen Schulbauentwürfen schuf Scharoun Anfang der 1950er Jahre eine Architektur, die sich vor dem Hintergrund einer zunehmenden Kritik an der funktionalistischen Architektur als gesellschaftlich entfremdet und starr, als eine unkonventionelle und wahrhaftig moderne Alternative anbot. Aus Fragmenten und Versatzstücken konstruierte er neuartige dynamische Räume, die er als „Bewusstseinsform“<sup>8</sup> bezeichnete. Er folgte damit seiner Auffassung, dass Architektur erst durch eine kommunikative Wechselwirkung zwischen gebautem und gesellschaftlichem Raum entstehe.

Um die Argumentation Scharouns nachvollziehen zu können, soll zunächst ein Blick auf die historischen Bedingungen des Fragmentes als Ausdrucksform der ästhetischen Moderne geworfen werden. Dabei soll das Konzept der „Figur“, mit Bezug auf Erich Auerbachs Aufsatz „Figura“<sup>9</sup>, als Bindeglied zwischen dem Sinnlichen und dem Materiellen einer Form eingeführt werden, um die ambigue Beziehung des Fragmentbegriffs in Relation zum Werk ganzem vorzustellen. Anschließend wird die Entwicklung des Fragmentbegriffs im architektonischen Diskurs zurückverfolgt, um zum Schluss Scharouns Definition des architektonischen Körpers als Geflecht von Raum und Zeit – eine Definition, die auf die Konzeption des Fragmentarischen verweist – am Beispiel seiner Lünener Geschwister-Scholl-Schule<sup>10</sup> aufzuzeigen.

## Historische Bedingungen des Fragmentarischen

Die Genese des Fragmentbegriffs als ästhetische Kategorie beginnt im deutschsprachigen Raum gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit wurde das ästhetische Ideal der vollkommenen Kunstform mit den Ausdrucksformen einer von Rationalisierung und Differenzierung zersplitterten, modernen Welt konfrontiert. Der Germanist Justus Fetscher definiert die erste Stufe in der Entwicklung des Fragmentbegriffs als „Phase der Tendenz“; er nennt als historische Anfangsmomente die Französische Revolution sowie die ersten geschichtsphilosophischen Reflexionen dazu im deutschsprachigen Raum.<sup>11</sup> Eine zentrale Rolle für die erstmalige Fixierung und theoretische Aufarbeitung des Fragmentbegriffs nimmt Friedrich Schlegel ein. Die von ihm zusammen mit seinem Bruder August Wilhelm herausgegebene Zeitschrift „Athenaeum“, erschienen von 1798 bis 1800, diente als das programmatische Medium. Schlegel definiert im 206. Athenäums-Fragment das Fragment selbst als autonome Entität, „von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich vollendet [...] wie ein Igel“.<sup>12</sup> Der wahrhaftig moderne und progressive Schritt in Schlegels Position ist die Aufhebung der zeitlichen Dimension und die damit erfolgte Aufwertung des Fragmentes zum „Wegweiser zu einer Vollkommenheit, die nicht hier und jetzt erscheint, sondern nur in der Vergangenheit aufgefunden oder in der Zukunft eingelöst werden kann“.<sup>13</sup> Im 24. Athenäums-Fragment heißt es: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele der Neueren sind es gleich bei der Entstehung.“<sup>14</sup> Die einen Werke nennt er „Fragmente aus der Vergangenheit“, die anderen „Fragmente aus der Zukunft“ oder „Projekte“<sup>15</sup>; zeitlich seien diese richtungsverschieden, ästhetisch aber von gleicher Tragweite. Schlegel fixiert in dieser Weise eines der wichtigsten Merkmale der fragmentarischen Form: ihre ästhetische Positivität. Dafür spricht auch seine Gleichstellung der Begriffe „romantisch“, „progressiv“, „fragmentarisch“ und „modern“.<sup>16</sup>



1 Füssli, Johann Heinrich: Der Künstler verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer, 1778–1780, Kunsthaus Zürich.

In „Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne“ beschäftigt sich der deutsche Philosoph Rüdiger Bubner mit Schlegels Essay „Über die Unverständlichkeit“ und macht auf das Potential des Missverständlichen und Chiffrierten in Schlegels Konzeption des Fragmentarischen aufmerksam, denn die Unverständlichkeit verleiht dem Werk seinen Latenz und katapultiert es somit in Bereiche des Zukünftigen und des Utopischen.

„Die bewusst und planmäßig in dem Text gestaltausgebreitete Unverständlichkeit, deren Ursymbol das Fragment ist, zielt auf eine Fortsetzung der Aktivität über den Augenblick der Begegnung mit dem vollendeten Werk hinaus. Das letzte und umgreifende Gesamtkunstwerk stiftet die Menschheit in ihrer geschichtlichen Entwicklung, die

erst noch wird, wozu sie bestimmt ist. [...] Dies ganze Geschick aber zu einer Sache der Planung zu machen, den Selbstlauf der Traditionsfortspinnung eigens zu inszenieren, die Pfade der Vergangenheit in den Bereich der Zukunft zu projizieren? Das ist das atemberaubende Programm der Frühromantik, dessen Ausfüllung bisher anderthalb Jahrhunderte moderner Kunstbewegung beschäftigt hat.“<sup>17</sup>

Diese Entwicklung des frühromantischen Fragmentbegriffs gebe, so Bubner, der zeitdiagnostischen Auseinandersetzung an der französischen Akademie Ende des 17. Jahrhunderts über die Gültigkeit ästhetischer Vorbilder der Antike, bekannt als „Querelle des Anciens et des Modernes“ (Abb. 1), eine zugespitzte Wendung<sup>18</sup>. Ähnlich argumentiert auch Justus Fetscher: Indem das Fragment als Tendenz oder als Vorbote einer künftigen Ganzheit anerkannt werde,

entferne es sich von seiner Funktion als Symbol des Zerfalls in der kulturkritischen Argumentation.

„Indem Schlegel seine Fragmente und Fragmenterkenntnisse als Vorboten, als Fragmente aus der Zukunft versteht, kehrt er die an den Torsi und Ruinen der Antike geschulte retrospektive Betrachtungsweise um und feilt sich gegen die Verlockungen konservativer Kulturkritik. Aufgrund dieser futuristischen Wendung können seine Fragmente keine Zerfallsprodukte sein, da jeder Zerfall einen aus der Vergangenheit herabgesunkenen, allenfalls den Pressionen auch der Gegenwart geschuldeten Prozess darstellt. In Schlegels Fragment-Tendenz-Diagnostik herrscht stattdessen eine selbstbewusste Einheit der antikklassischen Disharmonien.“<sup>19</sup>

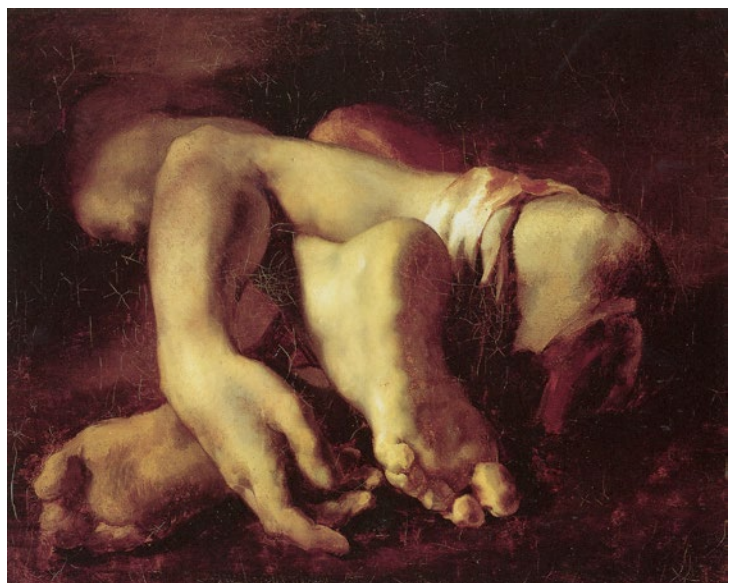


2 Robert, Hubert: Imaginäre Sicht aus der Grande Galerie, 1796, Paris: Musée du Louvre.

Fast zur gleichen Zeit entwickelt sich im Bereich der Bildenden Künste, ein verwandtes Phänomen. Die intentionale Fragmentierung des Textkörpers bei Schlegel findet hier seine Entsprechung im Genre der Ruinenmalerei. Das Phänomen wurde von Diderot als „poétique des ruines“<sup>20</sup> theoretisch fixiert – die Poetik der künstlichen Ruinen. In den Bildern des französischen Malers Hubert Robert (Abb. 2), gezeigt im Louvre im Salon von 1767, entdeckt Diderot einen kontemplativen Ansatz, demzufolge der Betrachter das in der Ruinenmalerei dargestellte Fragmentarische in sich selbst reflektieren kann mit dem Effekt seiner Rückwendung auf sich selbst. Beider – Schlegel und Diderot – „Fragmentarismus, Fragmenterkenntnis, beider kritisch vorangetriebene Fragmentierungen resultieren aus einem intellektuellen Vorgriff, der einen Eingriff ins Werk lizenziert, antizipieren Prozesse des Herunterbrechens, die mit der Zeit an dem jetzt als vollständig Vorgestellten stattfinden werden.“<sup>21</sup> Das Potential des Fragmentarischen, zur Selbstreflexion verleiten zu können, findet auch in der Politik seine Entsprechung. Die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin

skizziert in ihrem Buch „The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor for Modernity“ die Entwicklung einer visuellen Rhetorik des Fragmentarischen in der Zeit der Französischen Revolution. Sie zeige sich im Gestus des Denkmalsturzes, des Vandalismus, der Guillotinerung und sei von den Revolutionären dazu gebraucht worden, sich ihre Trennung von der Traditionsmacht des Ancien Régime vor Augen zu führen.<sup>22</sup> Das frühe 19. Jahrhundert scheint von dieser Bildwelt der Zerstörung besessen zu sein,

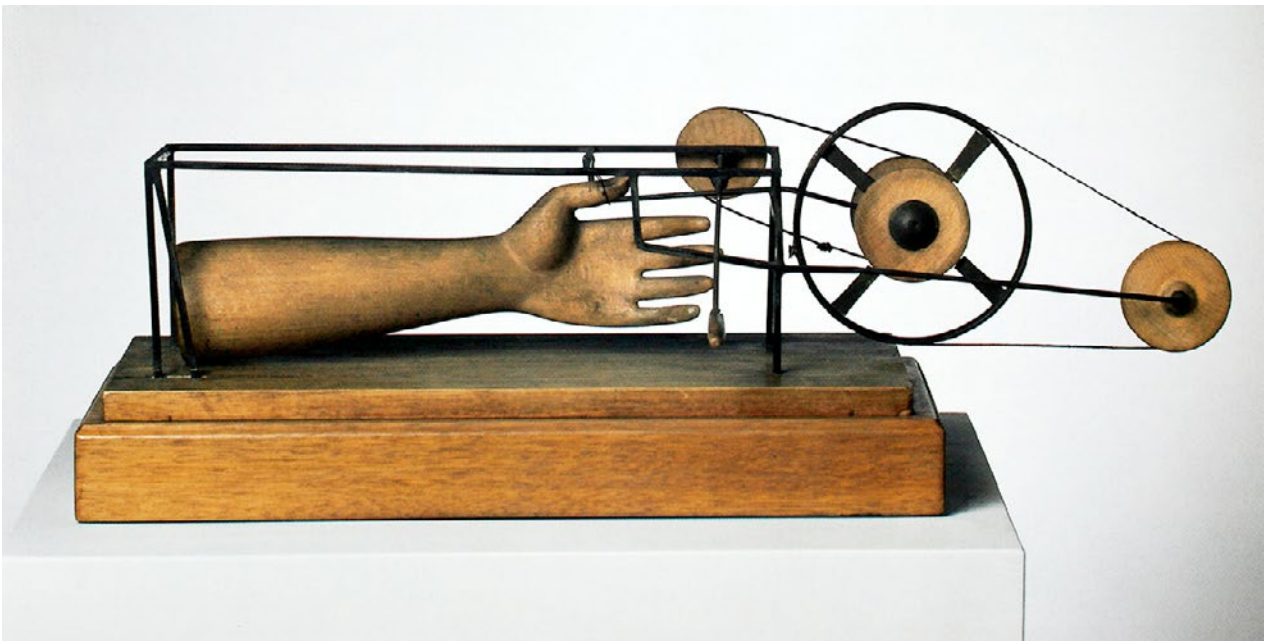
wie die eindrücklichen szenischen Umsetzungen für diese Ruptur von französischen KünstlerInnen, beispielsweise von Théodore Géricault, zeigen (Abb. 3). Zum Ende des 19. Jahrhunderts transformiert sich die progressive Figur des frühromantischen Fragments in eine Metapher der Verlusterfahrung: der Verlust des Selbst, provoziert von der immer schneller und immer flüchtiger werdenden Wirklichkeit der modernen Welt. Mit AutorInnen aus Philosophie und Soziologie wie Georg Simmel,



3 Gericault, Theodore, Studie eines Armes und zweier Beine, 1806–1824, Montpellier: Musée Fabre.

Siegfried Kracauer und Walter Benjamin verschiebt sich die Aufmerksamkeit von der Figur des Fragmentes hin zur Erfahrung und Beschreibung einer Form der Wahrnehmung. Diese, so die Autoren, könne unter dem Einfluss zunehmender gesellschaftlicher und technischer Verschiebungen nicht mehr ganzheitlich, sondern nur noch fragmentarisch sein. Die neuen Kommunikationsmedien fördern eine parallelisierte

moderner Kunst<sup>25</sup>, denn „die Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen. Beide Momente hat das Fragment. Den Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht.“<sup>26</sup> (Abb. 4)



4 Giacometti, Alberto, Gefährdete Hand, 1932, Kunsthaus Zürich.

und fragile Wahrnehmung, die sich mit den Gefühlen der Verlustempfindung der Epoche deckt. In seiner Studie „Fragmente der Moderne“ untersucht David Frisby diese Analysen der Moderne. Er argumentiert für eine gemeinsame Orientierung von Simmel, Kracauer und Benjamin an einem Begriff der Moderne, der sich mit dem deckt, „was Baudelaire als Begründer des Begriffs der modernité als ‚le transitoire, le fugitif, le contingent‘ charakterisierte“<sup>23</sup>. Seit den 1820er Jahren beschreibt sich jede europäische Generation als zerrissene Generation. Für Justus Fetscher ist dies Zeugnis des mittlerweile „auf [...] Generationen übergreifende[n] (allerdings spezifisch moderne[n]) Vorstellungsmodell[s] Fragmentarizität. [...] Er ist nun Naturgesetz zweiter Natur.“<sup>24</sup> Bei Adorno kumuliert die Fragmentarizität zu einem „Formgesetz

Vierorts wird heute die Erschöpfung des modernen Fragmentbegriffs angekündigt. In seinem Aufsatz „Die Kunst – ein Fragment“, markiert zunächst der französische Philosoph Jean-Luc Nancy die Erschöpfung des modernen Fragmentbegriffs. So schreibt er: „Von jetzt an, ohne Zweifel, reichen die Fragmentierung, die Verräumlichung, die Ausstellung, die Zerstückelung, die Erschöpfung an ihre äußersten Endpunkte heran. [...] Man lässt also wissen, dass unsere Kunst, unser Denken, unser Text sich im Verfall befinden, und man ruft zu einer Wiedererneuerung auf.“<sup>27</sup> Nancys Aussage, das Fragment befände sich am Ende seiner Epoche, dient ihm dennoch nur als Mittel zur Unterscheidung zwischen zwei für ihn konsekutiven Arten des Fragments, in denen sich zwei Auffassungen von Kunst artikulieren. Auf der einen Seite steht

das „kleine Kunstwerk“<sup>28</sup> – Schlegels Igel. „Das Kleine“ stehe für ein Verlangen nach der Katastrophe, die sich hinter „aller zeitgenössischen Geschichte der Kunst (derjenigen, die mit der Romantik beginnt)“ verbirgt, so Nancy, für „eine Beunruhigung durch das Große, das Monumentale, die Kunst in kosmologischen, theogonischen Dimensionen, durch den ‚großen Stil‘ und die ‚souveräne Kunst‘. [...] Der kleine ‚Meteorensplitter‘, der vom Sturz der Sterne abgerissen ist, sollte auf diese Katastrophe antworten.“<sup>29</sup>

Das „kleine Kunstwerk“ sei aber nur ein Anfang gewesen. Nancy beschreibt den bisher begangenen Weg als einen notwendigen Umweg, einen indirekten Zugang zur Wahrheit. Am anderen Ende steht das Fragment als Ereignis. Die Kraft des Fragmentarischen liegt für Nancy nicht mehr im „erschöpfenden Kampf des Kleinen gegen das Große, um selbst das Große zu sein“<sup>30</sup>. Viel mehr ist sie im Ereignis der Fragmentierung zu finden, in der Unterbrechung, in der Teilung oder in der „Unendlichkeit einer Ankunft“<sup>31</sup> in einer Gegenwart, in der die Welt durch Sinn und Subjekt und nicht durch das Absolute bestimmt wird.

„Das Fragment: nicht das Stück, das von einem auseinandergegangenen oder zertümmerten Ganzen herabfällt, sondern die Zersplitterung. [...] Die Kunst ist Fragment, weil sie die Lust berührt. [...] Das, was man ‚die Berührung des Sinns‘ nennt, besteht vielleicht genau in der Aufhebung und im Überrascht werden.“<sup>32</sup>

### Die mimetische Figur

Kein Begriff scheint besser geeignet als die ‚Figur‘, um diese Ambivalenz zwischen der Auffassung der fragmentarischen Kunst als Schöpfung mit Werkcharakter oder als Ereignis darzustellen. Figuren beziehen sich auf Gegenstände, die sich in ihrer Komplexität durch Vorstellungskraft nicht reproduzieren lassen. Sie stellen die Frage nach dem Wechselspiel zwischen Bild und Begriff, zwischen Form und Bedeutung, zwischen dem Materiellen, Visuellen und Sinnlichen.

Hier wird „Figur“ in einem weiteren Sinne verstanden: als sprachliches Stilmittel – als rhetorische Figur – oder als menschliche oder menschlich ähnliche Gestalt in literarischen Texten, wie sie etwa auch in den einschlägigen Lexika beschrieben wird. Erich Auerbachs Figuraldeutung aus dem Jahr 1938<sup>33</sup> zeigt die gemeinsame Wurzel dieser Deutungen auf. Auerbach verfolgt darin die Entwicklung des Wortes „figura“: von seiner ursprünglichen Deutung als plastisches Gebilde, gebraucht zum Beispiel für die Bezeichnung kleiner Tonstatuen von Gottheiten in den römischen Haushalten, hin zum Transfer des Figurbegriffs in den rhetorischen und semiotischen Diskurs. Auerbach verweist auch auf die frühe Verschmelzung der Bedeutung der lateinischen „figura“ – plastische Gestalt – mit der analogen griechischen Terminologie. Im Griechischen habe man für den Gestaltbegriff verschiedene Worte verwendet und sich auf die grammatikalische, logische, mathematische oder musikalische Form bezogen. Die Verschmelzung der lateinischen und griechischen Bedeutungen habe zu einer Erweiterung des Begriffs geführt: über die Beschreibung einer plastischen Gestalt hinaus zu einer Bedeutung der „figura“ als sinnliche Gestalt einer Form.

Einen wichtigen Moment in dieser semantischen Transformation markiert für Auerbach die Wechselwirkung zwischen Form und Abbildung, zwischen Modell und Kopie. Um die Ähnlichkeit bzw. den Erbgang zwischen Eltern oder Vorfahren und ihren Kindern zu beschreiben, verweist er auf Lucrez' Verwendung von „figura“: „Der wichtige Übergang von der Gestalt zu ihrer Nachahmung, vom Urbild zum Abbild, läßt sich am besten an der Stelle fassen, die von der Ähnlichkeit der Kinder mit ihren Eltern, von der Mischung der Samen und der Vererbung handelt; von den Kindern, die *utriusque figurae* des Vaters oder Mutter sind, die oft *proavorum figurae* wiedergeben.“<sup>34</sup> Von jetzt an seien Urbild, Abbild, Scheinbild, Traumbild Bedeutungen, die immer mit dem Begriff „figura“ verbunden blieben. Die Figur erhalte damit eine verweisende Qualität.

Mit Cicero wird der Begriff „figura“ immer abstrakter und beschreibt als technischer und rhetorischer Begriff stilistische Wendungen der Sprache. Aber erst mit Quintilian, stellt Auerbach fest, finde die „figura“ als Sammelbegriff für die „Figuren der Rede“<sup>35</sup> den Weg in den rhetorischen Diskurs:

„Die Kunst der uneigentlichen, umschriebenen, andeutenden, insinuirenden und verbergenden Redeweisen [...] war in der spätantiken Beredsamkeit zu einer uns fast unbegreiflicher und seltsam, ja oft albern erscheinender Vollendung und Elastizität gediehen und jene Redeweisen hießen *figurae*.“<sup>36</sup>

Interessant an dieser Stelle ist Auerbachs Anmerkung zu Vitruvs Anwendung der „figura“: „Bei ihm [Vitruv] ist figura die architektonische und plastische Gestalt, allenfalls die Nachbildung davon oder der Grundriss; von Täuschung und Verwandlung ist bei ihm nichts zu spüren.“ Die „figurata similitudine“ bedeute bei Vitruv „formende Herstellung einer Ähnlichkeit“<sup>37</sup>, so Auerbach. Die Architektur begrenze also die Eigenschaften der Figur auf ihre plastischen Qualitäten. Geschichtlich bedeutend ist für Auerbach die Entwicklung der Figur in den christlichen Quellen. Hier kristallisierte sich die Figur als antizipierende Gestalt des Zukünftigen; sie funktionierte als Vermittler zwischen dem Alten und Neuen Testament. So seien im Alten Testament Personen und Ereignisse Figuren, die die Erscheinung des Christus vorausdeuten, genauso wie Christus und die Verkündigung des Evangeliums als Figuren für die Ankündigung des Gottesreiches stünden. Der kreative Akt sei hier der geistige Akt: „[E]in geistiger Akt, der sich bei jedem der beiden Pole mit dem gegebenen oder erhofften Material des vergangenen, gegenwärtigen oder zukünftigen Geschehens zu befassen hat [...]“<sup>38</sup> Die zwei Pole: die Prophezeiung und ihre Erfüllung; dazwischen die Figur, offen, unvollständig und fragil. Die Unvollständigkeit unterscheidet die Figur letztendlich und grundsätzlich von allen anderen allegorischen Darstellungsformen, weil sie zu einem Vorgang werde und nicht Darstellung bleibe.

In Bezug auf den Begriff der Mimesis erlaubt die Figur nicht nur die Herstellung

einer Relation zwischen Wirklichkeit und ihrer Darstellung im künstlerischen Werk. Indem die Figur neben der Ähnlichkeit auch die Differenz, die Andeutung oder die Unvollständigkeit verkörpert, wird diese Relation auch zu einem Ereignis. Die Figur ist etwas, das sich zwischen Form und Materie, Idee und Abbildung bewegt. Aber erst durch die Art, wie diese verbunden werden, und durch den Akt des Verbindens selbst wird die Figur gebildet.

### Figuren des Fragmentarischen in der Architektur

Die Bedeutung des Fragments im architektonischen Diskurs lässt sich weit zurückverfolgen: von der mittelalterlichen „spoglia“ (Spolie) über die Kuriositätenkabinette der Renaissance bis hin zum vorläufigen Höhepunkt in der Poetik der Ruinen des 18. Jahrhunderts. Dalibor Vesely beschreibt in seinem Aufsatz „The nature of the modern fragment and the sense of wholeness“<sup>39</sup> die Entwicklung des Fragmentbegriffs hin zu seiner modernen Deutung als relationales Element in einer poetischen Auffassung von Wirklichkeit.

In der Dialektik des barocken Raums als ganzheitlichem und dennoch zersetztem Raum sieht Vesely die Ursprünge des modernen architektonischen Fragmentbegriffs. Anhand der „Rocaille“ beschreibt er die Entstehung von piktoralen und räumlichen Gebilden, die durch ihre unfertige, ruiniöse oder fragmentierte Erscheinung die bewusste Repräsentation einer möglichen, künftigen Ganzheit verkörpern.<sup>40</sup> In diesem Zusammenhang verweist er auf die gleichzeitige Entstehung der künstlichen Ruinen und der „fabriques“ als Elemente in der Gestaltung der Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts. Die „fabriques“ waren künstlich produzierte Architekturfragmente; sie wurden, genau wie künstliche Ruinen, in der Szenografie der Landschaftsgärten kompositorisch eingesetzt. Damit verkörpern zum ersten Mal landschaftliche Kompositionen aus künstlichen Ruinen und „fabriques“ die Idee des romantischen Fragmentes als isolierte, aber dennoch nach Ganzheit strebende Einheit, die erst durch





5 Louis Carrogis Carmontelle, Ansicht der Gärten von Monceau, Paris, Musée Carnavalet.

die individuelle kombinatorische Leistung des Betrachters oder Spaziergängers entstehen kann. (Abb. 5)

Vesely argumentiert hier für die synthetisch-aphoristischen Qualitäten des Fragmentes. So ist laut Vesely das architektonische Fragment – analog zur Sprache – in der Lage, eine Verbindung herzustellen zu den sichtbaren, aber auch – im Sinne der Idee der Lebenswelt – zu den latenten Inhalten und Strukturen der Wirklichkeit. Mit dem Eintritt des Ruinösen in den Architekturdiskurs wird das Bild des Zerfallenen, des „nicht mehr“ Vollendeten wie schon bei Schlegel mit der Positivität des „noch nicht“ Vollendeten überlagert. Dass „Fragmente aus der Vergangenheit“ gleich „Fragmente aus der Zukunft“ sein können, zeigt zum Beispiel die janusköpfige Darstellung von John

Soanes Entwurf für die Bank of England, gemalt 1830 von Joseph Gandy. (Abb. 6) Auf den ersten Blick als Darstellung eines ruinösen Zustandes der noch nicht gebauten Bank of England lesbar, offenbart sich Gandys Gemälde bei näherer Betrachtung als das Bild einer gigantischen Baustelle. Die Ruine evoziert hier zwar, wie von Stanislaus von Moos beschrieben, den „Zusammenhang von Aufstieg und Fall der Kulturen“. Gleichzeitig wird aber die „fiktive Zerstörung

so zu einem Modus der didaktischen Explikation der Art und Weise, wie das Gemäuer und wie die Gewölbe, aus denen sich der Komplex zusammensetzt, konkret gemacht sind. Die Ruine wird so zum didaktischen Präparat, zum Demonstrationsobjekt baukünstlerischer Tektonik.“ Indem „Ruinen nicht nur Zerfall dokumentieren, sondern im Zerfall auch ihren Anfang offenbaren und insofern den Anfang von Architektur überhaupt“<sup>41</sup>, überlagern sich die Zustände einer rück- oder vorwärts gewandten



6 Gandy, Joseph Michael, Aerial cutaway view of the Bank of England from the south-east, 1830, London: Sir John Soane's Museum.

Fragmentierung von Architektur. Es ist die Baustelle, die Kehrseite der Ruine oder die „umgekehrte Ruine“<sup>42</sup>, die hier das Bild des Zerfalls mit dem Optimismus des Möglichen überlagert. Zwischen Ruine und Utopie wird die Vollendung aufgehoben. Die Prophezeiung des Unendlichen bewahrheitete sich: Der Bauprozess der Bank of England dauerte mehrere Jahrzehnte. John Soane arbeitete 45 Jahre lang bis zu seinem Tod an der Erweiterung und Konsolidierung des Baus.

Die Frage nach der Relation des Fragments zum Ganzen bleibt nach der Romantik auch in der Architektur eine Konstante. Sie wird in verschiedenen Weisen zum Ausdruck gebracht; eine ihrer letzten Verkörperungen vor dem 20. Jahrhundert ist das künstliche Konstrukt des Gesamtkunstwerkes.

Das 20. Jahrhundert ist auch in der Architektur geprägt von einer erneuten Suche nach dem, was Nancy den „großen Stil“ nannte: von der Entstehungs- und Entfaltungszeit der funktionalistischen Moderne vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Ihr Bestreben war, eine universelle und autonome Sprache der Architektur zu entwickeln. Bekanntermaßen geriet mit der Postmoderne das Konzept des Universalismus der Moderne in die Kritik. Für Nancy handelt es sich im Falle der Moderne und Postmoderne um bloße „Ästhetiken der Fragmentierung“, wobei das Wesentliche am Fragment noch keinen Ort gefunden hat: „Wenn etwas jenseits einer Ästhetik des Fragments bleibt, jenseits der vielfältigen Ästhetiken der Fragmentierung, in denen der Wiederhall der Katastrophe und das Bedürfnis nach der ‚großen Kunst‘ nachlebt – dieser Katastrophe und dieses Bedürfnisses, um die die Moderne und die Postmoderne sich artikulieren –, wenn so etwas wie eine ‚wesentliche Fragmentierung‘, eine ‚primitivere‘, eine ‚ursprünglichere‘, und folglich eine ‚unerhörtere‘ und ‚zukünftige‘ bleibt [...] und wenn es einen dafür eigenen Ort gibt, einen Ort, wo die Existenz als solche sich zeigt, ist dieser Ort die Kunst, aufs neue die Kunst? Oder wohl: Kann man die Kunst denken, nicht als eine Kunst des Fragments – das gegenüber dem Werk als Ausarbeitung einer Totalität gehorsam bliebe –, sondern

als selbst fragmentarisch oder fraktal, die Kunst als Fragmentierung und die Fragmentierung als Präsentation des Seins (der Existenz)?“<sup>43</sup>

Die Frage muss an dieser Stelle erweitert werden: Kann die Architektur auch ein solcher Ort sein? Kann die Architektur „diese Fragmentierung mit dem Ereignis des Seins“<sup>44</sup> in sich aufnehmen, beherbergen, verräumen, umhüllen? Architektur als Fragmentierung im Gegensatz zu einer Architektur des Fragmentes? Von allen Kunstformen steht die Architektur der Wirtschaft am nächsten. Folgerichtig muss gefragt werden, inwiefern die damit verbundenen Sachzwänge die Entfaltung einer fragilen Sprache wie die des Fragmentarischen überhaupt zulassen. Und nicht zuletzt: Lässt die im Vergleich zur Kunst relativ träge Reaktion der Architektur auf kulturell-gesellschaftliche Fragen die Übernahme eines Topos wie den des Fragmentarischen überhaupt zu? Hier kommt die Figur als mimetisches Werkzeug zum Tragen: Die Unvollständigkeit, die Offenheit und die synthetischen Möglichkeiten der Figur könnten es der Architektur möglich machen, zu kommunizieren, ohne auf den Vorgang des Kommunizierens reduziert zu werden. Außerdem ermöglichen Figuren eine Analyse der Phänomene des Fragmentarischen, ohne eine chronologische oder eine formgebundene Linearität verfolgen zu müssen.

### **Mimetische Figuren. Die Figur der Konstellation bei Hans Scharoun**

Hans Scharoun hat nie eine ausführliche Raumtheorie formuliert. Doch aus Andeutungen in seinen Schriften und noch mehr aus seinen Bauten lässt sich ein spezifischer Raumbegriff herauslesen. Im Erläuterungstext für den Entwurf einer Volksschule in Darmstadt bezeichnete er unter Bezugnahme auf Immanuel Kant den Raum als Bewusstseinsform: „Kant hat den Raum, der keine außer uns und unabhängig von uns bestehende Dinglichkeit sei, als Bewußtseinsform determiniert. Form des Bewußtseins setzt das Besondere, Unterscheidbare, Vergleichbare voraus oder, anders ausgedrückt, [es] wandelt sich der Subjekt-Objekt Bezug, wie Ich und Inhalt sich wandeln oder untereinander verschieden sind. Wissen wir um diese und um deren wirksame Bezüge, so können wir uns das Wesenstümliche anschaulich vorstellen und Tendenzen wirksam werden lassen.“<sup>45</sup>

Scharouns Raumbegriff erweist sich hier in zweierlei Hinsicht als modern: Einerseits durch den Vorzug der Partialität vor der Totalität. Seine Raumauffassung sperrt sich gegen die Erfassung als Gesamtheit, stellt nichts Totales vor Augen, sondern beschreibt eine komplexe Gestalt des Raumes, die auf den Gesetzen des Besonderen fußt. Andererseits verweist er durch seine Definition des architektonischen Körpers als Bewusstseinsform auf die Funktion des Betrachters, durch dessen Mitwirkung Raum erst entstehen kann. Er wird so zum handelnden Subjekt und Autor. Raum ‚ist‘ demnach nicht, sondern ‚wird‘ erst durch den Akt der Wahrnehmung konstruiert. Scharouns Schaffenszeit fällt in die Entstehungs- und Entfaltungszeit der funktionalistischen Moderne vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Neben Hugo Häring, Gunnar Asplund, Alvar Aalto und Sigurd Lewerentz, zählt er zur Gruppe der „anderen Modernen“, wie der britische Architekt und Theoretiker Colin St. John Wilson sie in seinem Buch „Architectural Reflections: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture“<sup>46</sup>, bezeichnet. Wilson identifiziert sie als Teil der modernen Architekturbewegung und gleichzeitig als ihre schärfsten Kritiker; vereint seien sie einerseits durch die Kritik am Wirken der funktionalistischen Moderne und andererseits durch ihr Ziel, mittels einer humanistischen Auffassung grundlegende Werte und Anhaltspunkte für die architektonische Praxis zu definieren. Scharouns Kritik richtet sich vor allem gegen das Prinzip der Vereinheitlichung und Nivellierung des Nutzers durch eine Architektur die dem Leistungsprinzip zu unterliegen scheint. Anlässlich der Verleihung des Fritz-Schumacher-Preises in Hamburg 1954 bemerkt er: „Die Großstadt ist heute für viele eine Wirklichkeit ohne Idee, ohne Geborgenheit. [...] Gewohnheit verdirbt, der Mensch resigniert [...]. Offenbar kommt es – in Umstellung des Goethe-Wortes – ‚nur auf das Resultat des Lebens und nicht mehr aufs Leben an‘. So ist auch die Aufgabe des Stadtplaners an Resultate gebunden und nicht mehr auf Vorgänge abgestellt [...]. Eine Folge dessen scheint die Abdankung der Architektur zugunsten der

Selbstdarstellung perfektionierter Technik zu sein – das Rastern.“<sup>47</sup> Anstelle der Abstraktion zieht Scharoun das Vielfältige, das Gleichzeitige und Mehrdeutige vor, denn er ahnt in dem Reichtum der Vielheit und des Widerspruchs eine direktere Verbindung zur Wirklichkeit und zur Gesellschaft als in der Utopie der objektiven und autonomen Ordnungen. Scharoun begründet seine Vorstellung von räumlichen Ordnungsprinzipien als ein Zusammenwirken von Raum und Zeit – „mit dem Raum als Bewusstseinsform und mit der Zeit als Anschauungsform“.<sup>48</sup> Er argumentiert hier über Analogien zu Musik und Kunst: „Wer sich mal mit der neuen Musik oder auch mit der Malerei eines Picasso, eines Braque usw. auseinandergesetzt hat, sieht auch hier, daß verschiedene Zeit-Zustände in einer neuen Zeitkonkretisierung aufeinander abgestimmt sind – so, daß verschiedene Bewußtseinsebenen gewissermaßen gleichzeitig tätig und wirksam sind oder verschiedene Tatsachen zu ‚einer‘ Wirklichkeit bringen.“<sup>49</sup> In der frühen Nachkriegszeit engagierte sich Scharoun besonders im Bereich des Schulbaus. Auf der XI. Mailänder Triennale 1960 legte er in seinem Vortrag „Raum und Milieu in der Schule“ seine Vorstellung von der gesellschaftlichen Funktion des Schulbaus dar: Für ihn sei die wichtigste Aufgabe der Erziehung „die Einordnung des Individuums in die Gemeinschaft, seine Entwicklung zu einer persönlichen Verantwortung [...]. Es geht dabei nicht um Wissensvermehrung, sondern um Erlebnisvermittlung und Bewusstseinsbildung, damit der Einzelne den echten Kontakt zum öffentlichen Leben finden und Beziehung zur politischen Gemeinschaft entwickeln kann. [...] Wie jedes andere Gebäude sollte eine Schule eine Vorstellung von Leben vermitteln, die dem universalen Prinzip der Demokratie entspricht.“<sup>50</sup> Er übertrug demnach dem Schulbau und seiner Architektur eine Mitverantwortung für die Aufgabe der Integration des Schülers in die Gemeinschaft. Die Geschwister-Scholl-Schule in Lünen (Abb. 7 und 8) kann als Verräumlichung seines Konzeptes der Erlebnisvermittlung und Bewusstseinsbildung gelesen werden.



7 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Ansicht von Süden, 1956–1962.

konfrontiert werden, welche soziale Strukturen darstellen, um zur Reflektion über sie angeregt zu werden. Sie bekamen damit die Möglichkeit, sich mit ihren Klassenräumen zu identifizieren, sich gesellschaftlich zu lokalisieren und Nachbarschaften zu etablieren.<sup>51</sup>

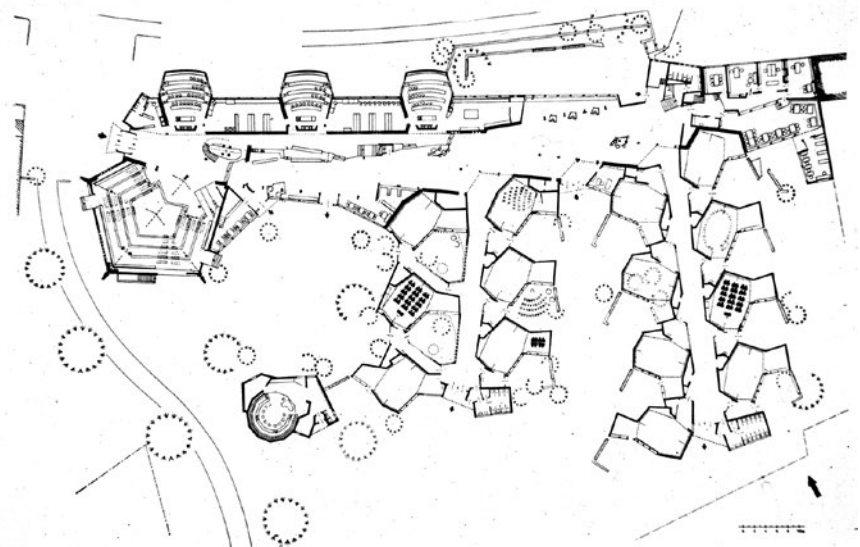
In Lünen griff Scharoun für den Entwurf der Geschwister-Scholl-Schule dieses pädagogisch und soziokulturell motivierte Konzept wieder auf. Das Mädchengymnasium, errichtet zwischen 1957 und 1962, wurde wegen seiner ungewöhnlichen Architektur zu Recht im Jahr 1985 unter

Viele Aspekte hatte er bereits im Zuge eines nicht realisierten Entwurfes der Volksschule in Darmstadt entwickelt. Dieser wurde für die Tagung „Mensch und Raum“ gezeichnet, die 1951 in Darmstadt stattfand. An der Konferenz beteiligten sich neben ArchitektInnen auch der Soziologe Alfred Weber, der spanische Philosoph José Ortega y Gasset und Martin Heidegger, der dort seinen Text „Bauen Wohnen Denken“ vortrug. Eine begleitende Ausstellung präsentierte elf Gestaltungen für verschiedene öffentliche Bauten von bekannten Architekten wie Max Taut, Hans Schwippert und Hans Scharoun.

Mit seinem Darmstädter Projekt entwickelte Scharoun ein völlig neues Konzept für den Schulbau. Er wollte auf die verschiedenen Entwicklungsstufen der Schüler reagieren, indem er diesen Stufen ausgeprägte architektonische Identitäten zuwies. Scharoun nannte sie „Schulschaften“ – Nachbarschaften der Schule –, während er die verbindenden Bereiche, welche auch als Treffpunkte und Pausenzonen gedacht waren, als „offene Bezirke“ bezeichnete. Die Kinder sollten mit räumlichen Verflechtungen

Denkmalschutz gestellt. Die Schule setzt sich aus einer raffinierten Komposition skulpturaler, verschiedenfarbiger Volumen zusammen, deren abwechslungsreiche Kubatur sich nicht mit einem Blick erfassen lässt. Dadurch erweckt sie Neugierde und animiert zum Umrunden, Betreten und Entdecken. Im Inneren des Gebäudes öffnet sich eine vergleichbar vielfältige Welt, die sich nur sukzessive erschließt und die Durchwanderung der Schule zu einem sequenzierten Raumerlebnis macht. (Abb. 9)

Beim Betreten des Hauses begegnet dem Besucher ein relativ niedriger und diffus



8 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Grundriss EG.



9 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Blick vom Pausenhof auf das Schulgebäude. (2016)

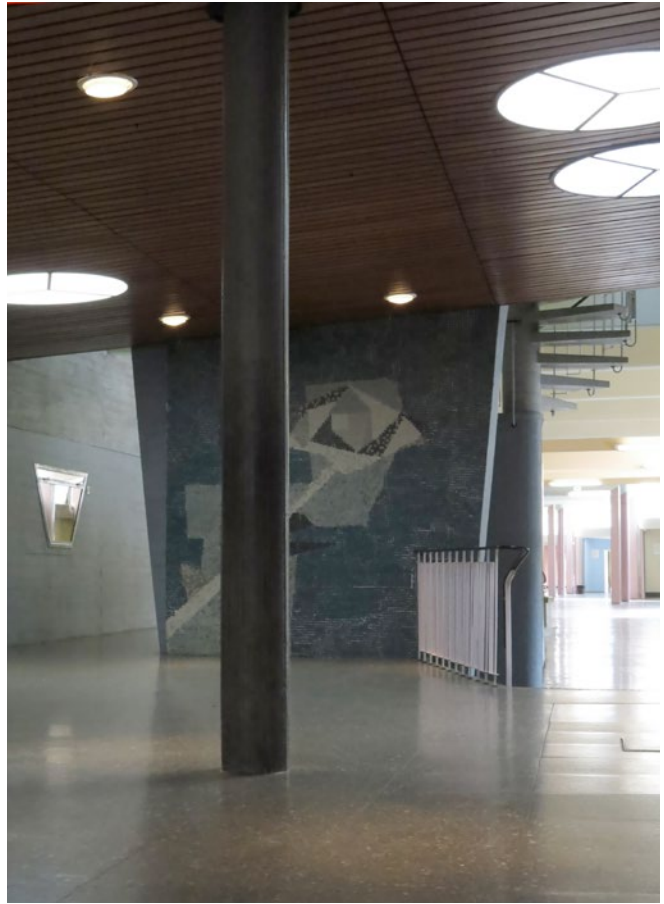
beleuchteter Raum. Er ist eingefasst mit einer niedrigen, mit dunklem Holz verkleideten Decke, taubenblau gestrichenen Betonwänden und einem dunklen Boden. Von hier aus gleitet der Blick auf eine in der Raummitte stehende Stütze, macht halt an einem fast deplatziert wirkenden Stück Geländer und wird schließlich von einer Mosaikwand empfangen. Damit schließt die erste Raumsequenz ab. Drei Stufen tiefer eröffnet sich ein hoher, langgestreckter und in warmen Farben eingefasster Raum. Diese Sequenz ist komplexer: Scheinbar zufällig verstreute Stützengruppen, freistehende Treppen, Sitzstufen, Pflanzenbecken und Trinkbrunnen geben diesem Raum unterschiedliche Schwerpunkte; Versatzstücke wie ein freistehender Heizungskörper bilden kleine Zentren. Die Schritte verlangsamen sich und machen Halt. Das Auge wird überrascht, beschenkt und beglückt. Plötzlich fügen sich Bauteile zu geometrischen Bildern. Es entstehen dreidimensionale Gemälde aus Licht und sanften Farben. Der Blick setzt immer wieder neu an und komponiert Räume, die sich überlappen, überschreiben und sich mit jedem Schritt

ergänzen. Nach rechts eröffnet sich eine erste Gasse und der Blick gleitet in die Tiefe, entlang der Wände hinein in eine wieder neue Farbstimmung. Der Raum wird wieder niedriger, ruhiger, intimer. Nischenförmige Eingänge drücken sich in die Wände und setzen sich durch Geometrie und Farbigkeit vom Flur ab. Hinter den Türen erwarten einen nicht einfach Klassenräume. Vielmehr sind es kleine Behausungen für Schüler. Sie haben eine „Diele“, Rückzugsräume und sogar einen „Garten“. In diesen Räumen wird man noch einmal überrascht – diesmal von dem Gefühl, angekommen zu sein. (Abb. 10–14)

Hans Scharoun setzt in Lünen Bauelemente ein, um Räume zu umschreiben, aber nicht zu fixieren. Jean-Luc Nancy's Begriff des Fragments als Ereignis verdichtet sich an dieser Stelle. Den Raum als Ereignis aufzufassen hieße nichts anderes als ihn zu öffnen, ihn fortzuschreiben, durch die Wahrnehmung zu produzieren und dadurch unerwartete Beziehungen herzustellen. Nancy setzt nicht die „Nicht-Existenz des Ganzen“ voraus, um das Fragment zu

definieren, sondern das Ereignis der Teilung oder der Öffnung. „Es ist nicht irgendein Teil und auch nicht die Nicht-Existenz des Ganzen, sondern es ist die Teilung, die das Geheimnis ausmacht, das offene enthüllte Geheimnis, das nach allen Seiten ausgestellt ist und überallhin kommt, wie die Zerstreuung der Sterne im Himmel, das Geheimnis des Offenen, des Angebots, des füreinander und durcheinander Ausgestelltseins. Die offenbare Existenz, oder die Offenbarkeit der Existenz: die Nacktheit. Das Fragment (oder die Kunst) ist das Symbolische selbst am Ort und im Augenblick seiner Unterbrechung.“<sup>52</sup>

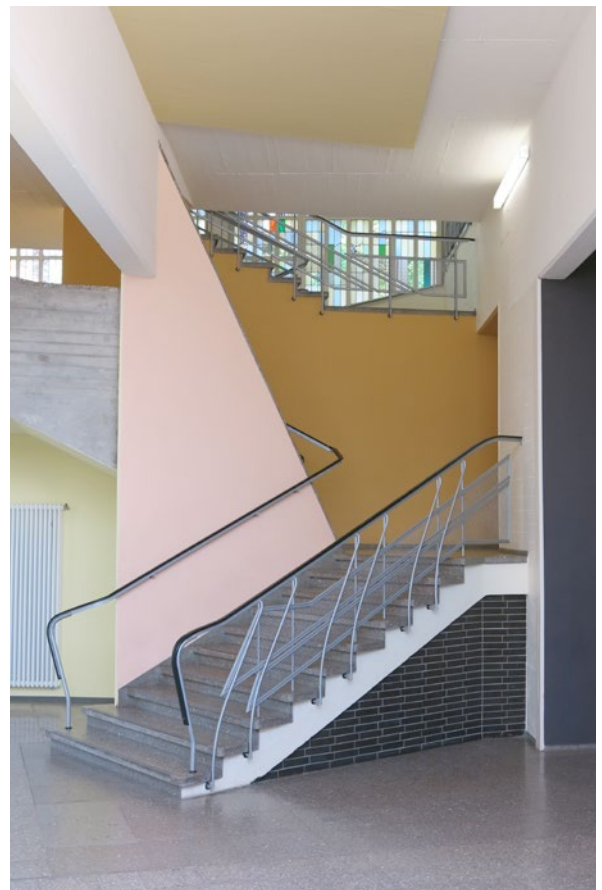
In Analogie dazu kann die Scharounsche Raumauffassung hier als Ereignis der Fragmentierung gelesen werden. Der Raum wird von seinen Elementen nicht länger begrenzt, sondern „gebildet“. Das ermöglicht, dass die Räume der Schule aus immer neuen, wechselnden Blickrichtungen wahrgenommen werden können und sich vor den Augen der Rezipientin verschiedenste Konstellationen zusammensetzen. Wände und Decken werden zu raumbildenden Flächen, die Räume entstehen lose dazwischen. Sie können fortwährend überschrieben, miss- oder neu interpretiert werden. Sie bleiben nie gleich und sind nie eins. Der durch den Raum wandernde Blick wird an verschiedenen Stellen empfangen, kurz gehalten und wieder weitergeleitet. So entsteht eine elastische Gruppierung von Raumsequenzen. Es gibt keine bekannten Formen, kein implizites geometrisches Wissen, das abgerufen werden könnte. Der Raum wird sukzessive erlebt, Bruchstück für Bruchstück, und mehr als Sequenz denn als Bild wahrgenommen.



10 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Eingangsbereich. (2016)



11 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Pausenhalle. (2016)



V

12-14 Scharoun. Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Pausenhalle. (2016)

## Bildnachweis

Abb. 1: Hofmann, Werner: Johann Heinrich Füssli, Ausstellungskat., München 1974, Abb. 45.

Abb. 2: bpk | RMN - Grand Palais | Jean-Gilles Berizzi.

Abb. 3: Gericault, Réunion de musées nationaux (1991), S. 141, Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 4: Spies, Werner (Hg.): Die surrealistische Revolution (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit 2002, S. 225.

Abb. 5: Makarius, Michel: Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit, Paris: Editions Flammarion 2004, S. 124.

Abb. 6: Richardson, Margret / Stevens, Mary Anne (Ed.): John Soane. Architect. Master of Space and Light.

Abb. 7: Pfankuch, Peter: Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte, Berlin, Akademie der Künste (Schriftenreihe der Akademie der Künste), 1993, S. 256.

Abb. 8: ©VG BildKunst, Bonn, 2017.

Abb. 9–14: Foto: Tobias Becker, 2016.

## Endnoten

1 Ostermann, Eberhardt: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, in: Goethezeitportal, 05.02.2004, [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann\\_fragment.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_fragment.pdf), S. 1 (Zugriff: 30.05.2016).

2 Ebd., S. 1.

3 Der Begriff „moderner Fragmentarismus“ stammt aus dem Aufsatz von Peter Horst Neumann: Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus, in: Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.): Fragment und Totalität, Frankfurt/Main 1984, S. 257–274. Der Band vereinigt Beiträge zum Begriff des Fragmentarischen in Musik, Literatur und bildender Kunst.

4 Bubner, Rüdiger: Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 47/4 1993, S. 296.

5 Vgl. Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991, S. 161.

6 Meckel, Christoph: Über das Fragmentarische, vorgetragen in der Plenarsitzung am 28. April 1978, ausgegeben am 15. September 1978, Abhandlungen der Klasse der Literatur / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jg. 1978, Nr. 4, Mainz / Wiesbaden 1978, S. 11.

7 Der Begriff „condition fragmentaire“ stammt aus Alain Muzelles Abhandlung: L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum, Paris, 2006, S. 176.

8 Vgl. Scharoun, Hans: Mensch und Raum, 1951, in: Conrads, Ulrich / Neitzke, Peter (Hg.): Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951 mit wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heidegger, Ortega y Gasset, Bauwelt Fundamente, Bd. 94, Braunschweig 1991, S. 113.

9 Auerbach, Erich: Figura, in: Schalk, Fritz (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern, 1967.

10 Vgl. Daraban, Adria: Konstellationen des Denkens. Hans Scharouns Geschwister-Scholl-Schule in Lünen – eine frühe Alternative zur Moderne, in: archithese 3/2016, S. 78–84.

11 Vgl. Fetscher, Justus: Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Schlegel und Thomas Bernhard, in: Sorg, Reto / Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne, München 2006, S. 11.

12 Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften, Auswahl und Nachwort v. Huyssen, Andreas, Stuttgart 2010, S. 99.

13 Neumann 1984 (wie Anm. 3), S. 259.

14 Schlegel 2010 (wie Anm. 12), S. 79.

15 Vgl. ebd., S. 78.

16 Ebd., S. 90.

17 Bubner 1993 (wie Anm. 4), S. 298.

18 Vgl. ebd., S. 296.

19 Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 17.

20 Diderot, Denis, Salons, III, S. 227, hier zitiert nach Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 21.

21 Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 23.

22 Vgl. Nochlin, Linda: The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor for Modernity, New York 1994, S. 9.

23 Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Rheda-Wiedenbrück 1989, S. 9–10.

24 Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 24.

25 Ostermann 1991 (wie Anm. 5), S. 190.

26 Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, zitiert nach Ostermann 1991 (wie Anm. 5), S. 190.

27 Nancy, Jean-Luc: Die Kunst, Fragment, in: Naharaim: Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte, 6/2 2012, aus dem Französischen von Ashraf Noor, S. 286–287. Die erste Fassung dieses Texts erschien auf Italienisch und auf Englisch in „Frammenti – Interfacce – Intervalli“, dem Katalog der Ausstellung „Paradigmi della frammentazione nell'arte svizzera“, Genua: Costa und Nolan 1992. Eine zweite, reduzierte Fassung wurde bei der Tagung im Centre Georges Pompidou vorgetragen, die im Juni 1992 die Ausstellung Manifeste eröffnete. In Nancys Buch Les Sens du monde, Paris 1993, wurde eine weitere, vom vorliegenden Text abweichende Fassung veröffentlicht.

28 Ebd., S. 288.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 289.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 299–300.



- 33 Auerbach, Erich: *Figura*, in: Schalk, Fritz (Hg.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967.
- 34 Ebd., S. 58.
- 35 Ebd., S. 64.
- 36 Ebd.
- 37 Ebd., S. 61–62.
- 38 Ebd., S. 75.
- 39 Vesely, Dalibor: *The nature of the modern fragment and the sense of wholeness*, in: Bergdoll, Barry / Oechslin, Werner (Hg.): *Fragments. Architecture and the Unfinished*, New York 2006, S. 43–56.
- 40 Ebd., S. 45.
- 41 Moos, Stanislaus von: *Rhetorik der Baustelle. Die Entdeckung der Stadt als Prozess*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22. September 2007.
- 42 Der Begriff „umgekehrte Ruinen“ wurde von Robert Smithson in seinem Aufsatz „*The Monuments of Passaic*“, erschienen 1967 in *Artforum*, geprägt.
- 43 Nancy 2012 (wie Anm. 27), S. 290–291.
- 44 Ebd., S. 290.
- 45 Scharoun, Hans: *Erläuterungsbericht zu der Volksschule in Darmstadt von 1951*, in: Pfankuch, Peter (Hg.): *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte, Schriftreihe der Akademie der Künste*, Bd. 10, Berlin 1993, S. 193.
- 46 St. John Wilson, Colin: *Architectural Reflections. Studies in the Philosophy and Practice of Architecture*, zweite Ausgabe, Manchester, Manchester University Press, 2000, S. xi.
- 47 Scharoun, Hans: *Vom Stadtwesen und Architekt-Sein*, Vortrag anlässlich der Verleihung des Fritz-Schumacher-Preises in Hamburg 9.12.1954, in: Pfankuch 1993 (wie Anm. 45), S. 228.
- 48 Scharoun, Hans: *Mensch und Raum*, 1951, in: Conrads, Ulrich / Neitzke, Peter (Hg.): *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951 mit wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heidegger, Ortega y Gasset*, *Bauwelt Fundamente*, Bd. 94, Braunschweig 1991, S. 113.
- 49 Ebd., S. 114–115.
- 50 Scharoun, Hans: *Raum und Milieu in der Schule*, Vortrag auf der XI. Triennale, in: *Bauen und Wohnen* 4/1961, S. 4.
- 51 Vgl. Scharoun, Hans: *Erläuterungsbericht zu der Volksschule in Darmstadt von 1951*, in: Pfankuch 1993 (wie in Anm. 45), S. 193.
- 52 Nancy 1991 (wie Anm. 27), S. 303.