

Louis Marin Die Fragmente Pascals

Fragment: Substantiv, neutrum. 1) Teil einer Sache, die in Stücke gegangen ist. Die Fragmente einer Vase. Christlich-religiöser Terminus: die einzelnen Stücke der gebrochenen Hostie. Alter pharmazeutischer Terminus.

2) Figurativ: Die Überreste eines verlorengegangenen Buchs oder Gedichts. Die Fragmente der Vorsokratiker.

3) Bruchstück eines Buchs, eines Werks, das noch nicht vollendet ist oder nicht hat vollendet werden können. Unter dem Titel *Pensées* hat Pascal lediglich die Fragmente eines von ihm geplanten Werks über die christliche Religion hinterlassen. Einzelstück, welches das Fragment eines Werkganzen zu sein scheint und dennoch niemals als Bestandteil eines solchen Werks intendiert war. Fragmente veröffentlichen.

Fragmentarisch, Adjektiv: Eigenschaft von Fragmenten, wenn sie gehäuft auftreten.

Hat Pascal Fragmente geschrieben? Sind die *Pensées* – Die *Gedanken des Monsieur Pascal über die Religion und einige andere Gegenstände* – ein fragmentarisches Buch?

Die Erstausgabe der *Pensées* ist bekanntlich erst acht Jahre nach dem Tod von Blaise Pascal erschienen. Genaugenommen hat es zwei Erstausgaben gegeben, die im Abstand von einigen Wochen erschienen, eine Ende Dezember 1669 und die andere im Januar 1670 – gleichsam als habe das Buch nur mit Mühe seinen Platz in der objektiven Zeit finden können. Das königliche Druckprivileg war bereits drei Jahre zuvor gewährt worden und erlaubte dem Sieur Périer, »ein Buch mit dem Titel *Die Gedanken des Monsieur Pascal über die Religion und einige andere Gegenstände* drucken zu lassen [...] bei gleichzeitigem Verbot für alle Buchhändler, Drucker oder andere, diese ganz oder teilweise, unter welchem Vorwand auch immer, zu drucken«. Die juristische Formel ist banal, doch im Fall dieses besonderen Buches gewinnt sie eine eigenartige Bedeutung: Mit der Verleihung des Privilegs erlangt das vom König verliehene Recht einen theoretischen Wert, der zunächst hinter den Stereotypen des verwaltungspolitischen Akts verborgen geblieben war. Der Sieur Périer wird zum *Eigentümer* des Textes

eines Anderen, übrigens eines Textes, der bereits »Buch« genannt wird, und hat von nun an fünf Jahre Zeit, ihn »durch einen Buchhändler oder Drucker seiner Wahl drucken zu lassen«. Dieser »Buch« genannte Text besitzt bereits eine Titelei, und die Titelanlagen bezeichnen den Autor und seinen Gegenstand. Doch dieser Gegenstand ist kein einzelner; er ist ein doppelter und zugleich vielfältiger. Ein Hauptthema, die *Religion*, hebt sich von dem Hintergrund einer Vielzahl anderer Themen ab, die hinsichtlich ihres Umfangs wie ihres Inhalts unbestimmt bleiben: »einige andere Gegenstände«. Bei nochmaliger aufmerksamer Lektüre des Titels stellen wir fest, daß der Name Pascals hier eine ähnlich ambivalente Rolle spielt, denn er kann ebensosehr den Autor des *Buches* mit dem Titel *Gedanken über die Religion und einige andere Gegenstände* bezeichnen wie den Urheber von Gedanken über die Religion und andere Gegenstände, welche in einem Band mit diesem Titel gesammelt werden sollen. Und da an alle Buchhändler, Drucker oder andere das Verbot ergeht, sich an die Stelle des Sieur Périer für den Druck des Buches gewählten Buchhändlers und Druckers zu setzen, kehren unweigerlich die Stigmata, von denen das Buch gezeichnet ist, im Schriftsatz des königlichen Verwaltungsbeamten wieder: Es wird für den Zeitraum von fünf Jahren verboten, *diese* zu drucken – nicht mehr *dieses* Buch, sondern *die* Gedanken, die im Text aufgeschrieben sind und die den Titel *Gedanken des Monsieur Pascal* tragen; verboten ist also, sie zu drucken, diese Gedanken, *ganz oder teilweise*, unter welchem Vorwand auch immer . . . Gibt es einen besseren Voraustext-Vorwand (*pré-texte*) als diesen Text, der schon im Vorgriff »Buch« genannt wird und bereits in dem Titel, der ihn benennt und seinen Gegenstand beschreibt, unaufhebbar einen doppelten Autor und eine nicht mehr zurückzunehmende Vielfalt von Gegenständen festschreibt: die Religion und einige andere mehr –, der ein Ganzes ist, aber doch auch teilweise gedruckt werden kann, dessen Ganzheit allein in einem Prozeß der Verganzheitlichung aus Einzelstücken besteht, die fortwährend dahin drängen, zur Totalität zu werden? Ja, gewiß, es bedurfte immerhin des königlichen Beschlusses, ein Privileg zu gewähren, das dem Sieur Périer das *Eigentum* des Pascalschen Textes zusicherte, damit dieser ihn zum Druck bringen und als *Buch* veröffentlichen konnte, denn »das Buch« (und alles das, was ein Buch ausmacht: *ein* Titel, *ein* Autor, *ein* Thema, *ein* Anfang und *ein* Ende, *eine* Ordnung und *eine* Reihenfolge und

ein auf unmißverständliche Weise begrenzter Umfang, ein Band) ist *uneigentlich* geworden durch den Text, welchen das Buch mit dem Titel *Gedanken des Monsieur Pascal über die Religion und einige andere Gegenstände* gleichwohl dem Drucker, dem Verleger und dem Leser präsentiert. Diesem Buch nun verleiht der Beschluß des Königs den juristischen Status, den jedes Buch verlangt. Wie aber ist es möglich, dem fragmentarischen Text durch ein fragmentarisches Buch einen Status zu verleihen?

•Die hervorstechendste Eigenschaft des homöostatischen oder intern regulierten Textes und sein manifester Charakter, zu dem er sich auf den ersten Blick bekent, ist seine *Kompaktheit*, die der Einheit und dem Zusammenhang entspricht, welche von ihm als dem Werk eines Autors verlangt werden. [...] Der Text wird zu einem Corpus, fügt sich zu einer einzigen Masse zusammen und schließt sich in sich ab wie eine von Vauban besetzte Stadt ohne Vorstädte oder Außenbezirke. Er ist nun ein abgeschlossenes Volumen – ein Band (*volume*) –, von stabilen Grenzen umfaßt, die jegliches Ausufern verhindern; er ist ein im Gleichgewicht befindlicher Raum, dessen rigide Begrenzungen klar bestimmte Aussageinstanzen einschließen.¹

Wenn dies, was den Text zu einem *Corpus* macht, zuerst – um den treffenden Ausdruck von Compagnon aufzunehmen – seine *Perigraphie* ist, – auf welche der Autor achten und hinsichtlich deren er auf sich selbst achten muß, denn es ist zuerst der äußere Rahmen, der darüber entscheidet, ob ein Text an die Öffentlichkeit gelangt – dann ist die Perigraphie des Buchs der *Gedanken des Monsieur Pascal* [...] (von der wir mit dem königlichen Privileg ein Vorwerk kennengelernt haben) recht labil und in ihrer architektonischen Konstruktion wenig fest gegründet. Gleichwohl existiert sie, und sie ist um so notwendiger, als durch sie erst – die sie weder ein Innen noch ein Außen, sondern eine Zwischenzone zwischen dem, was zum Text und nicht mehr zum Text gehört, darstellt – die Fragmente zu einem Buch zusammengefaßt werden. Die Perigraphie ist durchaus nicht nur jene festgefügte Einfassung, die an der Peripherie des Textes für dessen innere Einheit und Geschlossenheit zeugt; vielmehr dient sie auch dazu, diese Einheitlichkeit aus der bekannten Fremde des Niemandslands, in dem sie sich entfaltet, in den Text einfließen zu lassen. Und dies betrifft das ganze Buch, wie wenn die Peripherie, der Perigraphie, überall in dessen Text eindringe, um ihm Form und Struktur zu verleihen. Innerhalb dieser *Szenographie* – um einen weiteren Ausdruck von Com-

pagnon aufzunehmen –, die eine perspektivische Sicht auf den Text eröffnet und in deren Mittelpunkt der Autor steht, bleiben der Standpunkt des Betrachters und der Fluchtpunkt zunächst ungewiß – und damit auch der theatralische Bezugsrahmen, welcher der des Buches ist, das die Perigraphie in sich einschließt. Wie wenn an den Rändern des fragmentarischen Ensembles ohne dessen Wissen und von anderen, ebenso nahestehenden wie fremden Schauspielern, in Kurzfassung ein Fragment aus dieser Textsammlung in Szene gesetzt würde: »Niemaals habe ich über ein und dieselbe Sache in ein und derselben Weise geurteilt. Ich kann über mein Werk nicht urteilen, solange ich an ihm arbeite; ich muß es wie die Maler halten und von ihm zurücktreten – doch nicht zu weit. Wie weit aber nun? – Raten Sie!²

Eines der wesentlichen Elemente jeder Perigraphie ist das Vorwort. Nun hat das Werk *Gedanken des Monsieur Pascal* [...] zwei Vorworte gehabt, in gewisser Weise sogar drei, doch keines von der Hand des »Autors« der *Gedanken*. Das erste mit dem Titel *Das Leben des Monsieur Pascal, beschrieben von Madame Périer, seiner Schwester, Ehefrau des Monsieur Périer, Conseiller de la Cour des Aides in Clairmont*, wurde bekanntlich von Arnauld und Nicole fortgelassen, weil sie befürchteten, es könne alte Streitigkeiten wiederaufleben lassen. Sie beabsichtigten, es durch den *Discours sur les Pensées* von Filleau de la Chaise zu ersetzen. »Doch dieser Entwurf vermochte die Familie Pascal nicht zufriedenzustellen, welche fand, daß gewisse Dinge nicht hätten erwähnt werden sollen, während andere fortgelassen worden seien. Florin Périer beschloß daraufhin, selbst ein Vorwort zu verfassen, doch da er nicht mehr die Zeit dazu fand, beauftragte er auf seinem Totenbett seinen Sohn Etienne damit.« Dieser schrieb nun ein drittes Vorwort, für das er lange Auszüge aus Filleaus *Discours sur les Pensées* verwendete und den Schlußteil des *Lebens des Monsieur Pascal*, das Gilberte Périer, seine Mutter, verfaßt hatte, zusammenfaßte. So kam es, daß das als letztes geschriebene Vorwort das erste war, das veröffentlicht wurde – nämlich im Jahre 1670 als Einleitung zu dem Werk –, und das zuerst geschriebene erst bei der Neuauflage des Buchs im Jahre 1686 herauskam. »Niemaals habe ich über ein und dieselbe Sache in ein und derselben Weise geurteilt. Ich kann über mein Werk nicht urteilen, solange ich an ihm arbeite; ich muß es wie die Maler halten und von ihm zurücktreten – doch nicht zu weit [...].« Dasselbe gilt auch für die anderen, die

sowohl die Zuschauer-Leser als auch die Herausgeber der *Pensées* sind, die diese gleichsam auf die Bühne bringen. Wie sollte man den richtigen Abstand zu dem fragmentarischen Text finden, um aus ihm ein Buch zu machen? Es galt, sich so von ihm zu entfernen, wie Belloi es hinsichtlich der Malweise des späten Tizian beschrieben hat: Wenn der Betrachter zu nahe am Bild steht, nimmt er nichts als ein Wirrwarr von Farbflecken wahr; hat er hingegen den richtigen Blickabstand, so erscheint vor ihm ein Wunder der Sinnlichkeit. Wie sollte man den genau angemessenen Abstand zu dem, was ein Werk hätte werden sollen, finden – und überdies den Standpunkt, von dem aus man ihm wirklich gerecht werden möchte? Hier kommt es zu einer Unsicherheit in der Perigraphie des Werks, und seine Szenographie wird schwankend: Gilberte Périer, die Pascal sehr – jedoch nicht so sehr wie Jacqueline – nahestehende Schwester, wählte die Biographie des Verfassers, ihres Bruders, als Rahmen für die Fragmentensammlung. Etienne Périer, der Neffe, welcher an die Stelle des Schwagers getreten ist, wählt einen größeren Abstand: Er schreibt eine »Bibliographie« im etymologischen Sinne des Wortes, das heißt, er verfaßt eine Schrift über das Buch, über seine Geschichte, die Geschichte des zum Buch gewordenen fragmentarischen Textes. Die Biographie des Schriftstellers und die Bibliographie des Textes – beides sind Weisen, sein Auseinanderfallen zu verhindern, seine Beweglichkeit in Grenzen zu halten und sein Ausufern einzudämmen: Da ist auf der einen Seite – trotz aller seiner Irrtümer – die Gewißheit der Berufung eines Genies und Heiligen, dessen »Werk« – dem das Vorwort vorausgeschickt wird – sicherlich die vollkommene Darstellung seiner selbst geworden wäre, wenn Gott es gewollt hätte; und da sind auf der anderen Seite die Geheimnisse einer bestimmten Art zu schreiben und ein gewaltiges Projekt zu entwerfen, ein maßloses Projekt, das nicht anders hätte zuendegebracht oder gar vollendet werden können als in der Form eines Kompromisses, eines Buches, in dem es nur skizzenhaft und versuchsweise nachgezeichnet ist. Die biographische Darstellung, welche durch die »objektive« Chronologie der Lebensdaten geordnet wird, welche ihre besonderen Akzente durch Berichte von den glücklichen Entdeckungen des wissenschaftlichen Genies und von den Beweisen der auf ihm ruhenden göttlichen Gnade erhält, bricht ab, um das Werk in Erinnerung zu rufen, für das dieses »Leben« das Vorwort ist:

[. . .] und damals geschah es, daß er ganz begeistert von dem Gedanken war, die Atheisten zu widerlegen, so daß er in den Verstandesgaben, die Gott ihm verliehen hatte, die Mittel erblickte, sie zu überzeugen und in ihrem Unglauben zu verwirren und hilflos zu machen, und sich diesem Werk widmete, dessen gesammelte Teile uns vor Augen führen, wie bedauerlich es ist, daß er sie nicht selbst hat versammeln können – zuzüglich alles dessen, was er noch hätte hinzufügen mögen, um daraus eine Komposition von vollendeter Schönheit zu machen. Gewiß war er dazu durchaus fähig, doch Gott, der ihm den nötigen Geist gegeben hatte, einen so großen Plan zu entwerfen, gab ihm nicht auch genug Gesundheit, diesen auf diese Weise zuende zu führen.»

Und nach einer kurzen Zusammenfassung des großen Plans, in der der Lebensbericht gipfelt und noch einmal zusammengefaßt wird, fügt Gilberte hinzu:

»Man kann an dieses Werk nicht denken, ohne Schmerz zu empfinden, wenn man sieht, daß die schönste und vielleicht nützlichste Sache in dem Jahrhundert, worin wir leben, nicht vollendet worden ist. Ich wage zu sagen, daß wir seiner nicht würdig waren. Wie dem auch sei, so hat es Gott doch gefallen, sozusagen durch den Rohentwurf uns vor Augen zu führen, wozu mein Bruder durch den Umfang seines Geistes und der Talente, die Er ihm verliehen hat, imstande gewesen wäre; und wenn ein anderer dieses Werk zum Abschluß bringen könnte, so glaube ich, daß eine solch große Wohltat nur durch viele künftige Gebete erlangt werden kann.»

An die Stelle des abwesenden Buchs tritt nun das »Porträt« des Monsieur Pascal. Das Porträt – und nicht mehr der biographische Bericht – schafft die Bedingungen dafür, daß das Buch als solches zu existieren vermag: das moralische, spirituelle und religiöse Porträt dessen, der von Gott den großen Plan und die Geistesgaben empfangen hatte, ihn auszuführen, das Porträt Pascals, wie der Tod es in seiner universellen und zugleich einzigartigen Wahrheit fixiert hat. Die biographische »Zeit« wird eine andere: Nicht allein die Zeitangaben sind auf den Schlußpunkt hin orientiert, den der Tod setzt, vielmehr sind auch die einzelnen Berichte nur noch Illustrationen für diesen oder jenen im Porträt festgehaltenen Charakterzug, Anekdoten, welche von der Beschreibung des menschlichen Individuums Blaise Pascal umrahmt werden, einer Beschreibung, die den großen Paradigmen der *imitatio Christi* folgt, der Vertrautheit mit Krankheit und Tod, der Buße, Reinheit, Nächstenliebe, Einfachheit, Liebe zu den Armen und christlichen Lebensführung. Wir haben hier in Buchform das Urbild der Frömmigkeit vor uns, eine *imitatio* des Lebens des Monsieur Pas-

cal, und dieses Porträtbuch ist – ohne daß es das andere, welches Pascal nicht geschrieben hat, ersetzt – von einer anderen geschrieben worden, um den Ort zu bestimmen, von dem ausgehend der fragmentarische Text (die »gesammelten Teile« des Werks) zum Buch werden kann und die zusammenhanglosen Gedanken Blaise Pascals zu einem Werk zu werden vermögen – zu den *Gedanken des Monsieur Pascal über die Religion und einige andere Gegenstände*. Doch wenn dieses Porträt in der Gestalt eines Buches eine *imitatio*, ein Abbild des Lebens von Pascal ist, das – geschrieben, um als Vorwort für das von anderen fertiggestellte Werk (das Ensemble von Fragmenten) zu dienen – an die Stelle der »Komposition von vollendeter Schönheit« tritt, wie sie Pascal geschaffen hätte, wäre er nicht »von seinem Unwohlsein wieder zur Untätigkeit verurteilt worden«, dann wird auch deutlich, welche Strategie Gilberte mit ihrem Vorwort verfolgt, welchen Zweck sie im Sinne einer Perigraphie zu erreichen sucht, welches der Gesichtspunkt ist, unter dem sie die Szenographie des fragmentarischen Textes anlegt: Das biographische Porträt des für immer an seiner Verwirklichung im Buch verhinderten »Autors« ist in der Tat das Paradigma, welches dem »wahren Leser« der Sammlung, deren Vorwort das *Leben Pascals* [. . .] ist, als Beispiel vor Augen geführt wird. – »Vollzieht nach, wie Pascal gelebt hat, ihr, die ihr seine Gedanken lest, und euer Leben wird das Buch hervorbringen, welches er hatte schreiben wollen!« Deshalb auch bleibt das von Gilberte gezeichnete Porträt seinerseits fragmentarisch – und bringt damit einen neuen Mangel der Perigraphie zutage, zeigt aber auch deren erstaunliche Möglichkeiten:

»[. . .] man könnte zweifellos vielerlei noch zu diesem Porträt hinzufügen, wenn man es bis zur letzten Perfektion vollenden wollte; doch ich will es anderen überlassen, die dazu fähiger sein mögen als ich, die letzten Feinheiten, welche nur ein Meister wiederzugeben vermag, zu zeichnen; ich möchte nur noch hinzufügen, daß dieser in allem so große Mann in seiner Frömmigkeit einfältig war wie ein Kind.»

Das Porträt Pascals bleibt unvollendet, eine einfache fragmentarische Skizze, denn Gilberte, die es schreibend zeichnet, ist zu etwas anderem nicht fähig – einesteils, weil es ihre Absicht ist, nicht ein ausgeführtes Bildnis des besonderen Menschen Pascal anzufertigen, sondern vielmehr ein praktisches Modell für ein christliches Leben zu entwerfen, in dem die Demut der wesentliche Zug ist; anderenteils, damit der Leser sich selbst an das Modell hält, das sie

nicht als ein meisterliches Bildnis, sondern im Sinne eines Nachvollzugs des vorbildlichen Lebens zeichnet: »[. . .] daß dieser in allem so große Mann in seiner Frömmigkeit einfältig war wie ein Kind«. Gilberte verleiht dem Porträt den Status des Fragmentarischen, doch zugleich ahmt sie, in einer paradoxen Umkehrung des Prozesses mimetischer Darstellung, dasjenige (denjenigen) nach, dessen Bild sie zu schaffen im Begriff ist, indem sie sein Leben erzählt, in der Form eines Vorworts zu dem nichtvorhandenen vollendeten Buch, welches ungeschrieben geblieben ist – weil »wir seiner nicht würdig waren«. Ebenso aber – und dies zeigt die erstaunlichen Möglichkeiten der Perigraphie – kann auch der Leser die Sammlung von Fragmenten, die *Gedanken des Monsieur Pascal*, nicht mehr anders lesen, als indem er seinerseits das Porträt nachahmt, das stellvertretend für das vollkommene, aber nicht existente Buch ihm vor Augen geführt wird, und indem er das fragmentarische Porträt, als wäre es sein eigenes, weiter vervollständigt, ohne es jemals dadurch vollenden zu können, daß er es sich gänzlich zu eigen machte. Auf diese Weise realisiert der Leser, indem er in dem Text, welchen er liest und den seine Lektüre zum Buch macht, aufgeht, die Bestimmung des Fragmentarischen in seinem eigenen Leben, seiner Existenz, die zur Nachfolge des Menschen wird, dessen unvollendetes Porträt er in dem Vorwort gelesen hat.

Und nun zu der anderen Weise, das Fragmentarische in bestimmten Grenzen zu halten, zum ersten Vorwort der Ausgabe von Port-Royal. Die Biographie wird hier von der Bibliographie abgelöst, gewiß aus Gründen, die dem politischen und religiösen Zeitgeist geschuldet sind, vielleicht aber auch in der subtileren Absicht, mit dem Versuch, die Beweglichkeit, die auseinanderstrebende Vielfalt des Fragmentarischen in der Gestalt des Buches zu bannen, bei der Auseinandersetzung mit einer bestimmten Art zu schreiben statt bei der mit der Person des Schriftstellers und Autors anzusetzen; deshalb berichtet das von Etienne Périer geschriebene Vorwort von der Entstehung des Werks: *Gedanken des Monsieur Pascal über die Religion und einige andere Gegenstände*. Vordergründig handelt es sich in der Tat um diesen Abriss der Entstehungsgeschichte der *Pensées*; dies geht bereits aus der Zusammenfassung des Vorworts hervor, die dessen Lektüre vorangestellt ist: »Handelnd davon, wie diese Gedanken geschrieben und zusammengestellt worden sind; aus welchem Grunde sich ihre Drucklegung verzögert hat; welches der Plan von M. Pascal für dieses

Werk war [hier folgt die Reprise des *Discours* von Filleau] und wie er die letzten Jahre seines Lebens verbracht hat [hier folgt die Zusammenfassung von Gilbertes *Leben Pascals*].* Auch Etienne Périers Absicht ist es, auf die Lektüre des Werkes Einfluß zu nehmen, indem er für sie eine Norm, ein Gesetz, aufstellt. »Wenn Gott es zugelassen hätte, daß er Zeit fände, an ihm [dem Werk] zu arbeiten, das er über die Religion zu schreiben plante und dem er sein ganzes restliches Leben widmen wollte, so hätte dieses Werk bei weitem alle anderen übertroffen, die es schon gab und die alle anderen Dinge behandelten.« Damit ist ein Prinzip aufgerichtet, ein strenges Axiom für jede Lektüre der *Pensées*: Ebenso, wie das Leben Pascals sich auf zwei hierarchisch voneinander abgehobenen Stufen vollzogen hat, zwischen denen seine Konversion steht (bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr widmet er sich den profanen Wissenschaften, danach dem Studium der Schrift, der Kirchenväter und der christlichen Moral), und ebenso wie der unerschöpfliche Gegenstand seiner späteren Studien den seiner anfänglichen Wissenschaft unendlich weit übersteigt, so steht auch sein Schaffen in der einen Lebensperiode unendlich weit über dem der anderen: Das, was er schafft, steht jeweils auf der Stufe dessen, worum es ihm zu tun ist, und dessen Abfolge ist von der unendlichen Differenz bestimmt, die beide Teile seines Werks sowohl miteinander verbindet, indem es sie zu zwei Etappen desselben Lebenswegs macht, als sie auch unendlich weit voneinander unterscheidet, weil sie ganz andere Arten des Denkens repräsentieren. Wie aber soll, nachdem das axiomatische Prinzip einmal aufgestellt ist, dem Leser glaubhaft gemacht werden, daß in dem für den Druck, die Veröffentlichung und die Lektüre bestimmten Werk eben dieses Prinzip wirksam ist, daß es sich durch seine Vortrefflichkeit unendlich von allen anderen Schriften von der Hand Pascals unterscheidet, »die auf ihrem Gebiet als durchaus vollendet gelten«? Wie soll glaubhaft werden, daß eben dieses Buch, dem Etienne Périer seine Abhandlung voranstellt, dem Gebiet des Unendlichen angehört? »Ich glaube nicht, daß jemand leicht davon zu überzeugen sein wird, solange er nur das Wenige sieht, das man ihm, auch wenn es unvollkommen ist, vorlegt, und solange er nicht viel mehr weiß, als wie er gearbeitet hat und wie die Sammlung, die man davon gemacht hat, zustande gekommen ist. Nun, betrachten wir, wie dies alles so gekommen ist!« Die Antwort ist paradox. Sie versucht, den Abstand zwischen etwas unendlich Vortrefflichem, das so unreal wie imagi-

när ist, und etwas Fragmentarisch-unvollkommenem, das real ist, aufzuheben – einen Abstand, der sichtbar wird in der Abhandlung über Pascals Art zu schreiben und über die Art, wie die Sammlung der Texte in einem Buch zustande gekommen ist, in einer Abhandlung, deren Ergebnis sein soll, daß das eine beim Lesen des anderen vor Augen tritt, daß also das vollendete Werk über die Religion zum Gegenstand theoretischer Betrachtung wird, während man die – wie immer unvollkommene – Sammlung der Gedanken . . . über die Religion und einige andere Gegenstände liest.

Jene Art zu schreiben ist also wesentlich eine Art, nicht zu schreiben:

»Monsieur Pascal entwarf den Plan zu diesem Werk einige Jahre vor seinem Tod; doch es ist nichts Verwunderliches, daß er so lange Zeit verbrachte, ohne irgend etwas schriftlich niederzulegen; denn er war es von jeher gewohnt, lange über die Dinge nachzugrübeln und sie in seinem Geist zu ordnen, bevor er sie äußerlich hervorbrachte, damit er darüber nachdenken und sorgfältig prüfen konnte, welche er an den Anfang oder ans Ende setzen und welche Ordnung er ihnen allen geben sollte, auf daß sie die von ihm gewünschte Wirkung erzielten [. . .].«

Dies ist die perfekte Definition für eine vollkommene Konzeption, einen perfekten Plan, eine bestimmte Anordnung der Themen ohne Rest und ohne Lücken, die das Ziel verfolgt, eine exakt bestimmte Wirkung zu erzielen, auf der Grundlage einer klaren und deutlichen Trennung zwischen dem Innen und dem Außen der Idee und zwischen der Verwirklichung der Idee und dem Werk. Doch Etienne Périer erwähnt zusätzlich noch einen Umstand, der nichts Außergewöhnliches wäre, träte er auf Pascal nicht in ungewöhnlichem Umfang zu:

»Und da er ein ausgezeichnetes Gedächtnis hatte, ja, man könnte sagen, ein wunderbares – deshalb hat er oft versichert, daß er noch niemals etwas vergessen habe, das er sich einmal gut eingepreßt hatte – befürchtete er niemals, wenn er sich also eine Weile einem Thema gewidmet hatte, daß die Gedanken, die ihm dabei gekommen waren, ihm wieder verlorengehen könnten; und dies ist der Grund, warum er deren Niederschrift recht häufig hinauszögerte.«

Es ist also das Gedächtnis, welches dafür sorgt, daß der im Inneren aufgestellte Plan der äußeren Realisation dieses Entwurfs entspricht, und ein ausgezeichnetes Gedächtnis, welches diese Entsprechung vollkommen macht. Und wenn das Gedächtnis – wie das Pascals – wunderbar ist, besteht keine Notwendigkeit mehr da-

für, daß die innere Idee hervor-gebracht wird, damit sie zum Werk wird. Sie ist es bereits, und die Koextensivität des Denkens und seiner Sprache ist im Gedächtnis so vollkommen, daß in ihm beide *eigentlich* identisch sind; das Buch ist also schon geschrieben und eingepreßt – gedruckt –, doch nur in ihm. Es liegt in geistiger Typographie fix und fertig vor, vollkommen in einem ideellen und idealen Sinn. Das Verhältnis dieser unzugänglichen und privaten Einprägung ins Gedächtnis zu der realen äußerlichen Schrift und ihrer Drucklegung für die Öffentlichkeit erscheint in dem Diskurs Etienne Périers über die *Pensées* Pascals als komplex und in erheblichem Maße überdeterminiert. Dieses Verhältnis erlaubt zu nächst einmal, auch im »Fall« eines fragmentarischen Textes an der »ideologischen« Konzeption des vollendeten und vollkommenen literarischen Produkts festzuhalten, indem eine »ideale« Existenz des Buches unterstellt wird, eine reine Wesenheit, die jeder materiellen Existenz des Buches vorausgeht. Und indem der Autor des Vorworts dann eine doppelte Szenerie entwirft, in der die Schrift entsteht – eine innere, in der die abgeschlossene private Meditation auf unzerstörbare Weise den Plan des Werks festschreibt, und eine äußere, die Buchstaben, die Zeichen auf der Buchseite, in der die innere Schrift Seite für Seite kopiert und für die öffentliche Lektüre reproduziert wird –, negiert er die Wirklichkeit der Schrift des Buches, das er vorstellt, da er doch behauptet, daß ihr Ursprung in dem Raum des Gedächtnisses liege und daß dieser Raum mit dem der Druckseite vollkommen koextensiv sei. Das Werk erscheint so als eingeschrieben in die komplexe und strukturierte Totalität seines Entwurfs, auch wenn dessen Transkription in Buchgestalt mangelhaft ist. Darüber hinaus ist es bemerkenswert, daß dieses Verhältnis der idealen Existenz des Buches zur realen des Fragments – dem Nachdruck, der dem Schreiben als einer bestimmten Form der Äußerung beigemessen wird, – und seiner Negation – in Verbindung zu stehen scheint mit Begriffen, die Gesundheit und Krankheit bezeichnen und die an die fortwährende Gegenwart des Körpers bei dem Prozeß erinnern, währenddessen die Idee ins Werk gesetzt wird. »Alles dies [nämlich die wesentlichen Argumente, die Grundlagen und die Anordnung, die »homöostatische Struktur« des Pascalschen Werks] war so sehr in seinen Geist und sein Gedächtnis eingegraben, daß er versäumte, es niederzuschreiben, solange er dies hätte tun können, und, als er es hätte tun wollen, sich gänzlich außer Stande sah, daran zu arbeiten.« Solange er

guter Gesundheit ist, verspürt Pascal keinerlei Bedürfnis zu *schreiben*, denn das Werk ist in sein Gedächtnis *eingegraben*. Und als er krank ist, ist er nicht mehr im Stande, das solcherart Eingepreßte in die Form der *Schrift* zu *transkribieren*. Zwischen Gedanken und Schrift, vom einen zur anderen, vollzieht sich ganz einfach ein Wechsel des Modus: Die Konstruktion des Entwurfs erfordert keine andere Schrift als das Eingraben ins Gedächtnis; für diesen Entwurf bedarf es nicht *notwendig* des *Schreibens*. Die Redaktion des Werkes hingegen wird entscheidend dadurch behindert, daß es nur in engen Grenzen *möglich* ist zu schreiben. Die Gesundheit des Autors läßt das reale Buch der Möglichkeit nach entstehen, das heißt, sie erlaubt, daß das Werk der Idee nach vollendet wird. Die Krankheit wiederum ist einestteils der ausschlaggebende Anlaß für den Autor, wirklich zu schreiben, während sie anderenteils erklärt, warum lediglich Fragmente schriftlich niedergelegt worden sind. Der Körper ist – als gesunder und als kranker – zweifach und in widersprüchlicher Weise wirksam, und jeweils als negierende Kraft: Solange er gesund ist, läßt er die Niederschrift des Entwurfs als einen bloßen Ersatz für die Idee als lächerlich erscheinen; als kranker aber wirkt er dahingehend, daß dieselbe Niederschrift, weil sie nun an die Stelle der Idee treten muß, schwierig, ja, unmöglich wird. Das Fragment ist von nun an die pathologische Erscheinungsform des geschriebenen Textes; es ist der kranke Leib der Schrift. Aus diesem Grund kann Etienne Périer schreiben, daß »man mit seinem [Pascals] Tod den größten Teil dessen verloren hat, was er hinsichtlich seines Plans bereits entworfen hatte« (nämlich die Argumente, die er anführen wollte, die Grundlagen seines Werks und die Anordnung, der er zu folgen beabsichtigte). Gleichwohl war eines Tages von diesem Plan etwas in Erfahrung zu bringen, denn Pascal sah sich »einmal, vor etwa zehn oder zwölf Jahren«, *genötigt*, »das, was er hinsichtlich dieses Gegenstands dachte, zwar nicht aufzuschreiben, davon jedoch mit lebendigen Worten zu sprechen« (Hervorhebungen d. Verf.).

Biographie oder Bibliographie, zweierlei Vorworte, stehen nun für zwei Weisen, dem Fragmentarischen einen Zusammenhalt zu geben; dieses gewinnt seine Einheit entweder durch den Verweis auf ein Subjekt, dessen Leben es durch die Lektüre der Fragmentensammlung nachzuahmen gilt, oder durch den auf eine Art des Schreibens, deren Spuren den Weg zur Erkenntnis der idealen Wesenhaftigkeit eines nichtvorhandenen Werks bahnen.

Gleichwohl gibt es ein Buch, nämlich das, welches Ende Dezember 1669 oder Anfang Januar 1670 der Öffentlichkeit vorgestellt wird, ein Buch von Fragmenten, eine Sammlung mit dem Namen, mit dem Titel: *Gedanken des Monsieur Pascal über die Religion und einige andere Gegenstände*. Den zwei verschiedenartigen Vorworten (in gewisser Hinsicht auch drei Vorworten, wenn man den *Discours* von Filleau de la Chaise hinzurechnet) entsprechen drei Arten, das Buch herzustellen – nicht, es zu schreiben. »Da der Plan dessen, was Monsieur Pascal über die Religion arbeiten wollte, bekannt war, wurde nach seinem Tode große Sorgfalt darauf verwandt, alles, was er über dieses Thema geschrieben hatte, zusammenzustellen [. . .].« Man wußte also schon: Pascal arbeitete an einem Plan, einem Projekt, und dieses, was man vom Hörensagen wußte – aus dem, was im Gespräch mit der Stimme des Lebenden unter Freunden oder Familienmitgliedern gesprochen worden war –, galt es nun zu vervollständigen durch sorgfältige Zusammenstellung und durch den frommen Eifer, alle sich auf das Thema beziehenden Schriftstücke zu sammeln, das heißt durch eine ebenso von dem gesteckten Ziel als auch von der Retrospektive bestimmte Operation des Einschließens und Ausschließens, in der alle Schriften über die Religion – und nur diese – zu sammeln und alle anderen auszusondern wären. Doch wie sollte man diese Unterscheidung treffen? Der gute Filleau erklärt dies schon auf den ersten Seiten seines *Vorworts*:

»Dies sollte eine Zusammenstellung aus einer Anzahl von Stücken aus verschiedenen Gebieten sein; es galt, der Welt über unendlich viele Irrtümer die Augen zu öffnen und sie ebenso viele Wahrheiten zu lehren; schließlich mußte über alles gesprochen werden – und vernünftig gesprochen werden –, zu dem noch kein ausgetretener Pfad führt. Denn in der Tat führen alle Wege ebenso gut zur Religion wie von ihr ab [. . .]. Daher konnte alles in das Buch von Monsieur Pascal aufgenommen werden.«

Alles zu inkorporieren, erweist sich als die Kehrseite einer rigorosen Ausschließung: Nur ein einziges Ende ist denkbar: die Religion, denn zuvor hatte es nur einen einzigen Plan gegeben: den einer Arbeit über die Religion; und zwischen diesem Entwurf und diesem Ende das Geschriebene zusammenzustellen, heißt, alles über jeglichen Gegenstand Geschriebene zu verbinden – in einem Band zusammenzubinden – und neu zu lesen. Doch es hat noch ein anderes Ende gegeben, ein endgültiges Ende: den Tod (den Tod Pascals). Die Religion und der Tod, das unbegrenzte, unendliche

Ende und Ziel der Arbeit des Schreibens und die Grenze ohne Ende und ohne einen Zweck außer dem, der unergründlich im Plane Gottes beschlossen liegen mag – beides bestimmt *de jure* und *de facto* die Sammlung dieser Schriften, in der das Werk eines Lebens zum Tode Totalität wird, bestimmt das Sammeln, das Wiederlesen und die Vereinigung in dem, was alles einbindet und vereinigt, alle die Schriften, in denen jener Plan, von dem man wußte, seine Spuren hinterlassen hat.

»Man fand sie alle zusammen aufgeschichtet in verschiedenen Stößen, doch ohne die geringste Ordnung und Folge; denn dies waren nur die ersten Darstellungen seiner Gedanken, die er auf kleine Papierstücke schrieb, so wie sie ihm in den Kopf kamen. Und alles dies war so unvollkommen und so schlecht geschrieben, daß es alle Mühen der Welt kostete, sie zu entziffern.«

Doch die Arbeit des Sammelns war bereits getan: Es hatte einen Plan gegeben – dies wußte man – und nun, nach seinem Tode, entdeckte man, daß dieser auch eine vorläufige äußere Gestalt angenommen hatte: daß alle Schriften zusammen in verschiedenen Stößen aufgeschichtet waren. Die Zusammenstellung war bereits geleistet, aber sie war alles andere als vollkommen. Alles, was Pascal geschrieben hatte, war in einer umrißhaften Gestalt vereinigt, doch dieser Umriß stellte weder eine Ordnung noch die Anordnung zu einer Ordnung dar, sondern bestand allein in Serien von Äußerungen, von Gedanken, die wie zufällige Ereignisse aufeinander geschichtet waren. Was man gefunden hatte, war keine Folge von *Seiten*; es bestand vielmehr in Anhäufungen von kleinen Papierstücken, bedeckt mit einer Schrift, die kaum Schrift zu nennen, sondern beinahe bloßes Gekritzelt war, an der Grenze des Lesbaren und des Schreibbaren. Zusammenstellen und miteinander verbinden bedeutet daher zunächst: noch einmal lesen, lesen um zu entziffern. Diese Schrift muß entdeckt werden wie die einer unbekannt Sprache. – Und dies war die erste Ordnung, die jenem Material auferlegt wurde: lesen, eine Schrift wiederlesen, und sie entziffern.

»Das erste, was man unternahm, war, sie so, wie sie waren, kopieren zu lassen [. . .].« Lesen als Entziffern heißt kopieren oder besser: kopieren zu lassen. Das dechiffrierende Auge des Lesers bedient sich einer Hand als Instrument, einer Feder, die noch einmal schreibt, was das Auge gelesen und wiedergelesen hat, bis es entziffert ist – etwa diesen einen unter den kleinen Zetteln: »[. . .]

die Sprachen sind Chiffren, in denen nicht Buchstaben mit Buchstaben, sondern Wörter mit Wörtern vertauscht sind, so daß auch eine unbekannte Sprache dechiffrierbar ist [. . .].» Die unbekannte Sprache wurde also dadurch entziffert, daß man in einer zweiten Schrift wiedergab, was zunächst nur gelesen worden war – »[. . .] und zwar in derselben verwirrten Form, in der man es vorgefunden hatte«. Pascals Schriftstücke neu zu schreiben, Stoß für Stoß, den Inhalt der kleinen Zettel auf Seiten zu übertragen, dies entsprach der pietätvollen Sorge um ein getreues Sammeln, aber der Plan, den man doch kannte, nahm auf diese Weise nicht die Gestalt an, die ihm gemäß gewesen wäre; was man fand, war *formlos*. Und die Formlosigkeit wird schmerzlich bewußt, als die Kopie fertiggestellt ist: »[. . .] als es leichter als bei den Originalen geworden war, sie zu lesen und zu prüfen«. Die Sprache bleibt unbekannt, ist nicht zu dechiffrieren: »[. . .] sie [die Originale, die kleinen Zettel mit seiner Handschrift] erschienen zunächst so formlos, so schlecht durchgearbeitet und meistens so schlecht erklärt, daß man eine geraume Zeit überhaupt nicht daran gedacht hat, sie drucken zu lassen, obwohl eine Anzahl von hochgeachteten Persönlichkeiten häufig eindringlich nach ihnen fragte und sie in sehr drängender Weise anmahnte.« Die Formlosigkeit ist dreifach: Die einzelnen Schriftstücke sind beinahe unlesbar, das Schriftmaterial ist kaum zu dechiffrieren; zusammengenommen lassen sie sich nicht zu einer Folge ordnen, trotz der Stöße, auf die sie verteilt sind, und es ist keine kontinuierliche Lektüre möglich, weil eine Folge keine Folge ist, solange sie nicht sinnvoll ist; daher bleibt jedes Fragment für sich abgeschlossen in der opaken Hülle, die es umgibt. Wie soll man ein solches formloses Gebilde drucken und veröffentlichen? Doch unterdessen verlangt ein potentiell Publikum nach dieser Veröffentlichung, ein Publikum, das den Plan zu dem Werk kannte und sicherlich auch etwas von seiner ungefähren Gestalt wußte. Sein Bedürfnis nach der Lektüre war – da nichts Geschriebenes ihm vorlag – durch die Ankündigung des Werkes geweckt worden und wuchs noch weiter dadurch, daß die Eigentümer des Textes diesem Bedürfnis die Befriedigung versagten, indem sie den »Text« vor den Lesern zurückhielten, weil der Text selbst sich immer wieder jedem Zugriff entzog und in der Sphäre des Geheimnisvollen blieb. Zwischen dem schon geweckten Bedürfnis und seiner Befriedigung steht immerzu etwas, das die Befriedigung weiter und weiter hinauszögert: die unüberwindliche Differenz

zwischen der Ankündigung des Werks – der Vorstellung, die jedermann schon von dem Werk hatte, über das er hatte reden hören – und dem »Text«, »diese[n] Schriftstücke[n], in dem Zustand, in dem sie sich befanden«.

»Schließlich war man genötigt, sich der Ungeduld und dem drängenden Wunsch, sie gedruckt zu sehen, die alle Welt bezeugte, zu fügen.« Doch dieses Geschenk an das Publikum: ein Buch an der Stelle kleiner Zettel – wird von einer Vorrede begleitet, die untrennbar beides ist, eine Einleitung und eine Anleitung zur Lektüre. Ihr wolltet lesen, doch ihr seid dazu nicht imstande, solange ihr nicht »urteilsfähig genug« seid, »um zwischen einer rohen Skizze und einer vollendeten Arbeit zu unterscheiden und von dem ersten Entwurf in aller seiner Unvollkommenheit auf das fertige Werk zu schließen«. In dieser Ermahnung zum richtigen Lesen sind zwei aufeinanderfolgende Momente enthalten, wenn in ihr von dem Vermögen die Rede ist, eine formlose und rohe Produktion, die lediglich eine umrißhafte Skizze des vollkommen verwirklichten Entwurfs darstellt, ein Projekt, vom vollendeten Werk zu unterscheiden. Die *Gedanken* des Monsieur Pascal zu lesen, erfordert vom Leser zunächst die Fähigkeit, *richtig* zu urteilen, eine Fähigkeit, die paradoxerweise darin besteht, über das Formlose urteilen zu können, das anstelle einer nicht vorhandenen Darstellung vorgestellt wird, einer Darstellung, die nicht vorhanden sein kann, weil sie nur als Vorstellung von einer Sache existiert, die niemals anders als in der Form einer Ankündigung vorgestellt worden ist. Doch dieselben *Gedanken* zu lesen, erfordert auch die Fähigkeit, *gerecht* zu urteilen: es gilt nicht allein, die richtigen Schlüsse zu ziehen, sondern der Sache gerecht zu werden. Auch auf dieser Ebene ist es eine denkwürdige Urteilsfähigkeit, die verlangt wird, denn es soll über ein vollendetes, vollständiges Werk, eine Totalität geurteilt werden, doch ein Werk, das gleichwohl niemals ein vollständiges Ganzes geworden ist, niemals vollendet wurde; und dieses Urteil soll anhand von Probestücken gefällt werden – anhand jenes »kleinen Stückchens Stoff, das man vom Ballen abschneidet, damit es als Probe für das Ganze dient«, das heißt, anhand von Textstücken, die ihrerseits niemals vom Werk abgetrennte Stücke waren, trotzdem aber in ihrer Unvollkommenheit, ja, Formlosigkeit, geeignet sein sollen, ein – vermutlich günstiges – Urteil über einen Rest zu ermöglichen, welcher niemals geschrieben worden ist und niemals wird geschrieben werden können – einen Rest, von

dem diese Einzelstücke so betrachtet nicht einmal die Reste sind. Es gilt also bei der Lektüre – damit alles seine Richtigkeit hat und damit die Lektüre dem Text gerecht wird –, auf den labilen Status des Fragments acht zu haben, das sowohl Teil als auch Ganzes ist oder vielmehr sich im Übergang vom Teil zur Totalität befindet: ein formloses Teilchen, insofern es ein nicht vorhandenes Ganzes repräsentiert, das gleichwohl seinem Erscheinen immer vorausgesetzt ist, ein Ganzes, welches es auf geheimnisvolle Weise in sich einschließt – so wie die Stoffprobe für sich allein über den ganzen Ballen Auskunft gibt. Dieses Fragment bleibt auf immer etwas Uneigentliches und Ungeeignetes, denn es enteignet die Adäquation von Idee und Sache, indem es an ihre Stelle tritt; und doch ist es stets das eigentliche Wahre, denn eben durch die Zerstörung der idealen Gestalt eignet es dem vollendeten Werkstück etwas zu: nämlich, daß das Urteil, welches den skizzenhaften Umriß betraf, auf dieses übertragen zu werden vermag.

Es gibt daher drei Möglichkeiten, die Fragmente, welche Pascal hinterlassen hat, zu einem Ensemble zusammenzustellen: Die erste besteht darin, »die Fragmente unverzüglich, in dem Zustand, in dem man sie gefunden hatte, in den Druck zu geben [. . .]. Doch hierbei gab es allen Anlaß zu glauben, [. . .] daß man diesen unnütz angeschwollenen Band unvollkommener Gedanken nur als konfuse Anhäufung ohne Ordnung und Folge ansehen würde, die zu nichts zu gebrauchen ist«. Die zweite besteht darin, die Fragmente neu zu schreiben, die dunklen Stellen zu erklären, das Unvollständige zu vervollständigen und, »indem man bei allen Fragmenten den Plan des Monsieur Pascal zu Hilfe nahm, [. . .] gewissermaßen einen Ersatz für das von ihm geplante Werk zu schaffen«. Dieses Verfahren, fügt Etienne hinzu, »wäre gewiß das vollkommenste gewesen, und tatsächlich hatte man schon angefangen, in diesem Sinne zu arbeiten«. Trotzdem wurde diese Absicht wieder verworfen, denn »es war beinahe unmöglich, in die Gedanken und Pläne eines – überdies eines verstorbenen – Autors einzutreten«, und daher »wäre dies nicht die Wiedergabe des Werks von Monsieur Pascal geworden, sondern ein ganz anderes Werk«. Im ersten Fall ist das Buch nur eine Ansammlung von Fragmenten und unlesbar. Im zweiten entsteht zwar sehr wohl ein lesbares Buch, doch es hat keinen Autor. Es geht jedoch nicht um ein namenloses Buch, das bloß stellvertretend für einen fehlenden Autor eintritt; vielmehr drücken dieses Fehlen und jenes Stellvertreten dieselbe unaufhebbare

Differenz von Idee und Text aus wie im ersten Fall die Unlesbarkeit der Ansammlung von Fragmenten.

Die dritte Art, die Fragmente zu präsentieren, ist der Mittelweg zwischen den beiden anderen, nämlich die Auswahl: »aus dieser großen Zahl von Gedanken diejenigen, welche als die klarsten und ausgeführtesten erschienen«, *herauszunehmen*, »alle anderen, die zu dunkel oder zu unvollkommen schienen«, *fortzulassen* und dann die ersteren zu drucken, »ohne etwas hinzuzufügen oder zu verändern, außer daß man sie, wenn sie abbrachen, unverbunden waren oder verwirrt da und dort verstreut waren, einer gewissen Ordnung unterwarf und diejenigen, die von denselben Gegenständen handelten, unter demselben Titel vereinigte«. Das Veröffentlichungsunternehmen hatte damit begonnen, gleichermaßen alle Schriften Pascals in die Ausgabe seiner *Gedanken* aufzunehmen, weil dem Entwurf zufolge alles sich auf dasselbe Ende, denselben Zweck und denselben Inhalt bezog; doch im Verlauf der Arbeit wird deutlich, daß es nur dann zuende gebracht werden kann, wenn alles das aus dem Text ausgeschlossen wird, was im Unterschied zu den übrigen Teilen Klarheit, Sinn und Vollendung vermissen läßt. Doch dieser erstaunliche Prozeß, in dem die Qualität der Schriften an die Stelle der Quantität tritt, ist nur deshalb möglich, weil es in dem Sammelsurium von Fragmenten einige gibt, die für sich vollkommene Totalitäten darstellen, Werkteile, die auf ihre Weise die Stelle des nicht vorhandenen großen Werks einnehmen. Es bleibt nur noch das Problem, wie solche kleinen isolierten Werke in einem *Buch*, in einem Band, vereinigt werden sollen. Die Herausgeber okkupieren nicht die Stelle des verstorbenen Verfassers, indem sie sich selbst zu Autoren machen; vielmehr beschränken sie sich darauf, eine gewisse Ordnung einzuführen und die vielfältigen Texte unter einheitlichen Überschriften zusammenzustellen: Der große Sammelband besteht aus lauter kleinen Einzelwerken, deren Gegenstand in der jeweiligen Überschrift benannt wird, und am Ende wird der Zusammenstellung ein doppel- und vieldeutiger Titel vorangestellt: *Gedanken des Monsieur Pascal über die Religion und einige andere Gegenstände*.

Pascals *Gedanken* sind ein gebrochener Text; sie sind vom fragmentarischen Diskurs, vom Bruch, bestimmt. Doch läßt sich die Tatsache – oder eher: das Ereignis – des Bruchs so ohne weiteres akzeptieren? Kann sich die Lektüre der *Pensées* mit der Feststellung begnügen, daß durch den Bruch, durch die Form des Frag-

mentarischen, ein bestimmtes Spannungsverhältnis entsteht?

Wenn das Fragment ein Stück, Teil eines Ganzen und ein Splitter von diesem Ganzen ist – in dem Sinne, wie im Falle der geweihten Hostie oder in dem des edlen Steins in der alchimistischen Pharmazeutik das Teil alle Eigenschaften und Vorzüge des Ganzen hat –, sollte dann nicht eine Lektüre des fragmentarischen Textes möglich sein, die frei ist von der teleologischen und retrospektiven Ökonomie der Totalität? Läßt sich der Prozeß der Fragmentation im Fragment selbst greifen? Denn ist es nicht so, daß das Ganze immer nur den Anfang und das Ende einer Bewegung darstellt, während derer es bricht und in eine Vielzahl von Bruchstücken zerfällt? Da war ein Buch, es ist verschwunden, und nur Fragmente sind von ihm übriggeblieben. – Ein Buch stand im Begriff, geschrieben und zum Werk zu werden, doch alles, was man von ihm vorfindet, sind die Rohmaterialien und Spuren seines Entwurfs, Teile einer Projektskizze, die Fragment geblieben sind. Das Fragment ist stets geprägt von Melancholie, von der Trauer um den verlorenen Ursprung und von der Sehnsucht nach einem sinnvollen Ende. Dennoch ist es möglich, mit dieser Trauer und dieser Sehnsucht zu spielen: ein solches Spiel jedenfalls treiben die einzelnen Teile des fragmentarischen Zusammenhangs, wenn sie die Teile eines Werks zu sein scheinen, obwohl sie niemals bestimmt waren, in ein Werk einzutreten. Die Frage ist: Was macht dieses Spiel so reizvoll; worin besteht der Reiz des Spiels mit dem Tod, mit dem Schein des Todes und mit dem Nicht-Daseienden?

Das Fragment ist also der Rest, das Zeichen oder die Spur eines Ganzen, eines Anfangs oder eines Endes, einer Operation, eines Prozesses oder eines Projektes; es richtet die Lektüre immer auf dieses anfängliche oder abschließende Ganze aus, und eben dadurch entreißt es dieses Ganze von Anfang an dem Ende, der Erwartung. Dies ist die eigentümliche Macht des Fragments, und es ist die Arbeit des Fragments.

Die Macht des Fragments: Es ist stets – in der Lektüre – der Schein eines Anfangs, eines Endes, einer Totalität. Die *Pensees* sind ein seltsames Werk, ein Werk, das niemals geschaffen wurde und auch gar nicht – um es volkstümlich auszudrücken – »zu machen« war, das heißt, ein Werk, das aus von einem Ganzen abgetrennten und isolierten Teilen gemacht ist, aber so, daß ein jedes dieser Teile für das Ganze gilt, wie wenn jedes Fragment und die vielfältigen Serien von Fragmenten sich in der Lektüre belebten und auf den Ort ihrer

Wiedervereinigung hin sich in Bewegung setzten, als gäbe es irgendwo, am Ende oder am Anfang, einen Ort, wo sie sich wieder versammeln sollen, ein ursprüngliches oder ein künftiges Buch, zu dessen Teilen oder Bestandteilen sie dann werden, geleitet durch die Trauer um das verlorene Ganze oder durch die Sehnsucht nach einer finalen Totalität; es ist auch so, als sei die Macht des Fragments der Effekt einer Darstellung in der Gestalt des Buchs, deren Kehrseite wiederum die Arbeit des Fragmentarischen ist, eine Arbeit, in der sich eine Kraft äußert, welche das Zustandekommen jeglicher Totalität immer weiter hinausschiebt oder das Ganze zerstört.

Auf der ersten Seite der Ausgabe von Port-Royal ist über dem Titel

*Pensees
de
M. Pascal
sur la religion
et sur quelques
autres sujets*

eine Vignette zu sehen, welche ein aus mehreren Teilen zusammengesetztes Sinnbild darstellt, in dem das eben Ausgeführte zusammengefaßt wird. Unter einer Banderole mit der Aufschrift: *pendent opera interrupta*, erblickt man drei Bilder: Zur Linken ein im Bau befindliches prächtiges Gebäude – eine Kirche oder ein Palast –, umgeben von einem illusorisch – wie in der Malerei die Perspektive andeutet – vertieften Raum. Auf einem Unterbau aus Stufen erhebt sich bereits das Parterre, welches von Säulen rhythmisch gegliedert ist; zwei Reliefs oder Statuen sind schon in ihren Nischen angebracht. Darüber sieht man eine Balustrade und ein Stück Mauer, an dem noch gebaut wird; vor dem Himmel hebt sich der Arm eines Kranes ab. Eine Baustelle also, auf der jedoch die Bauleute – die Maurer und der Baumeister – fehlen, die von allen Menschen verlassen ist.

Zur Rechten ein Feld, das bis zum Horizont mit Trümmern bedeckt ist: Umgestürzte Säulen, verstreute Marmorblöcke, Ruinen ohne jegliche Ordnung, eine form- und sinnlose Ansammlung von Bruchstücken; doch auf einem der Steinquader sieht man eine kleine menschliche Gestalt stehen, die die Überreste der Katastrophe betrachtet.

Zwischen den Orten der konstruktiven Arbeit und der Destruk-

tion – die beide in der Tiefe des Bildraums miteinander verbunden sind – hat der Künstler ein kreisförmiges Medaillon angebracht, welches von Lorbeerblättern umkränzt ist und das Ideogramm einer Kirche in frontaler Darstellung, mit ihrer Kuppel, ihrem Kreuz und ihrem Eingangsportikus unter dem Dreiecksgiebel trägt: ein »Zeichen«, eine Hieroglyphe, in der – außerhalb des im Bild repräsentierten Raumes – die ideale Vollkommenheit des im Bau befindlichen Gebäudes im Zustand der Vollendung dargestellt sein dürfte. Es ist die Darstellung eines Entwurfs, die des *terminus ad quem*, der das linkerhand abgebildete Unternehmen, ein Werk zu schaffen, leitet; es ist jedoch auch – hinsichtlich des Ruinenfeldes rechterhand – der *terminus a quo*, die abstrakte (geistige?) Rekonstruktion durch den die Trümmer betrachtenden Archäologen. Das Piktogramm in der Mitte ist aus dem geschichtlichen Zusammenhang herausgenommen, von dem die Vignette berichtet. Doch dieser Bericht ist gebrochen – oder seine Einheit ist zumindest verschwunden –, und zwar auf zwei »isotopen« Ebenen: Denn auf der ersten lesen wir von einem Prozeß des Bauens ohne Bauleute (für das das Ideogramm der Kirche das Ziel, der Bauplan gewesen wäre) und auf der zweiten von einem Zustand der Zerstörung, über den der Betrachter eines Gebäudes nachsinnt, das einmal existiert hat (und dessen Ursprung und Entwurf die Kirche des Ideogramms gewesen war). Dennoch ist das »Zeichen« in der Mitte weder der Endzustand, in den der Prozeß des Bauens mündet, noch der Vorgang, der dem Zustand des In-Trümmer-Liegens vorausgegangen ist. Dieses Zeichen ist das nicht repräsentative »signifiant« einer Darstellung (*représentation*), der Darstellung in Gestalt des Buches, ist die hehre Idee eines Anfangs und eines Endes, die der kreisförmige Rahmen umkränzt mit einem Kranz, welcher – gleichsam Ruhmeskranz und Krone des Todes zugleich – sie widersprüchlich ebenso zum Tempel wie zum Grab macht.

Opera interrupta – ist damit das begonnene und (durch den Tod) unterbrochene Werk (wie im Bild links) gemeint oder das in Stücke gebrochene, zerstörte Werk, dessen Plan vollendet gewesen war (wie im Bild rechts)?

Es ist diese Differenz, die das Fragment ausmacht, die synkopische Spannung zwischen Unterbrechung und Zerstörung, und diese Spannung, auf die der Anfang der Inschrift hinweist, bezeichnet ebenso sehr die sterbliche *Kraft*, die Gewalt, durch die die Schrift ängstlich und verwirrt wird, durch die sie sich in Raum und

Zeit hinauschiebt – als auch die *Macht*, von der der Text abhängt und der er sich unterwirft, damit er zum Abschluß gebracht und damit lesbar werden kann.

Anmerkungen

- 1 A. Compagnon, *La seconde main*, S. 328.
- 2 *Pensées*, 943-114.