

Philippe Roepstorff-Robiano
(Berlin)

Farbflecken und Textfetzen
Peter Handkes intermediale Verzauberung einer entzauberten Welt

Abstract

This paper tries to map out the political poetics of Peter Handke's *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980). Handke's text is shown to emulate Cézanne's painting technique of associating coloured patches with the harmonious whole of an image, a procedure that accords with Theodor Adorno's aesthetics after Auschwitz. The stab this paper takes at fleshing out Handke's political aesthetics leads to the critical question as to whether this is simply aestheticism revamped.

Das Leben bildet eine Oberfläche,
die so tut, als ob sie so sein müßte,
wie sie ist, aber unter ihrer Haut
treiben und drängen die Dinge.¹

Einleitung – Heimkehr zu den Farben

Zu Anfang von Peter Handkes 1980 veröffentlichter Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire* heißt es: «Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen»². Handkes Text – der zweite in der Tetralogie *Langsame Heimkehr* – inszeniert eine nicht nur langsame, sondern auch misstrauische, brüchige Heimkehr. Der Begriff «Heimat» ist kontaminiert und besetzt von einer nationalistischen Konnotation, es scheint, als könne es im Kampf gegen den Faschismus keine Heimat geben, oder kein richtiges Leben im falschen³. Erschwerend hinzu kommt, dass der Nationalsozialismus für Hand-

¹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 241.

² Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1981, S. 9. Fortan zitiere ich diese Erzählung im Fließtext als «LS» gefolgt von der Seitenzahl.

³ Vgl. Theodor Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1951, S. 59.

kes Generation auch Symptom für eine «Dialektik der Aufklärung» (Adorno/Horkheimer) ist, dass also die industrielle Herstellung des Todes in den Vernichtungslagern eine Kontaminierung von Kultur, Denken und Wahrnehmung nach sich gezogen hat; ein behutsamer Umgang mit Utopien ist folglich vonnöten.

Handkes Text kann vor diesem verwickelten Hintergrund als Versuch einer Dekontaminierung des Heimatbegriffs gelesen werden, die weder kitschig und heimelig noch als Ausdruck der faschistischen Biopolitik ausfallen, sondern zu einer momentanen, provisorisch-brüchigen Lichtung von Heimat führen soll, zu einem synästhetischen Körpergefühl, das ebenso schnell verpufft wie es erscheint. Diese Dekontaminierung führt zu einer temporär und prekär geretteten Wahrnehmung. Besonders in Deutschland und Österreich, in Ländern, deren «Alltäglichkeit [...] böse geworden» (LS, 82) ist, wo die Gegenstände klimpern und klappern, wo ihre Beschriftungen Äußerungen notwendig falschen Bewusstseins sind, überkommt dem Erzähler ein Gefühl der Befremdung. Selbst unschuldige Waldlandschaften haben etwas Unheimliches an sich, der Wald ist zum Wald der Henker und Helfer mutiert. Der Blick selbst ist verhangen.

Diese Landschaften werden im Laufe der *Lehre der Sainte-Victoire* einer Schocktherapie unterzogen, die sich formalästhetisch an Paul Cézannes Bildwelten orientiert. Die Landschaft erscheint als lose zusammenhängendes und nicht fest verkoppeltes Sinnesereignis, das der Auflösung eines realistischen Bildprogramms in Farbflecken oder *taches colorées* in Cézannes Malerei nahekommmt, wo sich aus dem Zusammenspiel abstrakter Farbflecken mit je eigener Materialität, Ausdehnung und Grenzziehung identifizierbare Motive herausbilden. Diese neue Erfahrung von Heimat erfordert auch eine neue Erzählweise, und somit durchzieht diese *emulatio* von Cézannes Bildpoetik die Schreib- und Erzählweise in Handkes Text. Landschaftsperspektiven werden in ihre Gefühlsbestandteile aufgelöst, die Erzählung mäandert scheinbar ziellos vor sich hin, assoziative Verbindungen ersetzen kausale. Im folgenden Aufsatz werde ich versuchen, das Problemfeld und den Lösungshorizont, innerhalb deren sich Handkes Text bewegt, präzise abzustecken; und das heißt vor allem den politischen Kontext nicht aus den Augen zu verlieren.

I. Eine «völlig sprach- und stimmlose Welt»

Von Anfang an geht es dem Icherzähler in *Die Lehre der Sainte-Victoire* darum zu zeigen, inwiefern Sprache und Gewalt miteinander zusammenhängen. Er diagnostiziert an sich selbst eine Krankheit, die Goethe in seiner

Farbenlehre beschrieben hat und die mit der Benennung von Farben zu tun hat:

Der ein bißchen mit seinem Wissen prunkende Goethe der *Farbenlehre* erzählt da von zwei Subjekten, in denen ich mich zum Teil wiedererkenne. Zum Beispiel verwechseln diese beiden «Rosenfarb, Blau und Violett durchaus»: nur durch kleine Schattierungen des Helleren, Dunkleren, Lebhafteren, Schwächeren scheinen sich solche Farben für sie voneinander abzusondern. Der eine bemerkt bei Schwarz etwas Bräunliches und bei Grau etwas Rötliches. Überhaupt empfinden die zwei die Abstufung von Hell und Dunkel sehr zart. – Sie sind wohl krank [...] (LS, 10f.)

Diese Krankheit wurzelt in einer Benennungskonfusion, in einer Verwirrung der in der Gemeinschaft formulierten Regeln über den Gebrauch der Worte. Ein soziales Gebrechen wird hier diagnostiziert, das in der Familie des Icherzählers als Grund für Stigmatisierung in Form von Spott und Hohn hinhält. Aufgrund seiner Idiosynkrasie wird der Icherzähler aus der Gemeinschaft ausgegrenzt.

Dieser verstrickt sich jedoch bald in ein Dilemma. Nachdem er entgegen allen Erwartungen im Rahmen seiner Wehrfähigkeitsprüfung den Farbtafeltest bestanden hat, wird er von seinem stolzen deutschen Stiefvater wieder eingemeindet; dem Erzähler ist dieser Stolz jedoch «sofort zuwider», und er verbindet die Szene mit dem «Rotbraun des von dem Mann gerade umgegrabenen Gartens» (beide Zitate: LS, 13). Der Erzähler zieht hier zwischen seiner eigenen und Cézannes Biographie eine Parallele; dieser kaufte sich vom Waffendienst frei, während jener nun wehrfähig ist. Der richtige Gebrauch der Sprache birgt ein Gewaltpotenzial, das richtige Benennen der Dinge befähigt zum Anvisieren, Abdrücken und Erschießen, und dem Icherzähler wird dies zum inneren Widerspruch, zum *double-bind*⁴.

Naiverweise flüchtet der Erzähler nach Deutschland, also ins Land der Täter, und dieses Umfeld kommt ihm im Laufe der Zeit immer fremder und böser vor: «eine [...] wie versteinerte Bundesrepublik» (LS, 89). Die Menschengruppen werden zu Meuten, den Menschen fehlen die «Augenfarben», «die Leute in den Autos erscheinen ersetzt durch Nackenstützen». Der Erzähler hört nur feindliche, durch technische Gerätschaften erzeugte

⁴ Dieser Begriff, der aus der Psychiatrie kommt, bezeichnet einen durch zwei sich widersprechende Imperative erzeugten inneren Widerspruch des Schizophrenen. Vgl. Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Übers. v. Hans Günter Holl. Frankfurt/M: Suhrkamp 1988.

Geräusche, wie «das Rasseln der Parkuhren und das Geknalte der Zigaretenautomaten» – Synekdochen einer in Zweckformen zersplitterten Welt. Alles hat einen «gefälschten Namen», die verdinglichende Sprache beherrscht alles. Letztlich wird selbst die Natur ungültig, und der Erzähler verabscheut «die deutschen Erdformen: die Täler, Flüsse und Gebirge; ja der Widerwille ging bis in den tiefen Untergrund» (alle fünf Zitate: LS, 90ff.).

Diese Erfahrung extremer Entfremdung wird im Text als «Gewalt» bezeichnet: «Damals verstand ich die Gewalt. Diese in “Zweckformen” funktionierende, bis auf die letzten Dinge beschriftete und zugleich völlig sprach- und stimmlose Welt hatte nicht Recht» (LS, 91). Die schiere Eindeutigkeit der Beschriftung macht es, dass Sprache selbst zu einem bloßen Werkzeug wird, das jeder gleich benutzen könne; es gibt also keinen Raum für Stimme, Timbre, Aussprache des Einzelnen und damit auch keine Sprache wie sie Handke begreift. Die etikettierte Welt hat keine menschliche Klangfarbe. Hier stößt man auf den Kern des von Handkes Text umkreisten Sprachproblems, das sich sowohl als syntaktisches Problem der Verbindung von Sprachelementen als auch der Verbindung unter den mit der Sprache bezeichneten Dingen herauskristallisiert. Es handelt sich um ein doppeltes Fehlen des Zusammenhangs und Zusammenhalts, sowohl in der Sprache als auch in der Wirklichkeit, wobei hier keine kausale Hierarchie herrscht, Sprache und Wirklichkeit bedingen sich wechselseitig in ihrer Zusammenhangslosigkeit.

Angesichts dieser Gemengelage reagiert der Erzähler mit einem Gefühl der Ausgestoßenheit oder Aussätzigkeit. Auch in anderen Texten von Handke haben die Figuren ein Gefühl, aus dem Zusammenhang wie aus allen Himmeln herauszufallen. Da wäre etwa Josef Bloch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), der eines Tages aufgrund seiner mutmaßlichen Entlassung seinen Arbeitsplatz verlässt, aus seiner Wohnung in ein Hotel zieht und schließlich ein Mädchen im Zuge eines Gefühls extremer Verbindungslosigkeit erwürgt. Linda De Meritt hat diese Entfremdungsmomente anhand der *Stunde der wahren Empfindung* (1978) beschrieben:

Alienation as understood here is a sudden loss of context which destroys objective and stable categories of reality to plunge the protagonist into a subjectivity defined void. [...] Handke's protagonist loses the system which previously rendered his actions automatic and natural; he loses his objectively determined chain of actions and reactions – his «Reihenfolge»: «Ich brauche auch eine Reihenfolge, dachte Keuschnig. – Aber für eine Reihenfolge brauchte er voraus ein System. – Aber für

ihn gab es kein System mehr. – Aber wozu brauchte er denn eigentlich eine Reihenfolge? [...]».⁵

Das Herausfallen aus Reih und Glied, das Verlernen der Reihenfolge, das Vergessen des Automatismus bewirkt Entfremdung. Die Kausalität selbst scheint außer Kraft gesetzt zu sein, und der Erzähler baut sich eine solipsistisch anmutende Welt um sich auf, in der die Dinge ganz eigene Assoziationen hervorrufen.

Man könnte hier eine Brücke zu Hans Blumenbergs Analyse der Technik im Aufsatz «Lebenswelt und Technisierung» schlagen. In der Lebenswelt wie sie Blumenberg versteht sind alle Reize für das Individuum insofern signifikant, als es auf diese Reize unmittelbar reagieren kann; mit anderen Worten gibt es einen intakten Reiz-Reaktions-Kreislauf. Technik simuliere nun diese biologische Einpassung, indem sie es ermögliche, eine auf menschliche Bedürfnisse und Wahrnehmung getrimmte Lebenswelt zu erschaffen, die keines Denkens bedürfe. Um das zu verdeutlichen, vergleicht Blumenberg zwei Arten von Klingel: wohingegen man bei den älteren Zug- oder Drehklingeln «noch das unmittelbare Gefühl, den beabsichtigten Effekt in seiner Spezifität zu erzeugen»⁶ habe, sei dies anders bei der elektrischen Klingel, «die durch ein Druckknopf betätigt wird: die Verrichtung der Hand ist dem Effekt ganz unspezifisch und heteromorph zugeordnet»⁷. Die elektrische Klingel ist das *mübelos Verfügbare*, das *Immer-Fertige*. In einer kühnen gedanklichen Volte ordnet Blumenberg diesen verschiedenen Technikvarianten der kantschen Unterscheidung zwischen Verstand und Vernunft zu: wohingegen die elektrische Klingel für Verstand stehe, für einen «Umgang mit leeren Intentionen, mit Vermeinungen, die für die Sachen selbst genommen werden»⁸ also, stehe die Dreh- oder Zugklingel für die mit der Vernunft verbundene erfüllte Intention, ein «vollendeter Besitz des Gegenstandes in der Fülle seiner Aspekte»⁹.

Auf den Punkt gebracht, oktroyiert Technik Wahrnehmung, Begründung von Zusammenhängen, Gespür, macht die Welt zur einer Sphäre jederzeitiger Verfügbarkeit. Der Icherzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* fällt aus ebendiesem Zusammenhang heraus; im Unterschied zum Protagonis-

⁵ Linda De Meritt: «Peter Handke: From Alienation to Orientation». In: *Modern Austrian Literature* 20, 1 (1987), S. 53-71. Hier S. 54.

⁶ Hans Blumenberg: «Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie». In: Ebd.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 7-54. Hier S. 35.

⁷ Ebd., S. 35.

⁸ Ebd., S. 35.

⁹ Ebd., S. 34.

ten in der *Angst des Tormanns beim Elfmeter*, hat er aber keine Mordlust, die etwa beim Pfeifton des Wasserkochers aufkommt. Der Icherzähler fällt aus dem Zusammenhang und sucht nach einem subjektiven Zusammenhang, der nicht über die Dinge verfügt und sie damit auslöscht. Die Farbflecken Cézannes geben der Umwelt ihre materiellen Qualitäten zurück, ohne sie im Zuge der genauen Beobachtung gleich zu verdinglichen und in eine Reihenfolge zu quetschen, in der über sie per Knopfdruck verfügt wird. Jedes Element darf bestehen, jedem Element wird nachgespürt, und doch ist alles nicht zusammenhangslos. Handke lässt dieses düstere dystopische Bild der modernen Lebenswelt nicht so stehen und setzt ihm, hier und da mit pseudomessianischem Unterton, eine erdichtete Welt gegenüber, die Ohren hat, zu hören, und Augen, zu sehen.

II. Cézannes réalisation

Nicht wenige «Beseligungsmomente» (LS, 9) sind dem Protagonisten in Handkes Erzählung vergönnt. Die momentane Überwindung des Antagonismus von Subjekt und Objekt wird im intermedialen Austausch zwischen Literatur und bildender Kunst vor dem Hintergrund des Problems des fehlenden Zusammenhangs entwickelt. Adorno beschreibt in der *Ästhetischen Theorie*, inwiefern Kunstwerke das Schisma von Subjekt und Objekt revidieren können:

Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder. Hat das Bewußtsein durch die Entzauberung der Welt vom alten Schauer sich befreit, so reproduziert es sich permanent im geschichtlichen Antagonismus von Subjekt und Objekt. Dieses wurde von der Erfahrung so inkommensurabel, fremd, ängstigend, wie einmal nur Mana war. Das tingiert den Bildcharakter. Er bekundet solche Fremdheit nicht weniger als darin versucht wird, das dinghaft Entfremdete gleichwohl erfahrbar zu machen. Den Kunstwerken obliegt es, des Allgemeinen im Besonderen innezuwerden, das den Zusammenhang des Seienden diktiert und vom Seienden verdeckt wird.¹⁰

Nicht alle Kunstwerke können den Zusammenhang zwischen den Gegenständen selbst problematisieren, also, in meiner Lesart, ihre dem Verstand jederzeitige Verfügbarkeit.

Adorno sind insbesondere realistische Kunstwerke in dieser Hinsicht suspekt, sie benutzen die Farben und Konturen, um eine direkte Verweisstruktur aufzubauen, sie sind für ihn bloße Abbilder. Über diese falsche Versöhnung

¹⁰ Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 130.

schreibt Adorno: «Der Geist identifiziert es nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Verhaltens»¹¹. Im Kunstwerk nach Adornos Sinn würde eine «ästhetische Einheit des Mannigfaltigen»¹² hergestellt werden, im Zuge derer die einzelnen Elemente, aus denen jedes Kunstwerk besteht, seien sie sprachlich, farblich oder klanglich, zu ihrem Recht kämen, ohne dass das Kunstwerk jedoch in seine Bestandteile zerfiele und keine Einheit bildete, eine Einheit, welche – dialektisch – die Gewalt des Zusammenhangs reflektiert.

Handkes Auseinandersetzung mit Cézannes Malerei in der *Lehre der Sainte-Victoire* lässt sich vor dem Hintergrund dieser Problemkonstellation lesen. Cézanne stand in mehrerer Hinsicht an einer kunstgeschichtlichen Schwelle: der Schwelle zur Moderne, der Schwelle zur nichtgegenständlichen Malerei, der Schwelle zur konzeptuellen Kunst¹³. An dieser Schwelle stehend, zögerte Cézanne der Legende gemäß; der Produktionsprozess seiner Bilder kam öfters ins Stocken, viele Gemälde wurden nicht fertig gestellt und dem Autodafé anheimgegeben. In dieses Bild passt dann auch Cézannes mutmaßliche Abneigung gegen Abbildung; es heißt, er habe «eine Harmonie parallel zur Natur»¹⁴ schaffen wollen. Um zu diesem Ergebnis zu gelangen, entwickelte Cézanne eine aufwendige Maltechnik, die er einmal als ein *Denken mit dem Pinsel* bezeichnet hat: «je pense en peignant»¹⁵. Er benutzte eine fertige Palette von 18 Farbtönen, die nach den Grundfarben ausgewählt waren, und vermischte diese erst auf der Leinwand¹⁶; daraus wurden klobige und unförmige Farbflecken, ähnlich der Punkte im Pointil-

¹¹ Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*. A. a. O., S. 202. Die Rede vom mimetischen Verhalten verweist auf Walter Benjamin, der sich darunter die menschliche Fähigkeit zur Nachahmung aller möglichen auch nicht anthropomorphen Naturphänomene vorstellt. Vgl. Walter Benjamin: «Lehre vom Ähnlichen». In: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 124-29.

¹² Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*. A. a. O., S. 202.

¹³ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Die leibhaftige Malerei*. Aus d. Franz. v. Michael Wetzell. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 12: «Dort, wo etwas als eine "Grenze" des Pikturalen zum Ausdruck gebracht wird [...], genau dort exponieren sich die Paradigmen, woran die Malerei *de facto* arbeitet».

¹⁴ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. d. Frz. v. Jürg Bischoff. Zürich: Diogenes 1982, S. 137. Dass vieles in diesem Band eine Stilisierung des Malers darstellt ist mehr als wahrscheinlich, dennoch wird dies im Folgenden nicht eigens problematisiert, da es ausschließlich um Handkes Cézanne-Rezeption geht.

¹⁵ Zitiert nach: Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 116.

¹⁶ Vgl. Émile Bernards Liste von Cézannes Farben, in ebd., S. 96f.

lismus; diese Farbflecken bildeten die Grundsteine des Bilds, aus deren Zusammenspiel sich das Motiv herauschält.

Der Übertragungsprozess eines Gesehenen auf die Leinwand stellt sich als labiles Ereignis mit unsicherem Ziel dar, das von Max Imdahl als «Dialektik aus Dekomposition und Rekomposition» beschrieben worden ist:

Die sichtbar gegebene und in begriffliche Gewißheit vertraute Gegenstandswelt wird dekomponiert zu einer systemlosen, allein dem nichtbegrifflichen Sehen zugänglichen Phänomenalität aus bloßen *sensations colorantes*, aber sie wird zugleich, schon im Zuge der Dekomposition, rekonponiert im Hinblick auf eine selbstevidente koloristische Ordnung, aus der sie – wie erst sich bildend – hervorgeht.¹⁷

Die Dekomposition entpuppt sich also als Weise, das konventionelle Sehen zu verändern und ein «unschuldiges Auge» (John Ruskin) zu erlangen; in ihr werden Gottfried Böhm zufolge kategorisierte, stets verfügbare Gegenstände mit festgelegten Eigenschaften in *sensations colorantes* übersetzt¹⁸. Cézanne hat in Joachim Gasquets Zeugnis diesen Prozess als Vergessen beschrieben: «Sein [des Malers] ganzes Wollen muss schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein»¹⁹. Diese *Stimmen der Voreingenommenheit* gilt es zu vergessen, um nur Farben zu sehen; ein entschärfter Blick ist das Resultat der Dekomposition, der nicht Einzeldinge fixiert, sondern das Blickfeld als unaufgeteiltes Farbgeflimmer in Augenschein nimmt.

Dekomposition ist bloß der erste Schritt. Im Unterschied zu seinen impressionistischen Malerkollegen dachte Cézanne die Rekomposition nicht als möglichst originalgetreue Kopie des Eindrucks, der *impression*. Vielmehr begriff er die Malerei als eine Lektüre der Natur:

Die Natur lesen heißt sie durch den Schleier der Interpretation mittels farbiger Flecken [taches colorées] sehen, die nach einem Harmoniegesetz aufeinander folgen. Diese großen Mischfarben lassen sich durch die Modulation analysieren. Malen heißt seine farblichen Empfindungen [sensations colorantes] aufzeichnen.²⁰

¹⁷ Ebd., S. 116.

¹⁸ Vgl. Gottfried Böhm: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt a. M.: Insel 1988, S. 55.

¹⁹ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. a. O., S. 137.

²⁰ Ebd., S. 54.

Diese Aussage lässt sich am besten mit Hinblick auf ein Bildbeispiel erläutern. Abbildung 1, ein spätes Bild der Montagne Sainte-Victoire, besteht aus einem Gemenge von verschiedenen Farbflecken (*taches colorées*), die nebeneinander stehen und individuell voneinander unterschieden sind. Je nach Gegenstand bestehen diese Farbflecken aus horizontalen oder vertikalen Pinselstrichen derselben Farbe, die, wie gesagt, direkt auf die Leinwand aufgetragen wurde.



Abbildung 1: La Montagne Sainte-Victoire, 1904-1906

So bestehen etwa die dunklen grünen *taches* rechts unten aus vertikal gezogenen Pinselstrichen – eine Baumgruppe; diese verschiedenen Grüntöne werden horizontal von einigen ocker- und braunfarbenen Farbflecken durchzogen, die eine Art längliches Viereck bilden – ein Aquädukt; Bäume recken sich in die Lüfte, wie Pinselstriche vertikal gezogen werden, der Aquädukt hat Schwere und Bodenhaftung, wie Pinselstriche horizontal gezogen werden (dasselbe gilt übrigens für die Gelbtöne, die Felder bezeichnen). Ein wildes Durcheinander von verschiedenen gezogenen *taches* durchstreift schließlich die obere Bildhälfte und repräsentiert damit laut Böhm «die Schatten von Wolken im Azur des Himmels»²¹.

²¹ Gottfried Böhm: *Paul Cézanne*. A. a. O., S. 114.

Wie gelangte Cézanne zu diesem Resultat? Er ging nicht von der Wirklichkeit aus, weder von einer gesetzten äußeren Realität, noch von einer inneren Wirklichkeit der Impression, sondern von der Leinwand. Sein Anfangspunkt war immer ihre Mitte, wo ein erster Farbfleck appliziert wurde; von dort aus setzte er in einer Kreisbewegung *tache* für *tache*, bis er zum Bildrand gelangte²². Diesen Prozess hat Evelyn Benesch anhand unvollendeter Aquarelle, die alle Stadien des Entstehungsprozesses zeigen, rekonstruiert: «Cézanne entwickelt dabei die Komposition von einem Zentrum aus, bringt Farb- und Formelemente zueinander in Bezug und läßt das Bild so aus sich selbst nach außen wachsen»²³.

Cézanne revolutionierte damit die Kompositionstechnik. Er beschrieb seine Maltechnik als Modulation in Abgrenzung zum klassischen Modellieren, eine mit der Zentralperspektive untrennbar verbundene Technik. Durch den gezielten Einsatz von Licht- und Schatteneffekten (*ciaroscuro*) werden hier Gegenstände herausgearbeitet, die einem Fluchtpunkt zutendieren, wodurch wiederum Tiefenillusion erzeugt wird. Diese Technik verleiht den abgebildeten Gegenständen etwas Plastisches, denn sie scheinen Schatten zu werfen und Licht verschieden intensiv aufzunehmen. Je nachdem, ob Schatten oder Licht auf eine Stelle fallen soll, wird die Farbe vermittle Vermischung mit den Nichtfarben Schwarz und Weiß verdunkelt oder aufgehellt: «Das Hell-Dunkel gibt dem Körper Rundung und verbindet ihn nachträglich mit dem Raum»²⁴.

Im Unterschied zu dieser klassischen Kompositionstechnik, modulierte Cézanne die einzelnen Farbflecken:

Modulieren heißt für Cézanne, eine Hell-Dunkel-Skala aus der Eigenhelle der jeweiligen Farben zu gewinnen, anstatt eine Farbe durch Beimischung von Schwarz oder Weiß zu trüben oder aufzulichten. Die Körper lassen sich deshalb aus reinen Farbfolgen herausmodulieren. An die Stelle des alten Bildbaus tritt eine neue und offene Art des Zusammenhangs von Farbe, Fläche, Körper und Raum.²⁵

²² Anhand der Aquarelle lässt sich gut sehen, dass es Cézanne besonders wichtig war die einzelnen *taches* voneinander abzugrenzen: er ließ immer die Schichten trocknen bevor er mehr Farbe auftrug um das Vermischen von Farbe zu vermeiden. Vgl. dazu ebd., S. 50.

²³ Evelyn Benesch: «Vom Unfertigen zum Unvollendeten. Zur "réalisation" bei Paul Cézanne». In: Ebd. (Hrsg. u.a.): *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*. 2000 Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 41-61. Hier S. 53.

²⁴ Gottfried Böhm: *Paul Cézanne*. A. a. O., S. 85.

²⁵ Ebd., S. 86.

Es ist das Ziel dieser Technik, die *taches* nach einem *Harmoniegesetz* aufeinander folgen zu lassen. Diesen prekären Prozess bezeichnete Cézanne als *réalisation*. An seinem Ende sollten sich die Gegenstände aus dem Nichtgegenständlichen herauskristallisieren. Dabei bestand durchaus eine Gefahr, die in Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* (1845) beschrieben wird: «Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture»²⁶. Es müssen aus dieser mit Böhm gesprochenen “koloristischen Logik” Bäume, Häuser, Himmel hervorgehen.

Gleichzeitig steht jeder *tache* für sich. Im Bild besteht ein Schwebezustand zwischen eigenborstigen Farbflecken und dem eine Landschaft hervorbringenden harmonischen Zusammenspiel der Farbflecken. Böhm beschreibt dies folgendermaßen:

Die einzelnen Kontraste verbinden sich erst in der Luminosität des Blattes zu einem schwebenden Gesamtklang. Die Aquarelle zeigen, daß die sichtbare Natur aus der Fülle des leeren und lichtvollen Raums zu verstehen ist. Er ist das Substrat, aus dem die Dinge entstehen, in dem sie aber auch Zusammenhang erfahren. Er ist der Bereich, in dem Ding und Nicht-Ding ihre schwebende, zugleich aber auch dauerhafte Identität beweisen.²⁷

Man kann ein Gemälde von Paul Cézanne immer auf zwei Weisen betrachten: als Konfiguration von atomaren *taches colorées*, aus denen ein Motiv hervorgeht; oder als Motiv, das sich auflöst in bedeutungslose *taches colorées*. Bildfläche oder Farbfläche. Diese *taches colorées* zeichnen sich durch ihre Abstraktheit aus: «die jeweilige Farbe muss nicht primär *bezeichnen*, sie muss eine Sache *sein*, sie muß im richtigen Tonschritt zu allen anderen Elementen des Bildes stehen, sie ist ein Teil-Ganzes»²⁸. Aber aus ihrer Harmonie zueinander, aus der koloristischen Konfiguration geht ein Bildganzes hervor, das Äpfel und Orangen, einen Steinbruch oder einen Berg zeigt.

Cézannes Kunst wurde auch immer wieder in die Nähe von Schrift und Sprache gerückt. So beschreiben die mit Cézanne befreundeten Maler Rivière und Schnerb die Konfiguration der *taches* folgendermaßen: «Im Prinzip keinen Strich, eine Form existiert nur durch die benachbarten Formen»²⁹.

²⁶ Honoré de Balzac: *Le Chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 66.

²⁷ Gottfried Böhm: *Paul Cézanne*. A. a. O., S. 89.

²⁸ Ebd., S. 63.

²⁹ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. a. O., S. 113.

Ob man die Lektüre der Bilder, die im Prozess der Konstitution von Gegenständen durch die Logik der Farbfolge entstehen, als hermeneutischen Zirkel beschreibt, in dem das Ganze nur durch seine Teile Bedeutung hat und die Teile durch das Ganze, wie es Böhm gemacht hat³⁰; oder den Sprachcharakter der Bilder mit Ferdinand de Saussures Sprachtheorie verbindet, der über die Sprache gesagt hat: «Der Wert von jedem beliebigen Glied [ist] begrenzt durch das, was es umgibt»³¹, wie es Friedrich Teja Bach gemacht hat; oder diese koloristische Konstruktion mit der Musik vergleicht, in der sich bedeutungslose Töne nur in ihrem zeitlichen Fluss zu einer Melodie modulieren lassen, bleibt individuellen Vorlieben vorbehalten. Jedenfalls kristallisiert sich aus dem wimmelnden Mosaik der Farbtöne eine Harmonie heraus, deren Lektüre aus atomaren und autonomen *taches colorées* ein Motiv konstituiert.

III. Handkes *réalisation* zwischen Text und Bild

Es lässt sich mutmaßen, dass die Nähe von Bild und Sprache bei Cézanne auch Peter Handke fasziniert hat. «Es waren die *Dinge*; es waren die *Bilder*; es war die *Schrift*; es war der *Strich* – und es war alles im Einklang», sagt der Ich-Erzähler von den «Beschwörungen» des Malers (beide Zitate: LS, 79). Meine These ist, dass Handkes Text die Kompositionstechnik Cézannes emuliert, um den fehlenden Zusammenhang gewaltfrei zu stiften. Seine literarische Strategie sieht es weder auf die reine Illusion einer realistischen Geschichte mit einheitlicher Zeit- und Figurenkonstellation ab, noch auf eine rein avantgardistische Erzählweise, die nur auf das Erzählen selbst verweist, nicht aber auf das Erzählte.

Man könnte von einer zirkulären Entwicklung des Texts sprechen. In mehrfacher Hinsicht vollzieht der Text eine Kreisbewegung: Zunächst kreist er in einem großen Bogen oder Umweg um die Bilder Cézannes, dann um ihre Motive, besonders um die Sainte-Victoire, die als ein Delphi des Kunstliebhabers nach ein Paar Tagen Umrundung erklommen wird. Nach dieser Besteigung gehen Schockwellen von der gleichsam zum Epizentrum einer Erschütterung der Wahrnehmung gewordenen Sainte-Victoire aus, die die umliegende Welt aus der Schreckstarre ihrer Verdinglichung und Entzauberung lösen. Diese doppelte Kreisbewegung durchläuft der Erzähler,

³⁰ Vgl. ebd., S. 86: «Der Künstler bewegt sich gestaltend in einem Zirkel, zwischen Ganzem und Teil».

³¹ Friedrich Teja Bach: «Der Pfahl im Gewebe. Störungen im Werk Cézannes». In: Evelyn Benesch (Hrsg. u.a.): *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*. A. a. O., S. 63-83. Hier S. 64.

der zunächst zentripetal in den Sog der Bildwelten hineingezogen wird; eine Erfahrung, die ihm schließlich zur politischen Zentrifugalkraft wird.

Zergliedert man Handkes Text in seine kleinsten Einheiten, in ein- bis fünfseitige Abschnitte, fällt einem sofort die Vielfalt von Gattungen dieser Abschnitte auf. Mehr noch, innerhalb der Abschnitte wechseln sich von Absatz zu Absatz die Gattungen ab: Im ersten Abschnitt fällt zunächst ein Satz, der in eine Handlung einzuleiten scheint, um dann sogleich im nächsten Absatz das Dorf in Adalbert Stifters Erzählung *Bergkristall* zu beschreiben; dann springt die Erzählung zu einem «Einmal» (LS, 9), von dem man nicht weiß, in welcher zeitlichen Relation es zum Anfangssatz steht. Nach einem Abschnitt über die Goethesche Farbenkrankheit geht der Text über zu einem «vor kurzem» (LS, 12) stattgefundenen Erlebnis auf dem Untersberggipfel. Ein *stop and go* des Erlebnisberichts, der durch Paraphrasen, literarische Zitate, wissenschaftliche Diskurse immer wieder unterbrochen wird, ein Hin und Her zwischen dem Erzählen und der Reflexion, zwischen der Illusion und dem Illusionsbruch.

In der sprachlichen und erzählerischen Auflösung der strengen Opposition von Subjekt und Objekt ist ein weiterer wichtiger Bezugspunkt Spinoza, der mit seinem Monismus eine den kartesischen Dualismus überwindende Metaphysik formulierte. Handke reißt immer wieder Spinoza-Zitate aus ihrem Kontext und webt sie eigenwillig in die Erzählung seines Wahrnehmungswandels ein³²:

Dieser gehend Tanzende war ich-zum-Beispiel und drückte «die Daseinsform der Ausdehnung und die Idee dieser Daseinsform», die gemäß dem Philosophen «ein und dasselbe Ding sind, doch auf zweierlei Art ausgedrückt werden», in dieser vollkommenen Stunde *gleicherart* aus. (LS, 51f.)

Spinoza liefert einen anderen Bezugspunkt, ein anderes Denken der Verschränkung von Idee und Gegenstand, Subjekt und Objekt.

Bei so vielen Unterbrechungen, falschen Fährten, verhaspelten Anfängen, Zitaten und Brüchen stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang, und diese Frage wird auch im Text selbst verhandelt:

Ja, ich wollte erzählen [...]. Denn schon oft hatte ich, lesend oder schreibend, die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren, in der

³² Vgl. Albert Meier: «Auf der Hochebene des Philosophen. Spinoza in Peter Handkes „Lehre der Sainte-Victoire“». In: Gerhard Hahn u. Ernst Weber (Hrsg.): *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1994, S. 145-40.

ein Satz ruhig den anderen gab und das Wahre – die vorausgegangene Erkenntnis – nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren war. [...] In Grillparzers *Armem Spielmann* las ich dann: «Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange». Und so kam wieder Lust auf das Eine in allem. Ich wußte ja: Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. (LS 99f)

Dieser Zusammenhang wird durch eigenwillige «die Erzählung [zusammenhaltende] Analogien» (LS, 100) gestiftet. Im obigen Beispiel des Textauftakts stiftet das Lexem “Farbe” zwischen den Textfragmenten eine Verbindung; so geht es im Stifter-Zitat um Farbe, die «bei dem Hause»³³ bleibt; über dieses Zitat kommt der Icherzähler auf sein Erlebnis, «in den Farben zu Hause» gewesen zu sein; dann identifiziert er sich mit Goethes “Farbkranken”; auf dem Unterberggipfel sieht der Icherzähler schließlich eine Rabenkrähe vor einem blauen Himmel als Fahne³⁴.

Diese Verknüpfung von zeitlich und gattungsmäßig auseinander liegenden Textfragmenten erzeugt mit den Worten Ulrike Weymanns im *discours* eine eigene «zeitliche Kongruenz», die in der *histoire* niemals zustande käme³⁵: «Durch diese Anmerkung des Wissenschaftlers hat sich mir, über das bloße Wiedererkennen hinaus, ein Bild der Einheit zwischen meiner ältesten Vergangenheit und der Gegenwart gezeigt» (LS, 11). Es handelt sich um eine farbliche Verbindung. Der durch den bestandenen Farbtafeltest verhangene Blick öffnet sich hier einer assoziativen Verknüpfung von Farbtönen, welche die gewaltdurchtränkte Logik der Objektivität von Farbzuschreibungen auflöst.

Dieses Verfahren lässt sich mit Cézannes Maltechnik vergleichen. In einem Zeugnis von Émile Bernard vergleicht dieser die Malerei mit dem Webmuster eines Teppichs:

Der Wandschirm war aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzt, die mit mächtigem Laubwerk und ländlichen Szenen und hie und da mit Blütenwerk bemalt war. [...] «Das ist die Malerei», sagte Cézanne zu mir, «sie ist nicht schwieriger als das. Das ganze Handwerk steckt darin, das ganze».³⁶

³³ Adalbert Stifter: «Bergkristall». In: Ebd.: *Bunte Steine*. Stuttgart 1994, 173-229. Hier S. 177.

³⁴ Vgl. Ulrike Weyman: *Intermediale Grenzgänge*. Das Gespräch der drei Gehenden von Peter Weiss, Gehen von Thomas Bernhard und Die Lehre der Sainte-Victoire von Peter Handke. Heidelberg: Winter Verlag 2007, S. 221.

³⁵ Vgl. ebd., S. 221.

³⁶ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. a. O., S. 75.

Handkes Text wirkt wie ein Flickenteppich, bestehend aus verschiedenen, durch dünne Fäden assoziativer Analogien zusammen gehaltenen Textfragmenten. Handkes Webmuster erzeugt ein multiperspektivisches Textgewebe, einen Flickenteppich aus eigenständigen Textfetzen, die durch einen assoziativen Faden untereinander verbunden werden. Der Icherzähler will dabei wie Cézanne durch «textuelle Modulation»³⁷ ein eigensinniges und eigenwertiges Harmoniegesetz entwickeln, das die Vergangenheit nicht am Leitfaden eines durch die Illusion strenger Kausalität und zeitlicher Abfolge charakterisierten realistischen Erzählens mit der Gegenwart verknüpft. Die Freundin des Erzählers, D., bringt dieses Kompositionsprinzip auf den Punkt: «Der Übergang muß für mich klar trennend *und* ineinander sein» (LS, 119).

Zudem vereint Handkes Text verschiedene Perspektiven in einem Bild: die Vogelperspektive eines auktorialen Erzählers auf ein Dorf, die Perspektive des Naturwissenschaftlers, der Regeln induzieren will; selbst die Perspektive des Ich-Erzählers verändert sich im Laufe des Textes, er wird immer unscheinbarer: «Ich war ja im Reich des großen Malers von Tag zu Tag unsichtbarer geworden [...]. Nicht etwa verschwunden oder aufgegangen in der Landschaft kam ich mir vor, sondern in deren Gegenständen (den Gegenständen Cézannes) gut verborgen» (LS, 68). Durch die direkte Rede der Freundin D., die den Ich-Erzähler auf seiner zweiten Bewanderung der Sainte-Victoire begleitet, wird der Text endlich durch eine zweite (metapoe-tische) Stimme begleitet, die von einer Arbeit an einem *Mantel der Mäntel* erzählt.

Hier tut sich eine weitere Parallele zu Cézanne als Meister des multiperspektivischen Malens auf. Betrachtet man das Stilleben *Äpfel und Orangen* (Abb. 2), so fällt einem auf, dass hier verschiedene Perspektiven sachte aneinander stoßen. Die Tischplatte ist von der gefalteten Draperie verdeckt, so dass ihre Stellung im Raum nur schwer zu erraten ist. Der Krug, die Schale mit den Orangen und der Teller mit den Äpfeln stehen perspektivisch in einem eigenartigen Verhältnis zueinander: den Krug sieht man von der Seite, die Schale daneben sieht man von einer leicht erhobenen Position, den Teller sieht man von oben; der Krug, die Schale und der Teller bilden den Bogen einer perspektivischen Kaskade; während der Teller Gefahr zu laufen scheint, jederzeit vom Tisch zu fallen, soll er indessen dennoch zu einer Pyramide gehäufte rote Äpfel halten, womit nun eine Spannung Teller und Äpfel, Weiß und Rot durchzieht.

³⁷ Vgl. Ulrike Weyman: *Intermediale Grenzgänge*. A. a. O., S. 214ff.



Abbildung 2: Äpfel und Orangen, 1898-1900

Handkes um die *Montagne Sainte-Victoire* kreisender Text dreht sich jedoch auch inhaltlich um eine Erschütterung der Wahrnehmung, insofern die Welt vom Icherzähler fortan durch Cézannes Bilderwelten gebrochen wahrgenommen wird. Immer wieder hält der Text inne, verdichtet sich zu einem Bild, und ein *freeze* hält den zeitlichen Fluss der Erzählung an. Es handelt sich hier nicht um ein rein visuelles Innehalten; diese Pause betrifft synästhetisch alle Sinne und wird genutzt, um diese neu zu kombinieren und den Körper des Icherzählers damit neu zu konfigurieren. Diese Mikrostillstände sind in eine wandernde Bewegung integriert, die Ulrike Weymann «Poetik des Transistorischen» nennt:

Wenn hier von einer “Poetik des Transistorischen” geredet wird, so ist damit nach der ästhetischen Struktur von Texten gefragt, die das Gehen und Vagabundieren, die räumliche Veränderung, explizit zum Gegenstand des Schreibens macht. [...] Bei Handke lässt sich eine dezentrierte Erzählweise beobachten, welcher auf der Handlungsebene der Figuren die peripheren Handlungsorte ebenso entsprechen wie die Phase des Wandels und Übergangs, in der sich die Protagonisten in ihrer lebensgeschichtlichen Entwicklung während der Erzählung befinden: Handkes literarische Gänge sind *Erkundungsgänge*, die auf eine Veränderung im Leben der Protagonisten verweisen.³⁸

³⁸ Ebd., S. 167.

Diese Erkundungsgänge sind insofern zirkulär, als sie einen großen Bogen um die *Montagne Sainte-Victoire* ziehen, ein kreisförmiger Umweg von Cézannes Malerei zu einer neuen Wahrnehmung. Im Laufe der Geschichte werden die «Kreise um die Sainte-Victoire [...] immer weiter» (LS, 87), und die Wahrnehmung besonders von Bergen in Frankreich, Deutschland und Österreich wird von diesen Kreisen affiziert.

Der Icherzähler vagabundiert lange zu Fuß durch die freie Natur und dies «führt zur Sensibilisierung von vier Körpersinnen (in dieser Reihenfolge: Sehen, Hören, Schmecken, Riechen) der insgesamt fünf Sinne, der Tastsinn wird an dieser Stelle ausgespart»³⁹. Bei der ersten Umkreisung der Sainte-Victoire kristallisiert sich diese synästhetische Erfahrung zu einem Bild:

Im roten Mergelsand eines ausgetrockneten Bachbetts die Abdrücke von Kinderfüßen. Kein Geräusch, nur die im weiten Umkreis gegen den Berg anschrillenden Zikaden. Aus einer Pinie tropfte Pech. Ich biß von einem frischgrünen Zapfen ab, der schon von einem Vogel angenagt war und nach Apfel roch. (LS, 48)

Nur im Gehen kristallisiert sich ein solches Bild heraus, es besteht aus spezifischen kleinen Eindrücken, die den Icherzähler zufällig vom Wegrand erreichen. Da der Verlauf der Wanderungen nicht im Vorhinein feststeht, kommen Bestien in die Quere, gibt es kein Gipfelerlebnis, verläuft sich der Erzähler in einer der eher seltenen komischen Szenen⁴⁰.

Diese Art der Wahrnehmung wird von Anfang an abgegrenzt von einem Sehen, welches das Motiv von einem Aussichtspunkt überblickt und es ordentlich von Vorder- über Mittel- bis Hintergrund durchdekliniert:

Ja, ich werde die Sainte-Victoire von der Nähe sehen! Und so ging ich dann nicht so sehr Cézannes Motiven nach, von denen ich überdies wußte, daß die meisten inzwischen verbaut sind, sondern meinem Gefühl: es war der Berg, der mich anzog, wie noch nichts in meinem Leben mich angezogen hatte. (LS, 41)

Handke geht dem *Gefühl* nach, und dieses Gefühl ist nicht nur ein optisches Erlebnis, es ist ebenso ein klangliches oder olfaktorisches. Er benutzt hierfür das Bild eines konkaven Wahrnehmens, wo sich die Landschaft nicht

³⁹ Ebd., S. 187.

⁴⁰ Vgl. LS, 112: «Gepackt von dem Ehrgeiz, mich in dieser Landschaft bis aufs kleinste auszukennen, war ich vor allem auf Abkürzungen aus, so daß wir uns mehr als einmal verirrtten, getrennt den richtigen Weg suchten und uns dann wie zwei Idioten auf zwei verschiedenen Hügeln stehen sahen».

nach oben wölbt, um den Menschen zu verdrängen, sondern ihn einbettet in eine «den Körper freidenkende Welt» (LS, 24). Auch seine frühere Poetik des Sich-Einträumens in die Gegenstände wird im Prozess dieser Annäherung an das *Gefühl* verworfen: Es geht nicht mehr um einen Tagtraum, der alles idealisiert, sondern um die Beschreibung des «stehenden Jetz» (LS, 26). Das Gehen, Wandern oder Vagabundieren produziert einen anderen Weltzugang, eine andere Ästhetik als die herrschende und beherrschende; und diese andere Ästhetik oder Ästhetik des Anderen verdichtet sich immer wieder zu einem synästhetischen *freeze*. Sie funktioniert über die Berührung mit der Oberfläche des Bildsujets und schreitet metonymisch von *freeze* zu *freeze* voran.

Daher ist der fünfte Sinn, der Weymann fehlte, implizit immer eingebunden. Nur über den direkten Kontakt des Körpers mit der Erde, dem Sand, dem Felsen stellt sich ein Erzählfluss her. Um einige Ecken lässt sich hier erneut eine Verbindung zu Cézannes Malerei denken. Richard Shiff analysiert die Maltechnik Cézannes mit Bezug auf Clement Greenbergs These über das moderne Bild, das «*first impresses its viewer with its own articulated materiality*»⁴¹. Greenberg beschreibt den Gegensatz zwischen der *Durchsichtigkeit* der alten Meister, deren Rahmen ein Fenster auf einen imaginären Raum öffnen sollte, und der *Opazität* der modernen Kunst, deren Oberfläche oftmals nur für sich steht. Diese Eigenschaften können mit dem Seh- und Tastsinn in Verbindung gebracht werden:

Vision corresponds to the coordinated view of objects that a transparent painting affords; it is readily (but not exclusively) conceived as a totalizing mode of panoramic survey. Touch corresponds to the unyielding physicality of an opaque surface, one that remains its immediate particularity at all points of contact. Touch is performed piecemeal, touch by touch, just as a planar surface is painted.⁴²

Die *transistorische* Schreibweise korrespondiert mit dieser abtastenden Bewegung, die jeden *tache* als individuelles und nicht auf einen ideellen Wert reduziertes Farbeignis wahrnimmt. Trotzdem sind die Gemälde Cézannes nicht bloß abstrakt und opak, da sie durch die Modulation, durch die gegenseitige Verweismatrix der *taches*, einen verschrobenen Blick auf ein aus Farbform bestehendes Sujet freigeben.

Ein erzählerisches Pendant hierzu ist das Vagabundieren, das Begehen des Bergrückens, das ein alle Sinne in den Bann schlagendes Gefühl erzeugt.

⁴¹ Richard Shiff: «Constructing Physicality». In: *Art Journal* 50, 1 (Spring 1991), S. 42-47. Hier S. 42.

⁴² Ebd., S. 42.

Die erste Annäherung des Erzählers an ein Bild Cézannes im Text ist dann auch nicht nur eine *Eκphrasis* im traditionellen Sinn:

Es hieß *Der Mann mit den verschränkten Armen*: ein Mensch, unter dessen Bild nie ein Eigenname stehen würde [...]; dasitzend im Dunkel der Erdfarben, die ihn auch selber modulierten; in einem, so schien mir, «idealen Alter: schon Festigkeit, aber noch Sehnsucht». (Als ich seine Haltung nachstellte, befremdete freilich die unter den Arm weggesteckte Hand, und es brauchte geradezu einen Willen, sich aus der Verschränkung wieder zu lösen.). (LS, 36)

Handkes Ich stellt das Bild in einem schrulligen *tableau vivant* nach, will selbst dasitzen in den Erdfarben und sich modulieren lassen. Zwar wird das Bild auch visuell beschrieben, die *Eκphrasis* scheint aber damit nicht getan zu sein, es bedarf eines mimetischen Zugangs zum Bild, der den ganzen Körper betrifft.

Selbst Cézannes geradezu ontologischer Malstil wird schließlich in Handkes Text integriert. Das sieht man zum Beispiel an der Wand im berühmten Bild *Flasche und Zwiebeln* (Abb. 3), die alle Farben vereint und somit alle Tageszeiten; auch die Flasche enthält auf ihrer Oberfläche ein Kondensat aller verschiedentlich getönten Reflexionen, wie ein Gebräu verschiedenster Lichteinfälle, geronnen zu einem Farbfeuerwerk.



Abbildung 3: *Flasche und Zwiebeln*, 1896-98

Analog dazu beschreibt der Icherzähler in Handkes Text die Geräusche, Gerüche und Anblicke verschiedener Jahreszeiten, und die Buchen erscheinen als Synthese dieser verschiedenen Zustände:

Hügelan verliert sich die Pflasterung, und die Römerstraße wird zum Hohlweg mit Karrenspsuren. Die spielenden Dorfkinde haben hier (inzwischen getrocknete) Lehmkukeln geformt, die in der Atemfeuchte wieder frisch nach Regen riechen. [...] Die rostbraunen Wetterseiten an den Stämmen, die Ost-West-Richtung anzeigen, bleiben nach einem Schneesturm noch lange weiß, als wären alle Bäume Birken. Und bei einem Regen gibt es nichts Schwärzeres als die Elefantenbeine der Buchenschäfte. (LS, 130f.)

Durch diesen Wandel in der Identität bleiben sich die Buchen gleich, während sie in der Anschauung zu einer immer anders gefärbten und deshalb nicht restlos auf einen Nenner zu bringenden Erscheinung werden. Der Icherzähler geht hier fast im metonymisch lokalen Vagabundieren unter. Dieses Stück Heimat will er für sich zurückerobern, das Ende des Textes lässt den Ausgang dieser Aktion jedoch offen: «Zu Hause das Augenpaar?» (LS, 138).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die intermediale *réalisation* in Hanks Text sich auf zwei Ebenen vollzieht: *Formal* wird er zu einem Flickenteppich aus Textfragmenten und emuliert damit die Maltechnik Cézannes, indem die Erzählung nicht kausal zusammengehalten wird; vielmehr werden hier Textfragmente wie Cézannes *taches colorées* assoziativ zu einer Harmonie zusammengeflickt. *Inhaltlich* inszeniert die Erzählung die Erschütterung der standardisierten Wahrnehmung, und dies vollzieht sich in Form eines vagabundierenden Erzählens, das den Erzähler in synästhetische Erlebnisse punktuell eintauchen lässt.

Schluss – Eine brüchig heile Heimat

Ziel dieses Vagabundierens und Umkreisens der Sainte-Victoire ist es, wie eingangs bemerkt, einen neuen Zugang zu ganz alltäglichen Dingen zu gewähren, die «böse geworden» (LS, 82) sind. Handkes Ich sieht Cézannes *réalisation* als «Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr – nicht in einer religiösen Zeremonie, sondern in der Glaubensform, die des Malers Geheimnis war» (LS, 84). Das Ich sieht in seiner Phantasie nicht den Berg, sondern gewinnt einen neuen Wahrnehmungsmodus: «Dafür kehrt der Berg aber in der Analogie fast alltäglich wieder» (LS, 85). Es handelt sich hier fast um eine Inkorporierung der Gegenstände des Alltags, so nah sind sie dem Erzähler durch Cézanne geworden.

Handkes Text trägt zu einer Auflösung der Subjekt-Objekt-Dichotomie mit Rückgriff auf einen Trick bei, und zwar lässt er einen alltäglichen, böse gewordenen Gegenstand in einer neuen Verknüpfung (oder, mit Deleuze/Guattari gesprochen, in einer De- und Reterritorialisierung⁴³) mysteriös und neu erscheinen⁴⁴: die Fahne. Sie ist im Text ein nicht ganz eindeutiges, schillerndes Symbol: Mal ist sie eine Nationalfahne und wird durch Symbolisierung im Dienst des Nationalstolzes zu einem bösen Gegenstand, mal ist sie als Kaufhausfahne Aushängeschild für die industrielle Verdinglichung. Zu Anfang des Textes verwandelt sich, wie gesagt, eine Rabenkrähe in eine Fahne:

Ich sah das wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen; das Goldbraun der von der Sonne schimmernden Flügel; das Blau des Himmels. – Zu dritt ergab das die Bahnen einer weiten luftigen Fläche, die ich im selben Augenblick als dreifarbige Fahne empfand. Es war eine Farbe ohne Anspruch, ein Ding rein aus Farben. Durch sie sind aber die stofflichen Fahnen, die bisher den Anblick meist nur verhangen hatten, zumindest etwas Betrachtbares geworden; denn in meiner Phantasie steht ihre friedliche Ursache. (LS, 12)

Die Fahne als symbolisch über- und überfrachteter Gegenstand, der den flatterigen Anspruch auf ein Stück Erde erhebt, wird in dieser Passage ihres symbolischen Kleides, das den «unschuldigen» Blick auf sie versperrt, entledigt. Handkes Trick ist es hier, das banale Alltagsding, das aufgrund von Krieg und Massenvernichtung böse geworden ist, durch eine eigenwillige und eigensinnige assoziative Verknüpfung zu entmystifizieren. Der Adler wird dabei – wie in Cézannes *réalisation* – zu einem Farbeignis, einem Dreiklang aus Farben, und seine Ausgedehntheit wird zur Fläche, seine Farbe und die Farben des Hintergrundes verschmelzen, der Raum verschwindet, die Farben sind zu *taches colorées* geworden.

Dieser Wahrnehmungsmodus springt über auf die Betrachtung anderer Fahnen, die fortan zu dem werden, was sie sind: zusammengenähte verschiedenfarbige Stofffetzen, die im Wind flattern. Später im Text tauchen die Fahnen des *Kaufhauses des Westens* auf. Sie stehen für Zweckrationalisierung. Die Umgebung dieser Kaufhausfahnen wird jedoch durch einen Prozess der Archaisierung zurück übersetzt in eine Landschaft. Das ehemalige

⁴³ Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. A. d. Frz. v. Gabriele Rieke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag 1992, S. 19ff.

⁴⁴ Dieser «Trick» ist freilich in der Kunstavantgarde allgemein verbreitet, z.B. bei Marcel Duchamp und seinem umgedrehten Pissoir.

Flussbett unter der städtischen Landschaft Berlins, das schon seit Jahrtausenden ausgetrocknet ist, wird überblendet von einem Gefühl des vorzeitigen Strömens:

Beim Zurückgehen fühlte ich an der leicht abschüssigen *Langenscheidtstraße* das Spülen des Vorzeitwassers nach: eine linde und klare Empfindung. Am Abend leuchtete die Graphitspitze am Bleistift, und für ein Paar Tage wehten die Fahnen am «Kaufhaus des Westens» in einem Talgrund. (LS, 95)

Wieder werden die durch Symbolisierung und Metaphorisierung gefährdeten Dinge gerettet, diesmal das Aushängeschild für Kaufkraft. Ihrer symbolische Schwere entledigt, werden die Dinge resubstanziert – eine Prozedur, die vom Erzähler in Verbindung gebracht wird mit der katholischen Transsubstantiation, im Zuge derer Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi verwandelt werden. Wo dort aber Alltagsgegenstände symbolisch aufgeladen werden, sollen sie hier symbolisch entleert mit ihrer eigentümlichen Textur in den Blick genommen werden. Die von Geld in Geldwerte verwandelte Welt wird hier wieder substanziell⁴⁵.

Die Überwindung der verdinglichten Welt fällt jedoch bis zuletzt immer wieder labil aus. Handkes Text scheint insofern das *Autodafé* in sich integriert zu haben. Der letzte Textabschnitt in der *Lehre der Sainte-Victoire* ist interpunktiert von Harmonien und Dissonanzen zwischen Kultur und Natur. Der städtisch-ländliche Morzger Wald am Rande von Salzburg stellt sich als Übergangsort dar und hat eine zweideutige Topographie. Immer wieder harmonieren Natur- und Menschenwerk, beispielsweise wenn am Ende in einem Weiher ein Stück Styropor wie vulkanisches Tuffstein aussieht und sich in das fischreiche Gewässer optisch integriert. Immer wieder sind aber auch Dissonanzen zu spüren. So verwandelt sich ein wie ein Holzverschlag aussehendes Stück Holz in eine Zielscheibe, die dann den Blick auf einen Schießstand eröffnet, was später mit «harztränenenden Stellen in den Baumrinden» verbunden wird und mit der Frage: «von Schüssen?» (beide Zitate: LS, 135). An einer anderen Stelle im Wald wird ein Bunker von Erlengeäst überwuchert, aus dem Blätter wachsen, die *pars pro toto* für

⁴⁵ Vgl. Jochen Hörisch: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 19, wo die Hostie als Vorläufer des Geldes beschrieben wird: «Den Platz der irdischen Repräsentanz Gottes in Brot und Wein, die die Versammlung von Sein und Sinn garantiert, hat Geld eingenommen. Das Medium Geld wird so zum funktionalen Äquivalent des substanzialistischen Mediums der theologisch-realistischen Ontosemiologie».

den Wald stehen und sich in schillernde Spielkarten verwandeln⁴⁶. Ein Kamm wird zu etwas Umkämpftem, der Schrei eines Vogels und das Klicken eines Steins wirken bedrohlich⁴⁷.

Immer wieder steht die Utopie, die Handke zu Anfang seines Texts als Ineinander von «Naturwelt und Menschenwerk» (LS, 9) bezeichnet, lokal unter Bedrohung, ihre Labilität ist offensichtlich. Während der Passage im Morzger Wald nimmt die Wildnis jedoch überhand; und wieder taucht eine eigenwüchsige Fahne auf; es bleiben nur noch Kinder übrig, die als Statthalter des mimetischen Zugangs zur Natur die Wälder ominös bevölkern; und sogar die Vögel singen je nach Jahreszeit anders: «Der Gesang wechselt mit den Jahreszeiten und läßt an einen langsam rotierenden Sternenhimmel denken» (LS, 137). Diese Stetigkeit der Naturgeschichte und auch die Stetigkeit der wiederkehrenden Jahreszeiten vereinnahmt kulturgeschichtliche Produkte, Styropor wird zu Tuffstein und gewinnt eine eigenwüchsige Oberfläche, ein von einer Plastikplane zugedeckter Holzstoß wird als Bindeglied zwischen Kultur und Natur wird zu einem Farbenereignis, der Stapel fängt zu kreisen an:

Dann erscheinen die Zahlen der Farbentest-Tafeln. Dann wird es auf ihm Nacht und wieder Tag. Mit der Zeit zittern die Einzeller; ein unbekanntes Sonnensystem; eine steinerne Mauer in Babylon. Es wird der umfassende Flug, mit gebündelten Düsenstrahlen; und schließlich, in einem einmaligen Flimmern, offenbaren die Farben quer über den ganzen Holzstoß die Fußspuren des ersten Menschen. (LS, 138f.)

Von den kleinsten Dingen zu den größten waltet hier ein «sanftes Gesetz» (Stifter) und bietet einen Geborgenheitsraum für den Menschen, der sich sowohl mit seinem ontogenetischen als auch mit seinem phylogenetischen Ursprung verbindet. Hier wird eine brüchig heile Heimat vorgestellt, die jederzeit und an jedem Ort neu unter Beschuss ist und sich verteidigen muss.

Schließlich drängt sich jedoch die Frage auf, ob hier nicht Ästhetik Politik ersetzt, ob also Handkes Gegengift zur allgemeinen Vereinnahmung der wahrnehmbaren Welt für faschistische Zwecke nicht eine Entpolitisierung und Ästhetisierung nach sich zieht. Handke präsentiert hier eine individualisierte Ästhetik der Verzweiflung und der Flucht. Symptomatischerweise verhaspelt sich der Text an einer Stelle, gerät in einen Selbstwiderspruch.

⁴⁶ Eine Anspielung auf Cézannes berühmtes Gemälde *Kartenspieler*, das Handke assoziativ in Verbindung bringt mit Cézannes Maltechnik: die *taches colorées* werden zu Karten. Vgl. LS, S. 15.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 131ff.

Als der Icherzähler einem knurrenden Hund in der Nähe der Saint-Victoire begegnet und damit einem feindlich gesinnten Anderen, kann dieser sich nur durch die Flucht in einen Tagtraum retten:

Ich träumte von dem Hund, der sich in ein Schwein verwandelte. So hell, so fest und rundlich, war er keine Spottgeburt eines Menschen mehr, sondern ein Tier, wie es sein sollte; und ich gewann es lieb und tätschelte es – erwachte jedoch unversöhnt und nach dem Worte des Philosophen, «durch erkennende Orgien gereinigt für die heilig seienden Werke». (LS, 61f.)

Dieser Tagtraum hinterlässt einen immer noch unversöhnlichen Icherzähler, der es nicht fertig gebracht hat, den Hund in Farbflecken aufzulösen oder als Farbfleck in die Landschaft einzubetten; die Verwandlung in ein Schwein bedeutet zunächst eine Symbolisierung, dann ein Anschwärzen und Verunglimpfen des Tiers, das nicht ohne Arroganz und Aggression auskommt. Wenn dieses Buch also eine Lehre sein soll, so wäre ich geneigt, darauf augenzwinkernd mit dem Icherzähler von Handkes *Lehre* zu kontern, der den Schriftstellern nicht als Schüler gegenüberreten möchte: «Die Schriftsteller, deren ernsthafter Leser ich bin, sind mir eher teuer wie Brüder [...]» (LS, 34).