

# „Die Lehre der Sainte-Victoire“

## Metanarrative Abhandlung über programmatische Grundvoraussetzungen des Schreibens von Peter Handke

*Andjelka KRSTANOVIĆ*

### Abstract

„Die Lehre der Sainte-Victoire“. Metanarrative treatise on programmatic prerequisites of writing by Peter Handke

The story „Die Lehre der Sainte-Victoire“ by Peter Handke was published in 1980 as part of the tetralogy „Langsame Heimkehr“. It is a metanarrative treatise and thus represents the narrative high point in terms of an immediate discussion about poetological perspectives.

This work examines the positioning of authorship in „Die Lehre der Sainte-Victoire“. This is analyzed on the basis of the narrative strategy used at the level of the plot and at the level of the narrative discourse in order to finally elaborate the basic poetological prerequisites that also remain influential in further works.

**Keywords:** Peter Handke, „Die Lehre der Sainte-Victoire“, metanarration, authorship

**ORCID:** 0000-0002-8008-0244

**Contact:** University of Banja Luka, andjelka.krstanovic-jankovic@ff.unibl.org

**DOI:** 10.15452/StudiaGermanistica.2024.34.0006

### 1. Einführung in das Werk

„Die Lehre der Sainte-Victoire“ ist 1980 als zweites Werk der Tetralogie erschienen. Während das erste Werk „Langsame Heimkehr“ die Erkenntniszustände und deren Überführung in die künstlerische Form thematisch behandelt, widmet sich „Die Lehre der Sainte-Victoire“ ausschließlich den poetologischen Fragen bzw. der Frage der Form als ästhetischer Gesetzlichkeit eines Kunstwerkes.

Der homodiegetische Erzähler, der die Geschichte vermittelt, entwickelt seine Überlegungen über Farben und Formen in Anlehnung an die Bildkunst. Er beschäftigt sich ferner mit der Frage der Verknüpfung der Sätze in einem Erzählwerk, mit Methoden, mit der Entstehung, der Zeit und dem Ort der Handlung in einer Erzählung, dabei die gegenwärtigen Reflexionen mit den Erlebnissen in der Vergangenheit verknüpfend. Er kommt schließlich nach den essayistischen Wanderungen durch die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten auf dem Gebirge Sainte-Victoire, ein beliebtes Motiv des Malers Cézanne, zu der zusammenfassenden Lehre über die Form, die ihm erst das Recht gibt, sich an seinem Kunstwerk schöpferisch zu betätigen. Aus einer solchen thematischen Beschaffung des Werkes ergibt sich auf der einen Seite eine reduzierte Handlung und auf der anderen Seite eine

Fülle von poetologischen Reflexionen, die das Werk laut Michel Volker in die Nähe eines Essays rückt, in dem philosophische, poetologische und ästhetische Fäden miteinander verflochten werden (vgl. 1998:163). Aus diesem Umstand ergibt sich ferner eine Struktur, die nicht mehr wie in den vorigen Werken auf die Hinterfragung des Erzählprozesses hinter der Oberfläche der Handlung ausgerichtet ist, sondern umgekehrt, die Hinterfragung der ästhetischen Gesetzmäßigkeiten wird offen zum Thema und die reduzierte Handlung, die aus zwei Wanderungen zu Sainte-Victoire besteht, wird hinter die Reflexionen gestellt. Die Metaebene, die in Handkes vorigen Werken immer mit dem erlebenden fiktionalen Ich eng verknüpft war, wird in der ‚Lehre der Sainte-Victoire‘ als Thema explizit entwickelt, ein Umstand, der die Verknüpfung von Lebenserfahrung und deren Überführung in die Erzählform zu einem narrativen Höhepunkt bringt. Die angewandte Methode in der Erzählung ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ fasst Christoph Bartmann auf folgende Weise zusammen: „Seit dem ‚Kurzen Brief‘ ist die Entfaltung einer Formenlehre zu beobachten, die erst in der ‚Lehre der Sainte-Victoire‘ sich als Poetologie explizit zu erkennen gibt“ (1984:168).

## 2. Handlung und Diskurs

### 2.1. Die Erzählung über das Erzählen

‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ besteht aus neun Kapiteln. Die Form ist verknüpft mit der danti-schen Verfahrensweise, die an dieser Stelle auf das Heil einer ästhetisch erfahrbaren Existenz aus ist. Im ersten Kapitel ‚Der große Bogen‘ wird angedeutet, dass die Erzählung eine Fortsetzung von der ihr vorangegangenen Erzählung ‚Langsame Heimkehr‘ darstellt: *Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu* (Handke 1984:9). Mit dem ersten Satz wird signalisiert, dass sich der heterodiegetische Erzähler aus ‚Langsame Heimkehr‘, der seine Erlebnisse auf die Erzählfigur Sorger projiziert hat, hier endlich als ein Schriftsteller-Ich zu erkennen gibt. Das Schriftsteller-Ich entfaltet im ersten Kapitel seine Grundvorstellungen von der Kunst, die sich zum einen durch Vorbilder in der Bildkunst, Literatur und Philosophie herausgebildet haben und zum anderen durch die eigenen Erlebnisse, bei welchen die genannten Vorbilder tiefer entfaltet, nachvollzogen und bestätigt werden. Das Wechselverhältnis zwischen dem Vorbild und der eigenen Erfahrung, das in eine abschließende Einsicht in die Formenlehre mündet, ist ein thematischer Schwerpunkt, der sich von den Naturbildern in ‚Langsame Heimkehr‘ unterscheidet, wie in der Analyse von Inge Raatz hervorgehoben wird:

„Auf der dann in Frankreich unternommenen Bergwanderung begegnet der Ich-Erzähler der Vergangenheit nicht in erster Linie in der Gestalt von bislang namenlosen Naturphänomenen [...], sondern in den Erscheinungsformen einer auch namentlich fixierten Literatur-, Kunst-, Philosophie- und Religionsgeschichte.“ (Raatz 2000:118)

Das erste Kapitel stellt somit eine Einführung dar, die für das Verständnis der Lehre aufschlussreich ist und auch formal das umfassendste Kapitel darstellt. Die poetologischen Grundpositionen finden ihren Ausdruck in der Beschwörung einer ästhetisch erfahrbaren Existenz, die im „Nunc stans“<sup>1</sup>, einem Beseligungsmoment im Wachzustand, nachzuvollziehen ist:

*Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen. Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigten einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam. Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne (doch ohne deren das Äußerste oder das letzte ankündigende Bedrohlichkeit), und der Nunc stans genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit.* (Handke 1984:9)

1 Thomas F. Barry sieht in Handkes „Nunc stans“-Augenblicken die Absicht, eine mythische Einheit zwischen Innen- und Außenwelt zu erreichen, die nicht nur in fiktionalen Werken entfaltet wird, sondern auch in nichtfiktionalen, z. B. in seinen Journalen als eine Lebensform (vgl. 2005:283–309).

Zugleich bekennt sich der Erzähler zu den Wirklichkeitsbildern, indem er sich von ekstatischen Erlebnissen und traumhaften Bildern klar distanziert. Dieser Standpunkt wird an einer weiteren Stelle explizit ausgedrückt:

*So sah ich in die Zypressen auch wieder die magischen Totenbäume der Alten hinein. 'Sich einträumen in die Dinge' war ja lange eine Maxime beim Schreiben gewesen: sich die zu erfassenden Gegenstände derart vorstellen, als ob ich sie im Traum sähe, in der Überzeugung, daß sie dort erst in ihrem Wesen erscheinen. Sie bildeten dann um den Schreibenden einen Hain, aus dem er freilich oft nur mit Not in ein Leben zurückfand. Zwar sah er immer wieder ein Wesen der Dinge, aber das ließ sich nicht weitergeben; und indem er es zum Trotz festhalten wollte, wurde er selber sich ungewiß. – Nein, die magischen Bilder – auch der Zypressen – waren nicht die richtigen für mich. In ihrem Innern ist ein gar nicht friedliches Nichts, in das ich freiwillig nie mehr zurück möchte. Nur außen, bei den Tagesfarben, bin ich. (Handke 1984:22)*

Das Schriftsteller-Ich widmet sich schreibend der irdischen Welt, die er im Zustand der Nüchternheit und Aufmerksamkeit durch seine Reflexionen als ein Sein im Frieden wiederzugeben versucht. Durch diese Verfahrensweise nähert er sich den Gesetzmäßigkeiten der Kunst des Malers Cézanne an, der sich mit seinem malerischen Verfahren als Schlüsselfigur für die Formenlehre erweist. Seine Methode des Realisierens des Irdischen, das auf seinen Bildern die Übereinstimmung von Idee und Gegenstand erkennen lässt, ist zugleich das Ziel des Autors/Erzählers, das er in seinem Erzählwerk zu verwirklichen beabsichtigt:

*Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder, wie die Versuchung des Heiligen Antonius, gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung ('réalisation') des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. – Es geht in der Kunst um nichts anderes. Doch was dem Leben erst sein Gefühl gibt, wird beim Weitergeben dann das Problem. (Handke 1984:18)*

Cézannes Verfahren des Realisierens erweist sich an dieser Stelle als Schlüsselbegriff und Erlebnis, das dem Autor/Erzähler erst im vorletzten Kapitel gelingt und damit die Voraussetzung für das Schreiben bildet, das im letzten Kapitel realisiert wird. Ein weiteres Vorbild bei der Verwirklichung des rein Irdischen stellen für den Autor/Erzähler die Bilder Courbets mit genau lokalisierenden Titeln und tagtäglichen Genreszenen dar (vgl. Handke 1984:26). Die ästhetische Grundposition zeigt sich ferner, noch einmal in Anlehnung an Cézanne, im Standpunkt, dem Unguten und Bösen abzuschwören, eine Ansicht, die dem Tadel entgegensteht, den Platon gegenüber den Dichtern geäußert hat:

*Die Dichter lügen, steht bei einem der ersten Philosophen. Es herrscht also vielleicht schon seit jeher die Meinung, das Wirkliche, das seien die schlechten Zustände und die ungunstigen Ereignisse; und die Künste seien dann wirklichkeitsgetreu, wenn ihr Haupt- und Leitgegenstand das Böse ist, oder die mehr oder weniger komische Verzweiflung darüber. Doch warum kann ich von all dem nichts mehr hören; nichts sehen; nichts lesen? Warum wird mir, sowie ich selber auch nur einen einzigen mich beklagenden oder bloßstellenden Satz hinschreibe – es sei denn, es ist der Heilige Zorn dabei! –, buchstäblich schwarz vor den Augen? Und werde andererseits nie vom Glück schreiben, geboren zu sein, oder vom Trost in einem besseren Jenseits: das Sterbenmüssen wird immer das mich Leitende, doch hoffentlich nie mehr mein Hauptgegenstand sein. (Handke 1984:17–18)*

Die Vermittlung des Schönen und Guten als Sein im Frieden wird zum Anliegen des Autors/Erzählers. Dies bedeutet zugleich den Verzicht auf eine chronologische Vorgehensweise, die sich die Wechselfälle der Geschichte zum Gegenstand nimmt, und eine gleichzeitige Bejahung der Poetik der Jetztzeit und des konkret gegebenen Ortes, die sich durch die Veranschaulichung der Landschaftsbilder der Bildkunst annähert. Für das Verfahren der Vermittlung der Landschaftsbilder in der Jetztzeit als Beschwörung einer deskriptiv-reflexiven Poetik, die sich dem chronologischen

Nacheinander verweigert, findet der Autor/Erzähler die Vorbilder nicht nur in der Bildkunst, z. B. bei Cézanne, Courbet und Hopper, sondern auch bei Schriftstellern wie Adalbert Stifter oder Christian Wagner.<sup>2</sup> Bei Stifiers Landschaftsbildern, die durch ein reflexiv-deskriptives Verfahren das rein Irdische vermitteln, ist ebenso ein Anknüpfungspunkt zur Bildkunst vorhanden. Stifiers homodiegetischer Erzähler im ‚Nachsommer‘ wandert zudem auf der Suche nach Landschaftsbildern durch die Gebirge und versucht, das Wissen und die Erfahrung in einem Wechselverhältnis von Schrift und Bild im ästhetischen Ausdruck zusammenzufassen:

*„Ich bin doch im Grunde nur ein gewöhnlicher Fußreisender. Ich besitze gerade so viel Vermögen, um unabhängig leben zu können, und gehe in der Welt herum, um sie anzusehen. Ich habe wohl vor kurzem alle Wissenschaften angefangen; aber davon bin ich zurückgekommen, und habe mir nur hauptsächlich die einzelne Wissenschaft der Erdbildung zur Aufgabe gemacht. Um die Werke, welche ich hierin lese, zu ergänzen, suche ich auf den Reisen, die ich in verschiedene Landesteile mache, zu beobachten, schreibe meine Erfahrungen auf, und verfertige Zeichnungen. Da die Werke vorzüglich von Gebirgen handeln, so suche ich auch vorzüglich die Gebirge auf. Sie enthalten sonst auch vieles, das mir lieb ist.“ (Stifter 1996:110)*

Stifiers Erzähler lobt ebenso die Farben und Formen in gelungenen Zeichnungen, die als Methode, die passende Form zu erreichen, nicht nur für die Bildkunst, sondern auch für seine Schriften maßgeblich werden:

*Ich habe durch längere Zeit her Pflanzen Steine Tiere und andere Dinge gezeichnet, habe mich sehr geübt, und dürfte daher etwa ein Urteil wagen können. Diese Zeichnungen erscheinen mir in Reinheit der Linien in Richtigkeit des Perspektives in kluger Hinstellung jedes Körperteiles und in passender Anwendung der Farben als ganz vortrefflich, und ich fühle mich gedrungen, dieses zu sagen. (Stifter 1996:1995)*

Wagners ‚Evangelien der Natur‘ (Handke 1984:25) entziehen sich den geisteslosen Banalitäten des Menschenwerkes und werden somit zu einem weiteren Vorbild:

*Ich las zu der Zeit die Beschreibung eines deutschen Dorfs im 19. Jahrhundert, von einem schwäbischen Bauern, der ein Dichter geworden war. Er wollte jedem kleinlichen Anschauen des Menschen fernstehen und nannte seine Gedichte Evangelien der Natur; geschrieben von deren Leser. (Mir wiederum, seinem Leser, kommen hier beim Anblick eines bestimmten fernen Schneefelds, das sich im Sonnendunst oft nur durch einen kleinen Glanz vom Himmel unterscheidet, seine Verkündungen nah: „Dein ist Alles, dein die Himmel selbst, und selbst die Sterne, wenn du Glanz hast für den Glanz der Ferne.“) – Wenn er freilich Prosa schrieb, schaute er die Menschen, seine Dorfleute, doch kleinlich an. Er wußte das auch: Manchmal empfand er es schwer, daß der „von der Feldarbeit ermüdete Leib nicht hören und sehen konnte“. (Handke 1984:25)*

In der Vermittlung des Seins im Frieden durch menschenleere Landschaftsbilder, auf denen sich die gelungene Form in der Übereinstimmung von Idee und Gegenstand zeigt, erkennt der Autor/Erzähler das Wesen der Kunst. Für solche Erlebnisse braucht er eine Art Initiation, die nach einer vollkommenen Geistesgegenwart verlangt, eine Erfahrung, die er auf einer anderen Reise mit seiner Frau durch Frankreich erleben und als Übereinstimmung zwischen der Idee und der Daseinsform empfinden konnte (vgl. Handke 1984:20, 21). Das Pinienerlebnis auf dieser Reise bleibt für ihn insofern auch weiterhin von Bedeutung, da es ihn immer wieder vor der Geistesabwesenheit schützt. Sich von der Geistesgegenwärtigkeit zu entfernen und in die Banalitäten zurückzusetzen, hieße für den Künstler, sich im Zustand der Schuld zu befinden (vgl. Handke 1984:20). Dementsprechend muss die Verknüpfung zur Welt aufrechterhalten und die erreichte Einsicht durch eine adäquate ästhetische Form vermittelt werden. Dabei zeigt sich das Weitergeben als Vermittlung durch Form

---

<sup>2</sup> Christian von Wernsdorff führt Petrarca als ein weiteres implizit vorhandenes Vorbild an, das in seiner Darstellung der Natur als Landschaft die Motive der Besteigung des Mont Ventoux reflektiert (vgl. 1983:81).

als Anliegen, das den Künstler in seinem ganzen Wesen in Anspruch nimmt und ihm erst dann das Recht gibt, ästhetisch tätig zu werden, nachdem er diese Problematik überbrückt hat.

Die poetologischen Grundpositionen werden an dieser Stelle verankert, und der Autor/Erzähler begibt sich auf der Suche nach dem Schlüsselerlebnis nach Provence, eine Wanderung, die im nächsten Kapitel ‚Die Anhöhe der Farben‘ ansetzt und sich bis zum sechsten Kapitel erstreckt. Die zwei Bergwanderungen in Provence zu Sainte-Victoire, in diesen Kapiteln die Wanderung im Juli und im vorletzten Kapitel die Wanderung im Dezember, bilden das Handlungsgerüst, mit dem Reflexionen in der Gegenwart und die Erlebnisse aus der Vergangenheit verflochten werden. Schließlich wird im letzten Kapitel die im vorletzten Kapitel ‚Der Hügel der Kreisel‘ erlangte Lehre in eine konkrete poetische Form umgesetzt. Auf den zwei Wanderungen werden also die künstlerischen Grundpositionen, in der Einführung festgesetzt, durch die unmittelbaren Erfahrungen vervollständigt. Bei der ersten Wanderung in die Provence sind in den Kapiteln ‚Die Anhöhe der Farben‘ und ‚Die Hochebene des Philosophen‘, mit denen das erste Drittel des Werkes abschließt, im Anblick des Gebirges die Voraussetzungen für das gelungene authentische Verhältnis zur Welt und dessen ästhetisches Erlebnis veranschaulicht. Die erste kleine „Lehre“ bezieht sich auf die Entfernung von den Stadtzonen als Inbegriff des Menschenwerkes, welche die wahren Farben in einem falschen Licht erscheinen lassen. Ihr sensibler Nachvollzug kann erst nach den Grenzorten stattfinden:

*In Aix, unter den Platanen des Cours Mirabeau, die oben zu einem geschlossenen Dach verwachsen sind, war es am Morgen geradezu düster gewesen. Das Ausgangstor der langen Allee, mit den weißen Fontänen des Springbrunnens, blendete im Hintergrund wie ein kleiner Spiegel. Erst an der Stadtgrenze zeigte sich rundum ein mildgraues Tageslicht. (Handke 1984:33–34)*

Der authentische Nachvollzug der Umwelt eines Künstlers macht die Orte, an denen er arbeitet, zum Mittelpunkt der Welt:

*In Delphi, wo früher der Mittelpunkt der Welt angenommen wurde, flatterte es im Gras des Stadions weitem von den Schmetterlingen, die der Dichter Christian Wagner als „die erlösten Gedanken der heiligen Toten“ gesehen hat. Doch vor der Sainte-Victoire, als ich auf der freien Stelle zwischen Aix und Le Tholonet in den Farben stand, dachte ich dann: „Ist nicht dort, wo ein großer Künstler gearbeitet hat, der Mittelpunkt der Welt – eher als an Orten wie Delphi?“ (Handke 1984:36–37)*

Die pure Empfindung in der Jetztzeit ist ein Zustand, der den Künstler in seiner erwartungslosen und zugleich aufmerksamen Wahrnehmungsweise dazu verleitet, die Welt in ihrem unmittelbaren Wirken auf das Subjekt zu erleben und sich entsprechend zu artikulieren:

*Ich ging auf „der Straße“. Ich sah im schattigen Graben „den Bach“. Ich stand auf „der steinernen Brücke“. Da waren die Risse im Felsen. Da waren die Pinien und säumten einen Seitenweg; am Ende des Weges groß das Schwarzweiß einer Elster. Ich sog den Duft der Bäume ein und dachte: „Für immer.“ Ich blieb stehen und schrieb auf: „Was gibt es für Möglichkeiten – in der Jetztzeit! Stille auf der Route de Cézanne.“ (Handke 1984:34–35)*

Eine weitere Voraussetzung für die Verwirklichung des rein Irdischen ist die Tilgung von Geschehen, stattdessen wird ein Nachvollzug der Natur in ihrem reinen Sein angestrebt, sodass die Erfassung der Welt an sich die eigentliche Handlung reflektiert:

*In der Freude auf der Hochfläche dahingehend, war ich aber mit keinem Aufbruch mehr beschäftigt, noch mit einem Motiv – wußte ich doch, daß auch der Maler nie einen besonderen „Vogelschwarm“ gebraucht hatte, um uns auf seinen Bildern das Reich der Welt zusammenzuhalten. (Handke 1984:42)*

Aus dieser Ansicht ergibt sich ein poetologisches Verfahren, das das Geschehen bzw. die sich abwechselnden Ereignisse in der Handlung tilgt und stattdessen die Deskription der stehenden Wahrnehmungsbilder als das wahre Geschehen, sprich die wahre Geschichte präsentiert.

Das zweite Drittel des Werkes entfaltet auf der ersten Wanderung weitere künstlerische Voraussetzungen für die Entstehung der Schrift, durch konkrete Erfahrungen veranschaulicht. Für den Autor/Erzähler gilt in diesem Zusammenhang, sich auf die Jetztzeit zu konzentrieren, im Jetzt und Hier die Dinge zu erfassen, um im Einzelnen das Wesentliche, sprich die Schönheit zu benennen:

*„Denk nicht immer Himmelsvergleiche bei der Schönheit – sondern sieh die Erde. Sprich von der Erde, oder bloß von dem Fleck hier. Nenn ihn, mit seinen Farben.“ Ich ging dann bewußt langsam weiter, fast immer mit gesenktem Kopf, jede gesuchte Ferne vermeidend. (Handke 1984:56)*

Eine weitere Vorgehensweise besteht in der Herstellung eines verknüpfenden Bogens von Vergangenheit und Gegenwart, wobei die Wirklichkeit zusammenfassend wahrgenommen wird. Das Schriftsteller-Ich wird dabei in der puren Darstellung der Wahrnehmungsbilder unsichtbar, wird also durch die Verwandlung, sprich die Aufgabe des prosaischen Lebens zur kreativen Instanz, die sich von den sich aufdrängenden Bildern leiten lässt.<sup>3</sup>

*In der Tiefe des Seitenwegs sah ich nämlich einen Maulbeerbaum (eigentlich nur die rötlichen Fruchtsaftflecken im hellen Wegstaub) in frischer, leuchtender Einheit mit dem Saftrot der Maulbeeren vom Sommer 1971 in Jugoslawien, wo ich mir erstmals eine vernünftige Freude hatte denken können; und etwas, der Anblick?, meine Augen?, dunkelte – wobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: der Schriftsteller. (Handke 1984:57)*

Den Höhepunkt der Vergegenwärtigung einer idealen Form stellt das Kapitel ‚Das Bild der Bilder‘ dar, in dem ein vollkommenes Bild von Cézanne beschrieben wird, auf dem die Triade – Ding, Bild, Strich – in der Übereinstimmung erscheint. Das ist zugleich das Wunschbild des Autors/Erzählers, die vollkommene Form in seiner Schrift zu verwirklichen, in welcher das Erfundene ausgeklammert, die Mittel nicht mehr zu erkennen und das rein Irdische realisiert wäre: [...] *jener entstofflichten und doch materiellen Sprache auf der Spur, mit der ich hoffte, von der noch ausständigen Rückkehr des Mannes mit den gekreuzten Armen weiterzuerzählen (Handke 1984:58).*

In dem Kapitel ‚Der Sprung des Wolfs‘ wird die Abschwörung vom Bösen als ein weiterer poetologischer Standpunkt konkret veranschaulicht. Das Böse, das dem Künstler alltäglich begegnet und ihn in einen Zustand des Hasses und der Unproduktivität versetzen kann, ist eigentlich eine weltliche Angelegenheit, der die Absage gilt, da sie einen unmittelbaren Anblick der Welt benebelt und das Subjekt in die Banalitäten zurückversetzt. Ein Thema, das noch einmal im letzten Drittel der Erzählung aufgegriffen wird, und zwar im Kapitel ‚Das kalte Feld‘, in welchem der Starre des modernen Geistes in einer variierten Präsentation die Mechanismen der Abwehr gegenübergestellt werden, die den Künstler auf seiner Suche nach dem Schönen und Guten zu schützen vermögen. Im Kapitel ‚Der Sprung des Wolfs‘ begegnet der Autor/Erzähler einem militärisch dressierten Hund, der nach seinem Leben trachtet. Bei der Begegnung erscheint ihm der Hund als Inbegriff für alles Böse, der *jedes Rassenmerkmal verlor und nur noch im Volk der Henker das Prachtexemplar war (Handke 1984:46)*. Er ist zugleich der Inbegriff jeder auf das Uniformierte und Böse dressierten Existenz, die der Gewaltgeschichte ausgeliefert ist, und sich gegenüber einer jeglichen nach Freiheit trachtenden Existenz, die einfach da ist, feindlich, vernichtend, roh und unreflektiert verhält:

3 An dieser Stelle ist auf Handkes Erlebnis der Initiation zum Schreiben hinzuweisen, es ist eine Überschreitung der Schwelle, bei der sich das Bewusstsein durch einen Ruck vom prosaischen Leben löst, um sich in eine kreative Instanz zu verwandeln, aus welcher die Wahrnehmungsbilder von selbst hervorquellen und die neuen Welten entstehen. Mit Handkes Worten: [...] *Das ist ja das Moment, wo man von sich, von seiner Leibhaftigkeit und von seiner Person – nicht Persönlichkeit – befreit ist endlich. Ich hab dafür dieses Hauptwort immer [...] das ist das Wort „Ruck“. Es ist keine Entrückung, aber es ist ein Ruck aus sich heraus, wo man sich sozusagen [...] aber doch stärker, stärker denn sich selber erlebt (Handke 2016:138).*



*Danach stand er still drohend und las aufmerksam und lange in meinem Gesicht, doch einzig nach Zeichen der Angst und der Schwäche. Ich begriff: Er meinte gar nicht mich-im-besonderen, sondern sein Blutdurst war hier auf dem Territorium der Fremdenlegion, wo nur mehr das Kriegrecht galt, auf jeden dressiert, der, unbewaffnet und ohne Uniform, bloß war, der er war. (Handke 1984:46)*

Zur Allegorie des Hundes als falsch gelebter Existenz notiert Christine Winkelmann Folgendes:

„Es ist Cerberus, das höllische Ungeheuer, das hier als Allegorie einer falsch gelebten Existenz den Helden auf seinem Weg erschreckt und in Schuld zu bringen versucht. Der Dichter fühlt sich in Dantes Höllenregion versetzt, [...] doch auch wenn ihn ein Stacheldraht von dem Tier trennt, ist er nicht in Sicherheit. Es stellt ein Stück Wirklichkeit dar, gegen das er – im Widerstand – sich behaupten lernen muß.“ (Winkelmann 1990:180–181)

Der Autor/Erzähler wird nach dieser Begegnung aus dem Zustand der Aufmerksamkeit, Nüchternheit und Erwartungslosigkeit, die Eigenschaften, die er auch in ‚den Mann mit den gekreuzten Armen‘, ein Porträt von Cézanne und das Vorbild für den Protagonisten Sorger, hineinprojiziert hat, herausgerissen und in einen selbstbezogenen Zustand hineinversetzt, in dem er *sprachlos vor Haß [...] und zugleich schuldbewußt* (Handke 1984:48) in ein *kriegsmäßiges Starren* (Handke 1984:49, 50) zurückfällt. Da in die Gewaltgeschichte hineinversetzt, muss er sich aus dieser wieder lösen, um den Spuren des Guten und Friedlichen wieder nachforschen zu können. Die nötige Verwandlung gelingt ihm im Traum als einer Übergangszone, der, dem faustischen Beispiel folgend, ihm in der erquickenden Natur neue Kräfte verleiht:

*Ich träumte von dem Hund, der sich in ein Schwein verwandelte. So, hell, 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“. Am noch taghellen Himmel ging der Mond auf. Ich konnte mir darauf das „Meer des Schweigens“ vorstellen, und Flauberts „Besänftigung“ zog in mein Herz. Im lehmigen Hohlweg roch es erfrischend nach Regen. Neu sah ich das Weiß einer Birke. Alle Zeilen im Weinberg waren unbestimmt weiter führende Wege. Die Rebstöcke standen als Leuchter der Ruhe; der Mond als altes Zeichen der Phantasie. (Handke 1984:49–50)*

Die Mechanismen der Abwehr gegenüber einer uniformierten Existenz werden noch einmal im Kapitel ‚Das kalte Feld‘ veranschaulicht. Während die Begegnung mit dem Hund den Autor/Erzähler plötzlich und unvorbereitet in der Natur einholt, wird in diesem Kapitel die Starre des Geistes durch das Bild von Deutschland nahegebracht, der sich der Autor/Erzähler nun mit schon geprüften Mechanismen der Abwehr widersetzen kann:

*Aus der französischen Entfernung betrat ich dann eine, wie mir auffiel, immer böser und wie versteinerte Bundesrepublik [...]. 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. Vielleicht war es woanders ähnlich, doch hier traf es mich nackt, und ich wollte jemand Beliebigen niederschlagen. Ich empfand Haß auf das Land, so enthusiastisch, wie ich ihn einst für den Stiefvater empfunden hatte, den in meiner Vorstellung oft ein Beilieb traf. Auch in den Staatsmännern dort (wie in all den staatsmännischen „Künstlern“) sah ich nur noch schlechte Schauspieler – keine Äußerung, die aus einer Mitte kam -, und mein einziger Gedanke war der von der „fehlenden Entsöhnung“.* (Handke 1984:70–72)

Die Starre des Geistes und die Dressur des modernen Lebens, in die man wie in eine erkünstelte Heimat hineingeboren wird, findet ihr Pendant sowohl in der eigenen Erfahrung in der Auseinandersetzung mit der Figur des Vaters als auch in der Anlehnung an die Vorbilder aus der Kulturgeschichte, hier namentlich an Hölderlin, der einst in seinem ‚Hyperion‘ die Deutschen ebenso vor der Geistesstarrheit warnte. Der Autor/Erzähler löst an dieser Stelle die Kluft zwischen dem Ich und der Menschheitsgeschichte, indem er die Perspektive der Wahrnehmung der Geschichte umdreht und

Deutschland innerhalb der Naturgeschichte erlebt, das auf diese Weise doch zu einem märchenhaften Land werden kann:

*Bis dahin war mir zudem nie aufgefallen, daß Berlin in einem breiten Urstromtal liegt (und es hätte mich vorher wohl auch kaum interessiert); die Häuser schienen immer nur wie zufällig in einem steppenähnlichen Flachland verstreut. Jetzt bekam ich heraus, daß einige Straßenzüge entfernt eine der wenigen Stellen der Stadt war; wo einst das schmelzende Eiswasser einen deutlichen Hang gebildet hatte. Dort befand sich der Matthäusfriedhof, und auf seiner Kuppe, gerade haushoch über dem sonstigen Niveau, sollte der Stadtteil Schöneberg seine größte Meereshöhe erreichen. (Die künstlichen Trümmerberge aus dem Krieg zählten nicht.) – An einem Nachmittag machte ich mich dahin auf den Weg. Passend die Schwüle und der ferne Donner: Schon die erste winzige Steigung der Straße versetzte mich in aufgeregte Erwartung. Ein sichtbarer Hang zeigte sich aber erst im Friedhof. Oben auf der Kuppe verlief die Landschaft, üblich bebaut, in der Fläche weiter, die durch die kleine Böschung jedoch zur Terrasse wurde. Ich setzte mich da nieder (auf dem Grabstein neben mir die Namen der Brüder Grimm) und blickte in eine große Senke hinunter; wo sich die Stadt jetzt ganz anders erstreckte, und von weit weg, aus dem Talboden, sogar ein Flußgefühl kam. (Handke 1984:74–75)*

Durch die Rückkehr zum Ursprünglichen und die Anlehnung an das Vorbild Hölderlin öffnet der Autor/Erzähler eine neue Perspektive der Versöhnung, nicht nur für sich selbst, sondern auch für das ganze Land. Diese Möglichkeit des Drehpunkts kann durch Bekehrung und Entsöhnung die ersehnte Erlösung bringen:

*Es kam zufällig, daß ich in diesem Jahr auch meinen Vater besuchte [...] Ich sah in seinen Augen die Todesangst und fühlte eine verspätete Verantwortung. Er kam mir wie jemandes Sohn vor. Die halbherzige Fragerei wich dem Geist des Fragens, und ich konnte das lang Verschwiegene fordern. (ich mußte es nur meinen). Und er gab Auskunft, auch sich selber zuliebe. (Handke 1984:76)*

Durch die Beschwörung der Rückkehr zum Wahrhaftigen und Ursprünglichen, in der man wieder zu einer Mitte der Welt werden kann, wird in der Mikrostruktur die Versöhnung mit der Vaterfigur vollzogen, in der Makrostruktur die Versöhnung mit der Heimat, die zugleich eine mögliche Hoffnung für die Zukunft markiert:

*Danach erblickte ich einmal ein anderes Deutschland: nicht die Bundesrepublik und ihre Länder, und auch nicht das grausige Reich, oder das Fachwerk der Kleinstaaten. Es war erdbraun und regennaß; es lag auf einem Hügel; es waren Fenster; es war städtisch, menschenleer und festlich; ich sah es aus einem Zug; es waren die Häuser jenseits des Flusses; es lag, Ausdruck von Hermann Lenz, gleich 'nebendraußen'; es schwieg humorvoll und hieß Mittelsinn; es war 'das schweigende Leben der regelmäßigen Formen in der Stille'; es war 'schöne Mitte' und 'Atemwende'; es war ein Rätsel; es kehrte wieder und war wirklich. Und der es sah, kam sich schlau vor wie der Inspektor Columbo bei der Lösung eines Falls; und wußte doch, daß es nie ein endgültiges Aufatmen geben konnte. (Handke 1984:77)*

Im vorletzten Kapitel ‚Der Hügel der Kreisel‘ setzt die zweite Wanderung an, dieses Mal in der Gesellschaft der Freundin D. Der Autor/Erzähler ist weiter auf der Suche nach der initialen Erkenntnis, welche die Idee und deren Überführung in die materielle Form gleichsetzen würde. Er ist somit auf der Suche nach der idealen Schrift, die für ihn *seit je der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung* (Handke 1984:78) war. Er hat schon immer *die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren, in der ein Satz ruhig den anderen gab und das Wahre – die vorausgegangene Erkenntnis – nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren war* (Handke 1984:78). Dieses Moment der Epiphanie gelingt ihm angesichts einer Bruchstelle zwischen verschiedenen Gesteinen auf dem Gebirge Sainte-Victoire, die oft auf Cézannes Bildern als Motiv zu erkennen ist. Es ist zugleich das Schlüsselerlebnis, durch das sich alle Steinchen seines ersehnten Mosaiks der idealen Form endlich zusammenfügen. Die Idee und das Bild öffnen sich vor ihm in völliger Übereinstimmung. Das Erlebnis gibt ihm ferner das Recht, die vorausgegangene Erkenntnis in die schriftliche Form zu überführen.



Bevor es zu diesem Erlebnis gekommen ist, erläutert der Autor/Erzähler die Entstehung der Erzählung ‚Langsame Heimkehr‘ und der gegenwärtigen Erzählung ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘. Er entpuppt sich dadurch als autobiographisches Ich und veranschaulicht die Grundvoraussetzungen seiner Poetik. Diese werden in einer zusammenstiftenden Erkenntnis sichtbar, in der sich die Idee und der Gegenstand in völliger Übereinstimmung vor ihm zeigen. Er versucht ferner das Erlebte durch eine ihm ideal angepasste Form konsequent zu materialisieren oder, in Anlehnung an Cézannes Verfahren ausgedrückt, zu realisieren. Er hält sich an die sich durch Cézannes Verfahren herausgebildete Lehre: *Nicht „erfinden“ sollte ich ja, gemäß der Lehre, sondern „realisieren“ [...] (Handke 1984:80).* Die sich vollziehenden Erkenntnisse als Voraussetzung für die Entstehung der Schrift werden periodisch in der Jetztzeit als ein „chairs“-Zustand erlebt und sind ihrer periodischen Natur gemäß nur in Form eines Fragments als gelungene Bilder zu vermitteln:

*Eine Zeitlang schwebte es mir vor, die einzelnen Ereignisse, den Berg und mich, die Bilder und mich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinanderzustellen. Dann sah ich aber das Fragmentarische hier als das Wohlfeile, weil es nicht erst das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode. (Handke:80)*

Die Überführung des eigenen Erlebnisses in die Schrift, in der das Erfundene ausgeklammert und die gelungene Erkenntnis, an die Wirklichkeit unmittelbar gebunden, durch ein freies Phantasieren im Zustand der Nüchternheit zu erreichen ist, verleitet den Autor/Erzähler zu einem weiteren poetologischen Standpunkt. Er wählt nämlich keine fiktiven Figuren und erfundenen Geschichten für seine Schriften, sondern sein autobiographisches Ich in der Gegenwart:

*Das nächste Problem war die Zeit der Handlung [...]. So überlegte ich, die Handlung an die Jahrhundertwende zurückzuverlegen und als Helden den jungen Maler und Schriftsteller Maurice Denis auftreten zu lassen, der den verehrten Cézanne in dessen Landschaft tatsächlich einmal besucht hatte; [...] Gehörte es dann aber nicht zu meiner Wahrheit, daß die Hauptperson jemand Deutschsprachiger sein sollte? So kam die Phantasie von einem angehenden jungen Maler im Österreich der Zwischenkriegszeit, der im Jahr 1938, kurz nach der Annexion des Landes durch die Deutschen, in die Provence aufbrach [...] Zuletzt hoffte ich dann doch, daß es „ich“ werden könnte (Sorger, den Erdforscher, hatte ich ja in mich einverwandelt, und so wirkte er ohnedies in vielen Blicken weiter). (Handke 1984:80)*

Für authentische Erkenntnisse als prozesshafte Zustände werden authentische Orte gewählt, die Orte in der Natur, die vom Menschenwerk nicht versehrt sind:

*Es kam mir schon länger vor, als gäbe es heutzutage keine Orte für eine Erzählung mehr. Schon für die Geschichte von dem Mann mit gekreuzten Armen hatte ich einen Anlauf weit zurück in die Wildnis nehmen müssen und war dann allein bei Dingen wie einem „Flugzeug“ oder einem „Fernseher“ dem Scheitern nahe. (Handke 1984:79)*

Die abschließenden Explikationen über die Grundvoraussetzungen seiner Poetik<sup>4</sup> werden im Laufe dieses Kapitels durch die Analogien zur Verfahrensweise der Freundin D. abgerundet. Obwohl die Beschäftigung der Freundin der Verfertigung von Kleidern, also keinen Schriften gilt, verbindet sie beide, wie Inge Raatz in ihrer Analyse festhält, das gleiche Problem, das Problem der Form:

---

4 Es ist für Handkes literarisches Opus kennzeichnend, dass die Problematik der Grundvoraussetzungen des Erzählens erstens implizit in seinen autofiktionalen Werken präsent ist, zweitens explizit, wie sie in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ ein autobiographisches Ich metanarrativ vermittelt, und drittens in seinen nichtfiktionalen Werken ausgearbeitet wird und auf diese Weise das gesamte Schaffen durchdringt. In diesem Sinne ist der Beitrag von Thomas W. Kniesche aufschlussreich, da darin Handkes Versuche als essayistische Entwürfe in Bezug auf die Festlegung der Grundvoraussetzungen seiner Poetik, so die Beschwörung des Fragmentarischen, die Einbettung der Phantasie und des Traumes in den Schreibprozess, die Vermittlung des Erlebten durch Erinnerungsbilder, die auf eine Tilgung des Erzählers aus sind, die Beschwörung des Autobiographischen, das zur Tilgung der fiktiven Ebene führt etc., untersucht werden (vgl. 1997:313–336).

„Der hier vollzogene significatio-personificatio-Vergleich erweckt den Anschein, es finde im Text ein dialogischer Austausch der beiden Erzählfiguren über ihre inhaltlich - 'stofflich' - verschieden, in der formalen Ausführung aber durchaus vergleichbaren Arbeitsbemühungen statt.“ (Raatz 2000:146)

Die Freundin erzählt von ihrer Idee vom Mantel der Mäntel als Wunschbild der vollkommenen Übereinstimmung der Idee mit dem Gegenstand, wodurch eine unmittelbare Analogie zu den Bemühungen des Autors/Erzählers hergestellt wird. Es wird wiederholt das Problem des Realisierens durch adäquate Form angesprochen, wobei sich der Mantel nach den Worten von Manfred Durzak „als Spiegelung seiner eigenen künstlerischen Absichten, mit 'jener entstofflichten und doch materiellen Sprache' [...] das zu erreichen, was Cézanne geglückt war [...]“ (1983:107), erweist.

Das Problem der Verknüpfung als Frage der Form, die die Freundin durch ihre Bemühungen, den vollkommenen Mantel anzufertigen, aufzeigt, wird endlich im Angesicht der Bruchstelle gelöst, auf den Bildern von Cézanne als Querschnitt im Massiv zu erkennen. Der Autor/Erzähler erlebt diese Stelle als Drehpunkt, bei deren Angesicht sich die vollkommene Übereinstimmung von Idee und Bild vor ihm öffnet. Er sieht, wie sich die Einzelheiten kraft der Phantasie zu einem zusammenhängenden Bild fügen, in dem die Natur und der Mensch in dem ewigen Kreisen der Farben und Formen im friedlichen Sein erscheinen. Gerade an den Übergängen, die zugleich trennen und verbinden, wird also möglich, mittels der Imaginationskraft zu einem Zusammenhang zu gelangen, zu einer Idee, zu der auf diese Weise auch eine bildhafte Annäherung möglich ist:

*Zuerst war das die Todesangst – als würde ich selber gerade zwischen den beiden Gesteinsschichten zerdrückt - ; dann war es, wenn je bei mir; „die Offenheit“: wenn je „der Eine Atem“ (und konnte auch schon wieder vergessen werden). – Das Himmelsblau über der Hügelkuppe wurde „warm“, und der rote Mergelsand an dem Brachteil wurde „heiß“. Daneben auf dem Waldteil dichtauf die Pinienkörper im vielfältigsten aller Grün, die dunklen Schattenbahnen zwischen den Ästen als die Fensterreihen einer weltweiten Hangsiedlung; und jeder Baum des Waldes jetzt einzeln sichtbar, stehend sich drehend, als „ewiger Kreisel“; mit dem auch der ganze Wald (und die große Siedlung) sich drehte und dastand. – Dahinter der bewährte Umriß der Sainte-Victoire, und davor D. in ihren Farben, als beruhigende Menschenform (ich sah sie momentlang als „Amsel“). (Handke 1984:89–90)*

Die Einsicht in die Form wird nach Bartmanns Worten „aus der Epiphanie der plötzlichen Einheit entwickelt“ (1984:168) und diese Epiphanien werden, des Subjektivismus ledig, vermittelbar, „indem sie in einer ästhetischen Form dem Leser präsentiert werden“ (1984:216). Die Frage der Form wird somit als mühevoller Prozess dargestellt, der in die Erleuchtung mündet, was in der Rede der Freundin durch die Anführungszeichen markiert wird, die immer wieder geöffnet, nicht aber geschlossen werden, bis sie erst im letzten Satz durch doppelte Einklammerung den Prozess als abgeschlossen markieren:

*„Ich soll dir also von dem Mantel erzählen. Es fing damit an, daß ich das, was ich mir überlegt hatte, die große Idee nannte. Der Mantel sollte sie leibhaftig machen. „Ich fing mit einem Ärmel an. Es gab sofort Schwierigkeiten, dem weichen, haltlosen Material die feste, gewölbte Form aufzuzwingen, die ich wollte. Ich entschloß mich, die Stoffe auf dicke Wolle zu arbeiten. „Der Ärmel wurde fertig. Er kam mir so kostbar und schön vor, daß ich meinte, für die anderen Teile des Mantels nicht mehr dieselbe Kraft zu haben [...] „Bei der Anfertigung eines Kleids muß jede bereits benutzte Form für die Weiterarbeit im Gedächtnis bleiben. Ich darf sie aber nicht innerlich zitieren müssen, ich muß sofort die weiterführende, endgültige Farbe sehen. Es gibt in jedem Fall nur eine richtige, und die Form bestimmt die Masse der Farbe und muß das Problem des Übergangs lösen. „Der Übergang muß für mich klar trennend und ineinander sein.“ (Handke 1984:91–93)*

Die Einsicht in die Form gibt dem Autor/Erzähler das Recht, die erreichte Übereinstimmung zwischen der Idee und dem Bild in die Schrift zu überführen. Er folgt dabei Cézannes Verfahren der *Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr* (Handke 1984:66). Indem er sich den Zusammenhang mittels der Phantasie vergegenwärtigt, löst er dadurch die Dinge aus ihrem reinen Dasein heraus und schützt sie durch deren Überführung in ein Kunstwerk vor der Vergänglichkeit, bzw. sie werden auf diese Weise geborgen, denn sie befinden sich laut Cézanne immer mehr in Gefahr:

*In einigen hundert Jahren werde alles verflacht sein, hatte der Maler schon aus L'Estaque geschrieben, und hinzugesetzt: „Doch das Wenige, das bleibt, ist dem Herzen und dem Blick doch noch recht teuer.“ Und zur Zeit der Fels-und-Baum-Bilder, dreißig Jahre später, sagte er: „Es steht schlecht. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.“ (Handke 1984:62–63)*

Die gelungene Form markiert für den Autor/Erzähler die Zwischenzeit, die sich im großen Bogen der odysseischen Suche nach der Form periodisch gewinnen lässt und ihm die Unverwundbarkeit schenkt. Denn nur im gelungenen Arbeitsprozess sieht der Künstler die Rechtfertigung seiner Existenz:

*Und ich sah das Reich der Wörter mir offen – mit dem „Großen Geist der Form“; der Hülle der Geborgenheit; der Zwischenzeit der Unverwundbarkeit; für „die unbestimmte Fortsetzung der Existenz“, wie der Philosoph die Dauer definiert hat. An keinen „Leser“ dachte ich da mehr; blickte nur, in wilder Dankbarkeit, zu Boden. – Schwarzweißes Steinchenmosaik. (Handke 1984:90)*

Die materialisierte Idee erscheint im letzten Kapitel in Anlehnung an ein Bild von Jacob van Ruisdael als Beschreibung eines Waldes nahe von Salzburg. Sie markiert zugleich eine Erzählform, die im stehenden Bild der Jetztzeit ihren Ausdruck findet. Zu der Eigenartigkeit einer solchen Poetik notiert Karl Wagner in seiner Analyse Folgendes:

„[...] die ‚réalisation‘ gelingt in der Beschreibung eines durch Jacob van Ruisdaels Gemälde im Wiener Kunsthistorischen Museum angestoßenen Gangs durch den Morzger Wald bei Salzburg. Paradoxerweise ist dieser ‚Waldgang‘ keine Erzählung, sondern – das Erzähltempus des Präsens deutet schon daraufhin – die Beschreibung einer Landschaft; eher Landschaftsbild als erzählerisch vermittelte Naturerfahrung.“ (Wagner 2010:84–85)

Am Ende wird somit bei der poetologischen Problematik, die sich nach Tilman Siebert als Schwerpunkt vor allem die Frage der Textkonstitution stellt (vgl. 1995:80), die Lösung im Bekenntnis zur Erzählpoetik der Landschaftsbilder gefunden, die poetisch realisiert werden. Volker Michel erinnert in seiner Analyse daran, dass der große Wald als eine Metapher für die Welt der Texte fungiert: „[...] noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts war das Wort „Wälder“ ein Synonym für ‚Schriften‘ [...]“ (1998:133). In Anlehnung daran könnte man dieses Landschaftsbild als Schrift, als eine poetische Vergegenwärtigung der Naturzeichen verstehen, die in einem verknüpfenden Bogen von Vergangenheit und Gegenwart die ewigen Bilder der Schönheit und des Friedlichen freigibt.

## 2.2. Der Diskurs in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘

Die Geschichte in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ wird von einem homodiegetischen Erzähler dargelegt, der in sein erzählendes Ich (vgl. Stanzel 2008:271, 272) und erlebendes Ich (ebenda) gespalten ist. Die Ebene des erzählenden Ichs bilden die Reflexionen, Zusammenfassungen und Stellungnahmen zur Kunst, und sie werden dementsprechend im Erzähltempus des Präsens dargestellt, während die Ebene des erlebenden Ichs im Erzähltempus Präteritum steht. Dabei kommt es zur Verschränkung der Zeitebenen der Gegenwart und Vergangenheit, die zu einer abschließenden Einsicht in die „Lehre“ führt. Das Präteritum wird oft mit dem Präsens verschränkt und umgekehrt:

*Tatsächlich dann auf Ithaka, verbrachte ich eine Nacht in einer Bucht, von der ein Weg in ein völlig dunkles Landesinnere führte. Ein Kind, dessen Weinen noch sehr lange zu hören ist, wird in die Dunkelheit getragen. Im Eukalyptuslaub brennen die Glühbirnen, und am Morgen dampft es von den betauten Holzplanken. (Handke 1984:36)*

Dass verschiedene Erzähltempora in ein und derselben Passage ineinander übergehen, deutet darauf hin, dass die Vergangenheit zugleich Gegenwart bedeutet und sie die Jetztzeit mitkonstituiert. Die Sprünge und Verschränkungen zwischen diesen zwei Zeitebenen erfolgen ohne jegliche chronologische Einordnung. Ulrike Schlieper führt diesbezüglich in ihrer Untersuchung Folgendes an:

„Angaben wie ‘seit je’ [...], ‘vor kurzem’ [...] oder ‘vom Sommer 1971’ [...] ermöglichen eine zeitliche Einordnung der ebenfalls überwiegend im Imperfekt erzählten Erinnerungen ebenso, wie dies die Erwähnung der vom Erzähler geschriebenen ‘Geschichte von dem Mann mit den gekreuzten Armen’ [...] zu leisten vermag, die zum Zeitpunkt der Wanderung um die Montagne Sainte-Victoire als bereits abgeschlossen gilt [...], in anderen Passagen jedoch, die Erinnerung darlegen, als die ‘noch zu schreibende Erzählung’ [...] erwähnt wird. Jedenfalls werden durch den Verzicht auf eine chronologische Entfaltung der erzählten Lebensbruchstücke, die im Text die Gestalt des Ich-Erzählers konturieren, als gleichgültige nebeneinander gestellt und nicht der Hierarchie einer erzählten Entwicklung unterstellt.“ (Schlieper 1994:9–10)

Da eine chronologische Erzählweise nach dem Prinzip der Hierarchie nicht vorhanden ist, konstituiert sich die Lehre aus den gewonnenen Einsichten, die einerseits der individuellen Erfahrung und andererseits den Vorbildern verpflichtet sind. Sie werden nach dem Prinzip eines in Zeitfragmenten entstandenen Mosaiks nebeneinandergestellt, in dem die qualitativen Zustände die einzelnen Steinchen ausmachen und sich allmählich um ein zusammenhängendes Bild gruppieren. Das Mosaik als Motiv wird am Anfang und am Ende der Geschichte erwähnt: *Angesichts eines altrömischen Mosaikfußbodens gelang mir so einmal die Phantasie vom Sterben als einem schönen Übergang, ohne die übliche Verengung „Tod“* (Handke 1984:15). Am Ende der Geschichte heißt es:

*Und ich sah das Reich der Wörter mir offen – mit dem „Großen Geist der Form“; der Hülle der Geborgenheit; der Zwischenzeit der Unverwundbarkeit; für „die unbestimmte Fortsetzung der Existenz“, wie der Philosoph die Dauer definiert hat. An keinen „Leser“ dachte ich da mehr; blickte nur, in wilder Dankbarkeit, zu Boden. – Schwarzweißes Steinchenmosaik.* (Handke 1984:90)

Das Mosaikbild signalisiert, dass die Konstitution der Lehre nicht nur als Frage der Form bzw. der Kunst als solcher präsentiert wird, sondern auch auf eine bestimmte Lebensweise des Autors verweist, welche in den gesammelten Zusammenhängen, die periodisch gelingen, als eine existenzielle Versöhnung mit der Welt erlebt wird. Der Aufbau der Mosaiksteinchen hängt einerseits von der Erfahrung ab, die auf der Ebene des Diskurses im epischen Präteritum erzählt wird, und andererseits von Reflexionen und Zusammenfassungen, die die Welt des erzählenden Ichs in der Gegenwart füllen und im Präsens vermittelt werden. Für die deskriptiven Passagen wie die Beschreibung von Bildern (vgl. Handke 1984:16, 24, 26), Orten (vgl. Handke 1984:31, 32, 40) und Personen (vgl. Handke 1984:82, 83) wird das Präsens gewählt. Dieses Erzähltempus markiert zugleich die gegenwärtigen Reflexionen:

*Die Farbe des Bodens ist jedenfalls das an dem Vorfall Nachwirkende. Wenn ich den Augenblick jetzt suche, stehe ich nicht mehr als der Jugendliche davor, sondern finde mich zeitlos, ohne Umriß, als mein Wunsch-Ich ganz in dem Rotbraun drin, als einer Klarheit, durch die ich mich und auch den ehemaligen Soldaten verstehen kann. (Zu Stifiers ersten Erinnerungen gehörten die dunklen Flecken in ihm. Später wußte er, „daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb waren“. Jetzt öffnen mir seine Erzählungen immer wieder farbige Stellen in gleichwelchen Wäldern).* (Handke 1984:12, 13)

Im Präsens werden ferner die sich herausbildenden Stellungnahmen vermittelt, die oft aus den Passagen im Präteritum hervorgehen:

*Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder [...] gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung („réalisation“) des reinen, schuldlosen Irdischen [...]. Das Wirkliche war dann die erreichte Form [...]. Es geht in der Kunst um nichts anderes.* (Handke 1984:18)

In den Passagen, die das Vergangene im Präteritum vermitteln, treten ferner die Stellen auf, welche die durch das Erlebte gewonnenen Maximen im gnomischen Präsens festhalten, da sie als gültig für die Ewigkeit markiert werden:

*Die Autofahrt des nächsten Tages war der Beginn einer gemeinsamen Reise und brachte uns hinunter zur Küste. Der Mistral hatte sich gelegt; ein lauer, weiträumiger Wintertag. In der steinigen*

*Landschaft wuchsen schütter die Mittelmeerpiniën [...]. Da (nicht „plötzlich“), mit der Straße und den Bäumen, stand die Welt offen. ;Da“ wurde auch woanders. Die Welt war ein festes tragendes Erdreich. Die Zeit steht ewig und täglich.* (Handke 1984:20)

Auffallend bei dem Erzähltempus ist, dass die Passagen im Präteritum, in welchen die vergangenen Erlebnisse dargestellt werden, überwiegend nicht mit Handlung, wie bei diesem Tempus zu erwarten wäre, sondern mit deskriptiv-reflexiven Passagen gefüllt werden. Wenn auch die Handlung durch ein Geschehen initiiert wird, z. B. die Erfahrung mit dem Stiefvater, die Erfahrung mit dem Vater oder die Wanderung in die Gebirge, mündet sie in die Veranschaulichung der Wahrnehmung des Autors/Erzählers und seiner Reflexionen auf die Umgebung. Dabei geht den reflexiven Passagen in der Vergangenheit oft eine ausführliche Deskription des Ortes voran, sodass an den Stellen, die die Vergangenheit markieren, die Handlung hinter die Deskription und Reflexion zurücktritt (vgl. Handke 1984:31–35).

Da das ganze Werk überwiegend aus Deskription und Reflexion besteht, herrscht die Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit vor, auch in der Schilderung des Vergangenen, in dem, wie schon hervorgehoben, das Deskriptiv-Reflexive überwiegt. Die Verschränkung der Zeitebenen ist komplex und die Erinnerungen reichen auf dieser Zeitachse von der Kindheit an, über die ersten schriftstellerischen Werke, die Reise nach Jugoslawien 1971, die Reise mit der Freundin durch Frankreich im Jahr 1974, den Ausstellungsbesuch im Jahr 1978, bis zu zwei Wanderungen und der gegenwärtigen Zeit des Schreibens. Sie münden schließlich durch die Einsicht in die „Lehre“ in eine Jetztzeit-Poetik der Landschaftsbilder.

Der Autor/Erzähler, der auf dieser Zeitachse aus Erfahrung und Bildung die Voraussetzungen für die „Lehre“ schöpft, verweist auf vielfache Weise darauf, dass es sich um eine autobiographische Projektion handelt, eine These, die auch in der Untersuchung von Ulrike Schlieper besprochen wird. Schlieper stellt ein autobiographisches Ich fest und führt die Parallelen zu den früheren Werken von Handke an, auf die in ‚Lehre‘ vom Erzähler der Bezug genommen wird:

„Es ist nicht schwer, die ‚Geschichte von dem Mann mit den gekreuzten Armen‘ [...] als die 1979 von Peter Handke publizierte Erzählung ‚Langsame Heimkehr‘ zu erkennen. So läßt sich auch der vom Erzähler als sein früheres Werk vorgestellte Text, in dem geschrieben steht, daß ‚sich einmal eine Landschaft, obwohl sie eben war, so nah an den Helden heran‘ ‚wölbte‘, ‚daß sie ihn zu verdrängen schien‘ [...], als Handkes Erzählung ‚Die Angst des Tormanns beim Elfmeter‘ (1970) identifizieren. [...] Der Hinweis auf das ‚Ich meines ersten Buches‘ [...] bezieht sich auf Handkes Roman ‚Die Hornissen‘ (1966). In diesem Text wird die in der ‚Lehre‘ in Erinnerung gerufene Beobachtung eines Wanderers in Oberösterreich erzählerisch gestaltet [...]. Mit Bezug auf den Erzähler der ‚Lehre‘ erscheint es berechtigt, von einem autobiographischen Ich zu sprechen, das sich, wenn auch verschlüsselt, als Autor der Texte Handkes zu erkennen gibt.“ (Schlieper 1994:11)

Es sind viele Signale für die Einbettung des Autobiographischen in die Erzählung zu identifizieren. Allein der erste Satz markiert, dass der Heimkehrer aus Amerika der Schriftsteller ist, der sich hinter der Figur Sorger verborgen hielt: *Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu* (Handke 1984:9). Der heterodiegetische Erzähler aus der Erzählung ‚Langsame Heimkehr‘ geht an dieser Stelle in den homodiegetischen Erzähler über, und zwar in einem direkten Anschluss an ‚Langsame Heimkehr‘. Die endliche Offenbarung des Schriftstellers lässt nun auch die vielen Einklammerungen in ‚Langsame Heimkehr‘ von zusätzlich zu Ende gedachten Aussagen klarer erscheinen. Die Vervollständigungen der eigenen Gedanken wirken nun viel natürlicher, da sie in der Ich-Form vermittelt werden und somit nicht mehr hinter der fiktiven Erzählfigur Sorger aus ‚Langsame Heimkehr‘ als „Ad-hoc“-Ergänzungen merkwürdig hervorragen: *Das Gebüsch war gelber Ginster; die Bäume waren vereinzelt braune Föhren, die Wolken erschienen durch den Erdunst bläulich, der Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau* (Handke 1984:9). Hinzu kommt, dass sich der Autor/Erzähler außer der Erwähnung seiner früheren schriftstellerischen Werke, die eindeutig autobiographisch gefärbt sind, namentlich als Schriftsteller offenbart:



[...] und etwas, der Anblick?, meine Augen?, dunkelte – wobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: „der Schriftsteller“. (Handke 1984:57)

Die Überführung des autobiographischen Ichs in die Schrift belegt auch sein Bekenntnis zu den Vorbildern, welche die gleiche Vorgehensweise teilen:

*Viel später kam eine Phantasie, daß meine Vorfahren, von denen ich doch fast nichts wußte, aus „Georgien“ stammten; und wie ich auf Cape Cod an der Küste Neuenglands das Haus für den Mann der noch zu schreibenden Geschichte gefunden hatte, so hoffte ich nun, im Osten etwas von seinem Ursprung zu erfahren – und mein Anhaltspunkt wurden dabei die Bilder Pirosmans, die immer auch dessen eigenes Leben miterzählten: der georgische Maler war viel im Land herumgezogen, hatte seinen Unterhalt vor allem mit dem Anfertigen von Wirtshausschildern verdient und die letzte Zeit seines Lebens „unerkant“ in einem Holzverschlag verbracht, der sich in meiner Vorstellung „unter einer Stiege“ befindet [...] – Und (sich schließender Kreis?) ein Wunschbild von mir, als dem Schriftsteller; wurde es dann einmal, mit meinem Geschriebenen für jemand anderen (der auch immer wieder ich selber sein konnte) ein Bohlenweg zu sein, oder eben ein heller, gleichmäßiger, dichtgefügtter „Holzstoß“. (Handke 1984:55–56)*

In der Poetik der stehenden Bilder lässt sich ebenso hinter dem Erzähler der Autor erkennen. In einer Passage wird die seit jeher angestrebte Absicht angeführt, die eigene Existenz nicht in Form von wissenschaftlichen Schriften, sondern in Form einer Erzählung zu vermitteln:

*Es stand nun fest, daß ich von dem Berg Cézannes etwas weiterzugeben hatte. Aber was war das Gesetz meines Gegenstandes – seine selbstverständliche, verbindliche Form? (Denn ich wollte mit dem Schreiben natürlich etwas bewirken.) Meine Sache konnte nicht die rein im Sachgebiet die Bezüge suchende Abhandlung sein – mein Ideal waren seit je der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung. (Handke 1984:77–78)*

Eindeutig bekennt sich der Autor/Erzähler an dieser Stelle zu der Vermittlung der irdischen Formen und Farben durch die Erzählung. Auch wenn er früher in seinen Werken die fiktiven Figuren im diegetischen Raum spielen ließ, erweist sich dieser Umstand nun als eine Tarnung des Autors. Er hat schon immer über seine Person schreiben wollen und hat auch in der Erzählung ‚Langsame Heimkehr‘, nachdem er in einem Porträt von Cézanne das eigene Verhältnis zur Welt und Kunst erkannt, so wie er Cézannes künstlerische Verfahren als die passenden erkannt hatte, das Spiegelbild seines Selbst als fiktive Figur auftreten lassen. Sie ist aber nun in sein Ich zurückverwandelt: *Aber der Geologe hatte sich noch vor dem europäischen Boden in mich zurückverwandelt, und ich wohnte in jener Zwischenzeit wieder in Berlin* (Handke 1984:73). Eine Fortsetzung der Geschichte über den Mann mit den gekreuzten Armen wäre somit die Fortsetzung seiner eigenen Geschichte:

*Ein Auto hielt, ein kleiner stiller Hund auf dem Rücksitz, und nahm mich mit in die Stadt, wo ich mit einem heißen Entschluß ankam; jener entstofflichten und doch materiellen Sprache auf der Spur; mit der ich hoffte, von der noch ausständigen Rückkehr des Mannes mit den gekreuzten Armen weiterzu erzählen. (Handke 1984:58)*

Der Autor/Erzähler lehnt auch explizit das Erfundene in seiner künstlerischen Verfahrensweise ab,<sup>5</sup> denn nicht „erfinden“ sollte ich ja, gemäß der Lehre, sondern „realisieren“ (Handke 1984:80). Die Autorschaft lässt sich schließlich aus zahlreichen intertextuellen Bezügen herauslesen, ein Verfahren, das Handkes Werke schon von Beginn an mitkonstituiert hat.

---

5 An dieser Stelle ist an Handkes programmatischen Essay ‚Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms‘ zu erinnern, in dem er schon in der ersten Phase seines literarischen Schaffens diesen poetologischen Standpunkt vertritt: *Überhaupt scheint mir der Fortschritt der Literatur in einem allmählichen Entfernen von unnötigen Fiktionen zu bestehen [...], es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden.* (Handke 1972: 41)

Die Intertextualität in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ ist ein konstitutiver Teil der Geschichte und bezieht sich einerseits auf die Quellen aus der Bildkunst und Literatur, die explizit angegeben sind, und andererseits auf die Quellen aus der Philosophie, die nicht explizit angeführt werden. Sie sind in den Text eingebettet und bestimmen nicht nur die Vorstellungsräume des Autors/Erzählers in der Gegenwart, sondern verhelfen auch dazu, die vergangenen Erlebnisse besser zu verstehen und sie in die Gegenwart sinnvoll zu integrieren. Die Erkenntniswelt, die durch die Bildung unterstützt und gelenkt wird, verleitet den Autor/Erzähler dazu, die Lektüre als eine lebensnotwendige Speise zu betrachten und sie in Analogie zu dem täglichen Brot zu stellen: *Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu* (Handke 1984:9). Sie wird nicht nur als mitkonstituierender Teil seiner derzeitigen Vorstellungswelt betont, sondern auch als eine unerschöpfliche Quelle der neuen Erkenntnisgewinne.<sup>6</sup> Die Lektüre bestimmt auch insofern sein Leben, als sie täglich die Gedankengänge des Autors/Erzählers ergänzt und vervollständigt: *Das Gebüsch war gelber Ginster, die Bäume waren vereinzelt braune Föhren, die Wolken erschienen durch den Erddunst bläulich, der Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau* (Handke 1984:9). Durch die Lektüre wird ferner der Bezug zu der Vergangenheit gestellt, die auf diese Weise hervorgerufen und vergegenwärtigt wird:

*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: In einem weiteren Augenblick des ‚stehenden Jetzt‘ sehe ich die Leute von damals – Eltern, Geschwister, und sogar noch die Großeltern – vereint mit den heutigen, wie sie sich über meine Farbenangaben zu umliegenden Dingen belustigen [...].* (Handke 1984:10–11)

Durch die Lektüre stellt der Autor/Erzähler ferner eine Parallele zu seiner eigenen Erlebniswelt aus der Vergangenheit her, die dadurch nachvollziehbar erscheint:

*Die Bemerkung des Stiefvaters war mir sofort zuwider. Aber warum ist sie im Gedächtnis verbunden mit dem frischen Rotbraun des von dem Mann gerade umgegrabenen Gartens? War nicht auch ich zu einem Teil stolz mit der Nachricht heimgekommen? Die Farbe des Bodens ist jedenfalls das an dem Vorfall Nachwirkende. Wenn ich den Augenblick jetzt suche, stehe ich nicht mehr als der Jugendliche davor, sondern finde mich zeitlos, ohne Umriß, als mein Wunsch-Ich ganz in dem Rotbraun drin, als einer Klarheit, durch die ich mich und auch den ehemaligen Soldaten verstehen kann. (Zu Stifiers ersten Erinnerungen gehörten die dunklen Flecken in ihm. Später wußte er, „daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb waren“. Jetzt öffnen mir seine Erzählungen immer wieder farbige Stellen in gleichwelchen Wäldern.)* (Handke 1984:12–13)

Die Vorbilder lenken die Wahrnehmungsweise des Autors/Erzählers in der Gegenwart: *Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, daß ich an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und dem Dorf Le Tholonet in den Farben stand und sogar die asphaltierte Straße mir als Farbsubstanz erschien* (Handke 1984:14).

Die intertextuellen Bezüge verweisen darauf, dass der Autor/Erzähler in ihnen die Bestätigung für seine eigene Auffassung von Kunst findet. Indem er sich den Wirklichkeitsbildern verpflichtet fühlt, findet er Unterstützung bei den gleichgesinnten Vorgängern, z. B. bei Hopper, dessen Orte man wiederfinden kann, da sie wirklichkeitsgetreu dargestellt sind (vgl. Handke 1984:16). Die weiteren unterstützenden Vorbilder sind Courbet mit seinen genau lokalisierenden Titeln und tagtäglichen Genreszenen und Cézannes Verfahren der Verwirklichung des rein Irdischen. Ebenso sind die Wirklichkeitsgeschichten von John Ford ein Vorbild, da in ihnen das Erfundene ausgeklammert ist. Der Autor/Erzähler ist in der Wirklichkeit dem Schönen und Friedlichen verpflichtet. Er meidet das Böse und Banale. Für diese Auffassung findet er ein weiteres Pendant in der Kunst von Christian

6 Handke verweist schon in seinem programmatischen Essay ‚Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms‘ auf die Bedeutung der Rezeption der Literaturwelt für die Konstituierung seiner Identität: *Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging* (Handke 1972:19).

Wagner, der fern vom banalen Anschauen stand (vgl. Handke 1984:25). Die Intertextualität dient auch dazu, die Analogie zu dem derzeitigen Entwicklungsweg herzustellen, so stellt der Autor/Erzähler eine Parallele zu Odysseus her, der ebenfalls nicht sesshaft war und dadurch eigentlich seinen Entwicklungsweg vorangetrieben hat. Nicht das Erfundene also, sondern das Autobiographische steht im Fokus, und die Veranschaulichung dieses autobiographischen Entwicklungsweges findet ein weiteres bestätigendes Vorbild in der Kunst des georgischen Malers (vgl. Handke 1984:55). Der Autor/Erzähler findet in der Übertragung der Landschaftsbilder seine Berufung. In der Natur findet er die Dinge des Anfangs, die er zu bergen versucht. Darin nähert er sich einem literarischen Vorbild, nämlich der Kunst von Stifter, der die Naturerscheinungen als das Gesetz der Kunst erklärt hat (vgl. Handke 1984:58).

Der Verknüpfungspunkt zu dem Ursprünglichen, der in der Natur realisiert wird, wird durch die erkenntnistheoretischen Quellen, hier namentlich die Philosophie, unterstützt. Die philosophischen Quellen werden nicht unmittelbar angegeben, da laut Autor/Erzähler nicht die wissenschaftliche Abhandlung, sondern die Kunst im Fokus der Geschichte steht. Sie bilden aber eine bedeutende Vorlage für die Erkenntnisgewinne, die durch deren Überführung in die künstlerische Form die existenzielle Rechtfertigung des Autors/Erzählers begründen. Auch wenn die philosophischen Quellen in dieser Erzählung nicht explizit angegeben werden, kann man erkennen, dass sich der Autor/Erzähler mehrmals auf Spinoza und seine Ethik beruft, denn seine Absicht, zu der Übereinstimmung zwischen der Idee und dem Gegenstand zu gelangen, verweist auf Spinozas Lehre von der Verneinung des Dualismus. Diese erkenntnistheoretische Quelle lässt ebenso Stifters und Cézannes künstlerisches Verfahren verständlicher erscheinen (vgl. Handke 1984:22, 29, 41, 90).

Schließlich werden auch autotextuelle Bezüge eingebettet. Sie verdeutlichen den Prozess der Entstehung der Werke (vgl. Handke 1984:30, 79, 80) und erinnern an die poetologischen Grundsätze, die schon in den früheren Werken verankert sind (vgl. Handke 1984:23). Durch die autotextuellen Bezüge kann der Autor/Erzähler den Entwicklungsphasen in seinem Œuvre nachgehen, die von den negativ konnotierten Erlebnissen, in den früheren Werken widergespiegelt, bis zu den positiven Erfahrungen und klarer ausgedrückten programmatischen Standpunkten hinreichen, die in den neueren Werken reflektiert werden (vgl. Handke 1984:20).

### 3. Schlussfolgerung

Aus der vorliegenden Analyse geht hervor, dass ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ als metanarrative Abhandlung zu betrachten ist. Sie stellt somit den Höhepunkt in Bezug auf Handkes programmatische Entwicklungsphase aus den 1960er- und 1970er-Jahren dar, da hier die Erzählproblematik durch das ganze Werk hindurch diskutiert wird. ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ nimmt auch insofern eine Sonderstellung in Handkes erzählerischem Opus ein, als die hier verankerten poetologischen Standpunkte für weitere Werke prägend bleiben werden. Sie sind, wie in der Analyse erkennbar ist, auf der autobiographischen Grundlage seines Schreibens festgelegt, wobei die Perspektive des Autors, die sich in diesem Werk offen durch ein Schriftsteller-Ich zu erkennen gibt, auf der ästhetischen Vermittlung der Lebenserfahrung gründet und sich dabei eng an die Naturphänomene als leitende Formen hält.

Die in diesem Werk entfaltete Poetik richtet sich nach den Wahrnehmungsbildern der Einzelheiten in der Jetztzeit. Dabei wird Zeitgenössisches in der Gesellschaft und geisteslose Banalitäten des Kleinmenschlichen als Motiv ausgeklammert.

Eine weitere Vorgehensweise besteht in der Herstellung einer temporalen Brücke zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, wobei die Wirklichkeit zusammenfassend wahrgenommen wird. Das die Zusammenfassung frei phantasierende Ich wird dabei in der puren Darstellung der Wahrnehmungsbilder unsichtbar, wird also durch die Verwandlung, sprich Aufgabe des prosaischen Lebens in ein Schriftsteller-Ich hineinversetzt, das sich von den sich abwechselnden Bildern leiten lässt.

Es handelt sich dabei eigentlich um Handkes Erlebnis der Initiation zum Schreiben, die er im Interview mit Herbert Gamper näher erläutert hat. Es ist eine Überschreitung der Schwelle, bei der

sich das Bewusstsein durch einen Ruck von der eigenen Person löst, um sich in eine kreative Instanz zu verwandeln, aus welcher die Wahrnehmungsbilder von selbst hervorquellen und die neuen (diegetischen) Welten entstehen.

Die in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ beschworene Poetik lässt sich auf die Triade Ding – Bild – Schrift zurückführen, wobei die Gleichsetzung aller drei Elemente angestrebt wird. Das Bild von der Autorschaft wird dabei in der Tilgung aller Gegensätze zwischen dem Subjekt und der Welt verwirklicht.

Die Überschreitung der Dualität, bei der das Wort mit dem Ding gleichgesetzt werden kann, ermöglicht die Projektion der Heimkehr in periodischen Zeitabschnitten. Die Heimkehr gewährleistet die Verborgenheit in der Schrift, die zugleich die Entgrenzung in Bezug auf die physische Zeit bedeutet.

Die Abschwörung vom Bösen und Geisteslosen, das den Blick vernebelt, öffnet den Zugang zu einem Sich-Offenhalten gegenüber den Schönheiten der Welt. Fiktive Figuren und erfundene Geschichten sind in einer solchen Poetik getilgt, stattdessen wird ein autofiktionaler Diskurs der eigenen Empfindung und Wahrnehmung zur eigentlichen Geschichte.

Durch ein Nebeneinander der sich in Momenten der Epiphanie entfaltenden Bilder, die sich zu einem Ganzen fügen, wird, wie in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ veranschaulicht ist, eine mosaikartige Poetik angestrebt, deren Grundlage periodisch gewonnene Realisierungen, sprich treffende Artikulierungen von existenziell fundamentalen Einsichten darstellen, die auf eine Poetik des Fragments hinausgehen.

Eine solche Realisierung wird gerade an Bruchstellen, sprich Übergängen als Zwischenräumen, die zugleich trennen und verbinden, möglich, da in ihnen die angestrebte Kohäsion der einzelnen Erkenntnisbilder erreicht wird. Die Voraussetzung für den treffenden Ausdruck ist der Zeitraum des Innehaltens, in dem die gelösten Wahrnehmungsbilder als Erkenntniszustände nacherzählt werden können. Die Bruchstelle steht somit metaphorisch für den anderen selbstlosen Zustand, in dem sich die durch die Verwandlung des Bewusstseins entfesselte Imaginationskraft in die Welt des Friedlichen, Schönen und Guten als eine Alleinheit hineinversetzen kann, ohne die übliche Ablenkung durch das alltägliche Aktuelle als Vorübergehendes. Sie markiert aber zugleich die Gesetzmäßigkeit des gelungenen Schreibens als Zusammenhalt der locker miteinander verbundenen Textfragmente. Die Schrift als realisierte Aufhebung aller Gegensätze verwandelt das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Welt in die ursprüngliche, seit Langem verloren gegangene Symbiose zurück. In den gesammelten Realisierungen der Erkenntniszustände vor dem Maßstab der Natur wird der Traum des Autors erfüllt – die existenzielle Versöhnung mit der Welt.

Die Überführung des autobiographischen Ichs in die Schrift als Beschwörung der autofiktionalen Poetik wird in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ zusätzlich mit intertextuellen und autotextuellen Bezügen unterstützt. Die Bildung durch die Vorbilder aus der Kulturgeschichte einerseits ergänzt die eigene Erfahrung und trägt zur Konstituierung sowohl der weltlichen als auch der schriftstellerischen Identität bei. Autotextuelle Bezüge verweisen andererseits auf frühere Werke, deren Autor eindeutig Peter Handke ist. Der Erzähler als Schriftsteller-Ich erwähnt die Geschichte vom Mann mit den gekreuzten Armen, die er gerne weitererzählen würde, wobei er den unmittelbaren Bezug zur Erzählung ‚Langsame Heimkehr‘ herstellt, was die derzeitige Erzählung als eine Fortsetzung von ‚Langsame Heimkehr‘ entlarvt. Damit wird belegt, dass der Protagonist Sorger das Spiegelbild des Autors war.

Auch weitere autotextuelle Verweise unterstreichen die autofiktionale Positionierung, unter anderem der Verweis auf Handkes ‚Die Angst des Tormanns beim Elfmeter‘ und ‚Die Hornissen‘.

Die Frage der poetologischen Umsetzung des fundamentalen Themas des Autors in die Erzählung – vom eigenen Leben zu erzählen<sup>7</sup> – wird in ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ gelöst. Auf der Ebene des Diskurses hat eine solche Poetik die unmittelbare Konsequenz, dass der Erzähler sich namentlich als Schriftsteller zu erkennen gibt.

---

7 Diesen Standpunkt führt Handke im Gespräch mit Herbert Gamper explizit an: *Was ich schreibe, ist ja nur meine geformte Existenz* (Handke 2016:147). Die gleiche Positionierung bestätigt er in einem Interview für ‚Stern‘: *Für den Gesellschaftsroman bin ich nicht geschaffen. Ich kann nur von mir erzählen* (Handke 2002). URL: <https://www.stern.de/kultur/buecher/peter-handke--ungehoerige-sachen-machen-mir-spas--3888398.html> [01.06.2024].

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

HANDKE, Peter (1972): *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main.

HANDKE, Peter (1984): *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main.

HANDKE, Peter (1984): *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main.

HANDKE, Peter (2002): Ungehörige Sachen machen mir Spaß. Interview mit Sven Michaelen. In: *Stern*, 25.01.2002. Zugänglich unter: <https://www.stern.de/kultur/buecher/peter-handke--ungehoerige-sachen-machen-mir-spas--3888398.html> [01.06.2024].

HANDKE, Peter (2016): *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Gespräch mit Herbert Gamper*. Frankfurt am Main.

STIFTER, Adalbert (1996): *Der Nachsommer*. München.

### Sekundärliteratur:

BARRY, Thomas F. (2005): Text as Life/Life als Text: Handke's Non-Fiction. In: COURY, David Nicholas / PILIPP, Frank (Hrsg.): *The works of Peter Handke. International perspectives* (=Studies in Austrian literature, culture, and thought). Riverside, S. 283–309.

BARTMANN, Christoph (1984): *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien.

DURZAK, Manfred (1983): Handkes 'neues Gesetz': die Entdeckung der Natur. ‚Langsame Heimkehr‘, ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ und ‚Über die Dörfer‘. In: HONSZA, Norbert (Hrsg.): *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition*. Stuttgart.

KNIESCHE, Thomas W. (1997): Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne: Peter Handkes ‚Versuche‘. In: JUCKER, Rolf (Hrsg.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren* (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 41). Amsterdam; Atlanta, S. 313–336.

RAATZ, Inge (2000): *Geschichten-Erzählen. Peter Handkes Weg zu einem neuen epischen Gattungsverständnis in seiner Tetralogie ‚Langsame Heimkehr‘*. Aachen.

SCHLIEPER, Ulrike (1994): Die „andere Landschaft“. Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes. In: RIBBAT, Ernst / KÖHN, Lothar (Hrsg.): *Zeit und Text. Münstersche Studien zur neueren Literatur*; Band 4, Germanistisches Institut der westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Münster; Hamburg.

SIEBERT, Tilman (1995): *Langsame Heimkehr. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes*. Göttingen.

STANZEL, Franz K. (2008): *Theorie des Erzählens*. Göttingen.

VOLKER, Michel (1998): *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*. Würzburg.

WAGNER, Karl (2010): *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*. Bonn.

WERNSDORFF, Christian von (1983): *Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke*. Neuss.

WINKELMANN, Christine (1990): *Die Suche nach dem grossen Gefühl*. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris.