



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wege zu Peter Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire*“

Verfasser

Dipl. Ing. Georg Schiffleithner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie UniStG

Betreuerin ODER Betreuer:

Mag. Dr. Klaus Kastberger, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1	Weite Kreise	5
1.1	Erster Anblick	5
1.2	Umstände.....	8
1.3	Begangene Pfade – Literaturüberblick	12
1.4	Methodik – critique génétique.....	17
1.4.1	Text als Prozess.....	18
1.4.2	Avant-texte	20
1.4.3	Kritik der critique	21
1.4.4	Dossier génétique	24
1.5	Cézanne	28
1.6	Auf der Route Cézanne	35
1.7	Auf der Hochebene des Philosophen	41
1.7.1	Der „Philosoph“	42
1.7.2	Wahrnehmung	45
1.7.3	Nunc Stans.....	47
1.7.4	Phänomenologie	49
1.7.5	Sehen und Benennen	55
1.7.6	Blick zurück	57
2	Wege – Umwege	59
2.1	Spaziergang	60
2.2	Trouvailles.....	63
2.2.1	Erzähler	63
2.2.2	Einräumen	65
2.2.3	Dichter	65
2.2.4	Wahrheit	66
2.2.5	Form	66
2.2.6	Maulbeere	67
2.2.7	Vorschlag	68
2.2.8	Blick	68
2.2.9	Hund	69
3	Am Weg zum Text	72
3.1	Produktion I – Chronologie.....	72
3.2	Notizbücher und Journal	76
3.3	Produktion II – Technik	78
3.3.1	Notiz und Erzählung.....	78
3.3.2	Erfindung.....	79
3.3.3	Montage und Phantasie	81
3.3.4	Experiment und Formulierung	82
3.3.5	Lektüren	86
3.4	Textstufen.....	89
3.4.1	Urfassung	90
3.4.2	Fassung β.....	92
3.4.3	Fassung W18	93
3.4.4	Fassung δ	98
3.4.5	Abgebrochene Textstufen	98
3.4.6	Schluss.....	99
3.5	Produktion III – Typoskripte.....	100
4	Zusammenfassung.....	103

5	Literaturverzeichnis.....	106
5.1	Primärliteratur	106
5.2	Archivmaterialien.....	107
5.3	Sekundärliteratur	107
	Anhang	111
	Zusammenfassung	
	Abstract	
	Tafel 1: Aus den Materialien nachvollziehbare Lektüren	
	Tafel 2: Vergleich von Textpassagen in den Typoskriptfassungen, I	
	Tafel 3: Vergleich von Textpassagen in den Typoskriptfassungen, II	
	Tafel 4: Vergleich von Textpassagen in den Typoskriptfassungen, III	
	Tafel 5: Vergleich von Textpassagen in den Typoskriptfassungen, IV	
	Tafel 6: Übersicht zur hypothetischen Fassungs-geschichte	
	Lebenslauf	

1 Weite Kreise

In der vorliegenden Diplomarbeit soll eine an textgenetischen Fragestellungen orientierte Untersuchung von Peter Handkes 1980 veröffentlichtem Buch *Die Lehre der Sainte-Victoire* unternommen werden. Beim Lesen des Textes selbst muss man sich allerdings bereits fragen, was man eigentlich noch erforschen oder auch nur erläutern kann, ohne schon Gesagtes bloß zu wiederholen – Handke benennt darin die Dinge so klar, führt nicht nur die umgesetzte Theorie, sondern auch den Entstehungsprozess in deutlicher Weise vor. Wer die vielfachen intertextuellen Verweise verfolgen will, hat es ebenfalls leicht: wer Spinoza nicht kennt (die MS Word-Rechtschreibprüfung tut es nicht), findet ihn mit einer Suchmaschine innerhalb von 0,43 Sekunden und eine Zehntelsekunde schneller hat man schon den Dichter Celan als Wortschöpfer von „hinüberdunkeln“ erkannt. Und nochmals neu stellt man sich die Frage, sobald man die umfangreiche Sekundärliteratur bemüht, in der doch alles schon erklärt ist. Wozu also noch Werkmaterialien bemühen? Und überhaupt, wozu noch „textgenetisch“ an Notizbüchern nachforschen, wenn ohnehin für die Zeit der Entstehung des Buches bereits Handkes „Journale“ veröffentlicht sind? Die Antwort ist einfach: Weil es noch etwas zu sagen gibt.

Randbemerkung: in Zitaten aus den Notizbüchern (und nur in diesen) werden die normalerweise verwendeten diakritischen Zeichen [und] durch { und } ersetzt, da Handke öfters selbst die eckige Klammer benutzt.

1.1 Erster Anblick

Bereits mit der Einordnung des Buches in eine Gattung tut sich die Literaturwissenschaft schwer: „Die Form des Buches Die Lehre der Sainte-Victoire ist problematisch, jegliche Gattungsbezeichnung fehlt.“¹ Meist betont man die Nähe zum Essay, schlägt es aber doch tendenziell der Literatur zu, wie etwa Bartmann, für den *Die Lehre der Sainte-Victoire* „kein philosophisches Buch, sondern [...] ein poetischer Essay“² ist. Was sagt Handke selbst? In einem Brief an seinen Freund und Übersetzer ins Französische, Georges-Arthur Goldschmidt, schreibt er am 25. März 1980: „J’écris brièvement parce que je suis dans un travail qui doit s’appeler *la Leçon de la Sainte-Victoire* [sic], un récit (en même temps un peu un essai et

¹ Matveev, Julia: *Bewegung als Ausdrucksmittel in der „kinematographischen“ Prosa von Peter Handke*. Moskau: E.RA Publishing House 2003 [zugl. Diss. Hebräische Univ. Jerusalem 1999], S. 94.

² Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Wilhelm Braumüller 1984 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 11), S. 216.

légèrement un manifeste).“³ Ich will mich also im Folgenden an den Autor halten und den Text in erster Linie als Erzählung betrachten, was in der Sekundärliteratur oft nicht geschieht, denn es wird ja keine ausgefeilte „Geschichte“ geboten. Bartmanns Charakterisierung des Stils in *Der kurze Brief zum langen Abschied* kann unmittelbar hierher übertragen werden: „Zuständlichkeit dominiert [...] vor Handlung, und Beschreibung vor Erzählung. Das Schema der Reise oder des Flanierens [...] ist der Leitfaden, an dem die Wahrnehmungserlebnisse der Helden entlanglaufen.“⁴ Dieses (andere) Erzählen Handkes wird zugunsten der Theorie (deren ein gerüttelt Maß im Text steckt) in der Forschung gern vernachlässigt – zu Unrecht. Handke bietet auch ganz andere Lektüren an, die ein ästhetisch ebenso haltbares Buch in Erinnerung lassen; er fordert den Leser eigentlich sogar auf, über das intellektuelle Lesen im wörtlichsten Sinne hinaus zu *gehen*, wenn sein Erzähler etwa sagt, es sei sein „Gedankenspiel [geworden], einer unbestimmten Mehrzahl Reiseempfehlungen zu geben“ (DLS, S. 40), also ein Reiseführer zu sein. In seiner offensichtlichen Vielfalt lässt sich das Buch jedenfalls als „offenes Kunstwerk“ im Sinne Umberto Ecos begreifen, denn „dem Leser wird nicht ein in sich abgeschlossenes Werk mit festgelegtem Bedeutungsgehalt dargeboten, sondern [die Erzählung ist] offen für die Mitwirkung des Lesers bei der Organisation des Textes wie bei der Sinngebung.“⁵

Zurück zum Kern, zur ersten wichtigen Frage: was ist die „Lehre“, die in diesem facettenreichen Buch weitergegeben werden soll? Auch hierfür sind die Mutmaßungen der Literaturwissenschaftler mannigfaltig und mehr oder weniger schlüssig. So schreibt etwa Meier, sie liege in einem didaktischen Auftrag: „Der Wanderer [...] genießt für einen Augenblick das ‚Sein im Frieden‘. Dieser Friede ist es dann, dem der Künstler als ‚Lehre‘ der Sainte-Victoire den Auftrag entnimmt, seine Erfahrung an andere weiterzugeben.“⁶ Für Pfeiffer ist die Lehre „die Phantasie von Ganzheit und Zusammenhang.“⁷ Eine gehaltvollere Alternative bietet Erika Tunner in ihrem Vorwort zur zweisprachigen Ausgabe; für sie läuft die „Lehre“ auf die „Bergung der Dinge in Gefahr“ (DLS, S. 84) hinaus:

³ „Ich fasse mich kurz, weil ich an etwas arbeite, was sich *die Lehre der Sainte-Victoire* nennen soll, eine Erzählung (gleichzeitig ein wenig Essay und ein bisschen Manifest).“ Goldschmidt, Georges-Arthur: *Peter Handke*. Paris: Éditions Seuil 1988 (Les Contemporains, Bd. 2), S. 126.

⁴ Bartmann, S. 177.

⁵ Matveev, S. 88.

⁶ Meier, Albert: *Auf der Hochebene des Philosophen. Spinoza in Peter Handkes »Lehre der Sainte-Victoire«*. In: Hahn, Gerhard / Ernst Weber [Hgg.]: *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Bernhard Gajek zum 65. Geburtstag*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1994, S. 145.

⁷ Pfeiffer, Joachim: „Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange.“ *Einheitsphantasien in Peter Handkes Die Lehre der Sainte-Victoire*. In: Mauser, Wolfram u. a. [Hgg.]: *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen + Neumann 1986, S. 267.

Le secret que la montagne transmet à Peter Handke, c'est comment déchiffrer les choses, comment les faire voir en les nommant, comment les entrecroiser en une écriture d'images cohérentes, comment... les préserver.⁸

Den Kern trifft aber Goldschmidt, wenn er vom „enthusiastischen Blick“⁹ spricht, den der Erzähler unter Anleitung des selbst gewählten Lehrers Cézanne entwickelt. Was das bedeuten kann, soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch klarer werden.

Als Abschluss dieser ersten Annäherung soll ein kurzer Überblick über die Erzählung gegeben werden, die sich in neun Kapiteln über 131 Textseiten erstreckt. Im ersten Kapitel, *Der große Bogen*, erzählt der Ich-Erzähler die Vorgeschichte und die Motivation für das Verfassen des Textes in zwölf locker gefügten Abschnitten, die im Druckbild durch Leerzeilen markiert sind. Aus einer „jetzt“ stattfindenden Farbwahrnehmung zwischen Aix-en-Provence und dem Dorf Le Tholonet erwacht die Erinnerung an die Fremdwahrnehmung der eigenen Farbschwäche und leitet weiter zum Maler Cézanne und der Entwicklung von dessen Farbsehen in L'Estaque. Es folgt ein, an der persönlichen Entwicklung des Erzählers orientierter, kunsttheoretischer Diskurs, der Edward Hopper und Gustave Courbet ebenso streift wie die Malereien in Kirchen und auf Bildstöcken, und an dessen Ende das Postulat einer Weitergabe des „Sein[s] im Frieden“ (DLS, S. 21) als Auftrag der Kunst steht. Vor diesem Hintergrund stellt sich der Erzähler auch die Frage nach der eigenen ästhetischen Entwicklung, an deren vorläufigem Endpunkt einige Bilder Cézannes stehen. Dem Gegenstand dieser Bilder, dem Massiv der Sainte-Victoire, nähert sich der Erzähler im Verlauf der folgenden vier Kapitel vor Ort an, indem er sich die Landschaft schauend ergeht. In der zweiten Hälfte des Buches, die mit dem „Bild der Bilder“ anhebt, wird die Natur wieder mit den Bildern des inzwischen zum „Menschheitslehrer“ (DLS, S. 74) gewordenen Cézanne kurzgeschlossen, indem in der Erinnerung an seine Gemälde der neu erworbene Blick auf die Dinge der Natur wiederkehrt. Im folgenden Kapitel wird die Brauchbarkeit dieses Sehens in den Großstädten Paris und Berlin erprobt, bevor im Zuge eines zweiten Aufenthaltes in Aix-en-Provence konkret die technische Umsetzung des zuvor Erarbeiteten in einen erzählenden Text zum Gegenstand wird. Zur Illustration dient insbesondere die Schilderung von der Verfertigung des „Mantels der Mäntel“ durch eine Freundin des Erzählers, an deren Ende ihre Definition von Zusammenhang steht: „Der Übergang muß für mich klar trennend und ineinander sein“ (DLS, S. 119).

⁸ „Das Geheimnis, das der Berg an Peter Handke weitergibt ist, wie man die Dinge entziffert, wie man sie zeigt, indem man sie nennt, wie man sie in einem Schreiben [écriture] mittels kohärenter Bilder verflucht, wie man... sie bewahrt.“ Tunner, Erika: *Le secret de la montagne*. In: Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire. La leçon de la Sainte-Victoire. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Préface d'Erika Tunner*. Paris: Éditions Gallimard 1991 [zweisprachige Ausgabe], S. 16.

⁹ „La Leçon de la Sainte-Victoire, c'est l'« enthousiasme » de la vue.“ Goldschmidt: *Handke*, S. 130.

Das letzte Kapitel heißt *Der große Wald* und steht im Erzählfluss in Bezug auf die restlichen Teile etwas isoliert. Wiederum ausgehend von einem Werk der bildenden Kunst, erfolgt darin der Versuch der Wiederholung des an anderen Orten Erprobten durch den in Österreich angekommenen Erzähler, indem er den Leser durch den Morzger Wald bei Salzburg führt. Das Kapitel vermittelt sowohl inhaltlich als auch typographisch den Eindruck starker Kohärenz, womit es in leichte Opposition zum Rest des mitunter als Flickwerk wahrnehmbaren Buches steht. Die gewichtige Rolle, die die Kinder, als einzige auftretende menschliche Wesen, spielen, kann man bereits als Übergang zum nachfolgenden Buch Handkes, der *Kindergeschichte*, sehen.

1.2 Umstände

Handkes Erzählung ist Teil eines umfangreicheren Projekts, das ab 1976 unter dem Arbeitstitel *Ins tiefe Österreich* geplant war und dessen zweiten Teil von vieren sie bilden sollte. Gegenstand ist die – nicht nur geographische – Wiederannäherung an Österreich, die Handke unter anderem vollzogen hat, um während der Gymnasialzeit seiner Tochter in Salzburg zu wohnen.

Man spricht gemeinhin von einer „Tetralogie“, die das Buch gemeinsam mit der Vorgängerveröffentlichung *Langsame Heimkehr* und der nachfolgendem *Kindergeschichte*, wie auch dem „Dramatischen Gedicht“ *Über die Dörfer*, bilde. Handke selbst wollte diesen „zu pompösen“ Ausdruck nicht, sprach beispielsweise lieber von einer „Suite“ (oder ganz neutral: „Folge“).¹⁰ In den deutschsprachigen Ausgaben wird diese Zusammengehörigkeit merkwürdigerweise nicht erwähnt – wohl im Vertrauen auf ausreichende Kommunikation durch die Medien – in der französischen Übersetzung aus dem Jahr 1985 ist aber vor der Widmung an Hermann und Hanne Lenz ein erklärender Kurztext von Handke selbst eingefügt: „d’abord l’histoire de la neige et du soleil; puis l’histoire des noms; puis l’histoire d’un enfant; enfin le poème dramatique: le tout doit s’appeler « lent retour »“.¹¹ Darunter findet sich die Auflistung der französischen Titel der vier Bücher der Tetralogie.

¹⁰ „Ces quatre livres vont ensemble, mais le mot de « tétralogie » est trop pompeux. Pour moi, ils forment une suite.“ Handke, Peter / Nicole Casanova: *Les spirales de PETER HANDKE*. [Interview]. In: Art Press 69 (April 1983), S. 28.

¹¹ „Zuerst die Geschichte vom Schnee und von der Sonne; dann die Geschichte der Namen; dann die Geschichte eines Kindes; zuletzt das Dramatische Gedicht: das Ganze soll sich »Langsame Heimkehr« nennen.“ Handke, Peter: *La leçon de la Sainte-Victoire. Traduit de l’allemand par Georges-Arthur Goldschmidt*. Paris: Gallimard 1985 (Collection Arcades, Bd. 3), S. 7.

Die Entstehung der *Lehre der Sainte-Victoire* fällt – diesbezüglich ist sich die Literatur einig – in die Zeit der Überwindung einer Existenz- und Schreibkrise Handkes.¹² Über die Probleme, die Handke beim Schreiben von *Langsame Heimkehr* hatte, geben die veröffentlichten Briefwechsel mit Alfred Kolleritsch und Hermann Lenz Aufschluss. So schreibt er Anfang April 1979 an Kolleritsch: „Oft weiß ich auch gar nicht mehr, ob das noch Literatur ist.“¹³ Während der Abfassung selbst zählt er sogar die Tage, denn am 27. November 1978 schreibt er an Lenz: „Seit 45 Tagen schreibe ich tagaus, tagein und weiß oft nicht mehr, was ein Wort mit dem anderen zu tun hat – was 1 Wort überhaupt sagt.“¹⁴ Und Mitte Dezember ist er so erschöpft, dass er Lenz mitteilt: „Ich bin recht allein und schwach.“¹⁵ In der Folge nimmt Handke dessen Angebot an, für eine Zeit im Lenzschen Haus in München zu wohnen und der Jänner 1979, in dem er dort Ruhe und Erholung fand, wird sich schlussendlich in der Widmung der *Lehre der Sainte-Victoire* wieder finden. Wie ihn das Verfassen des ersten Teils der Tetralogie belastet hat, und wie sehr sich die Probleme tatsächlich fortsetzen, beschreibt er ein halbes Jahr später in einem Brief an Kolleritsch: „Die Anstrengung bei der Langsamen Heimkehr war so ungeheuerlich; wie ich mich mit jedem Wort zur Ruhe habe quälen müssen. Und jetzt bin ich auf nichts aus, als auf Sachlichkeit. Aber wie die erreichen, bei der Weite des (sporadischen) Ganzen? Nach der Gewaltanstrengung möchte ich nur noch schreiben, was ist. Aber was ist? Wann ist es? Usw.“¹⁶

Mit seiner veränderten Situation und der neuen Wohnung am Mönchsberg in Salzburg ab August 1979, ändert sich nicht nur Handkes psychische Disposition, sondern auch seine äußeren Schreibumstände. Alfred Kolleritsch etwa berichtet er: „Ich habe zum ersten Mal einen richtigen Büroschreibtisch, mit ‚Utensilienlade‘; aus Eiche, aber mehr aus Sperrholz.“¹⁷ Überhaupt ist die große und herrschaftliche Wohnung in dem burgartigen Gebäude für Handke zunächst ein merkbar fremder, wenn nicht sogar befremdlicher Ort, der ihm eine in die Ironie gehende Freude bereitet; er erwähnt Lenz gegenüber seine „Gemächer“, spricht von dessen „Staatsbesuch“, im Zuge dessen jener „sie zu besichtigen geruht“ habe und auch der

¹² Dazu vgl.: Höller, Hans: *Peter Handke*. Reinbek: Rowohlt 2007 (Rowohlts Monographien, Bd. 50663), S. 86 – 92, und: Herwig, Malte: *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*. München: DVA 2010, S. 184 – 216.

¹³ Handke, Peter / Alfred Kolleritsch: *Schönheit ist die erste Bürgerpflicht. Briefwechsel*. Salzburg: Jung und Jung 2008, S. 119 [Brief 104].

¹⁴ Handke, Peter / Hermann Lenz / Helmut Böttiger [Hg.]: *Berichterstatte des Tages. Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Insel 2006, S. 131 [Brief 111].

¹⁵ Ebd., S. 131 [Brief 112].

¹⁶ Handke / Kolleritsch: *Briefwechsel*, S. 120 [Brief 106].

¹⁷ Ebd., S. 120 [Brief 106].

erwähnte Schreibtisch erscheint ihm „als ein fast übertriebenes Ding“.¹⁸ Seinem Übersetzer ins Französische, Georges-Arthur Goldschmidt, berichtet er später, während des Schreibens an der Urfassung der *Lehre der Sainte-Victoire*, einmal sehr offen darüber, wie sein Schreiben abläuft.

Je suis souvent agité et m'efforce à cette « sobriété junonienne » que Goethe appréciait chez Homère. Mais, pour l'instant, je suis seulement las et j'évite ma table ; j'écris à la cuisine qui a un large rebord de fenêtre. Aujourd'hui, j'ai écrit sur un chien dans lequel j'ai reconnu mon ennemi. J'ai ici un chemin que je suis toujours, après le travail, vers une étrange forêt où j'ai envie d'aller avec toi.¹⁹

Es ist also auch noch das Verfassen des hier untersuchten Textes für Handke nicht ohne größere Anstrengung möglich und ermüdet ihn. Man erkennt in der Briefstelle aber auch einen geregelten Tagesablauf, der neben dem Schreiben tägliches Gehen (das Ziel ist in dem Fall meist der Morzger Wald) unbedingt beinhaltet. Man liest aber auch heraus, dass es Handke ein Bedürfnis ist, sich eine „Schreibszene“²⁰ nach seinen Bedürfnissen und Vorstellungen einzurichten, offensichtlich ohne dazu vorgefertigte Elemente zu benutzen: den von Anfang an ambivalent empfundenen Schreibtisch benutzt er nicht. In der Szene stilisiert er das Schreiben äußerlich und versucht, es zu einem mystisch gefärbten Prozess zu machen. Dazu dienen auch etwa in der Natur gefundene Dinge, die für das Geschriebene von Bedeutung werden können. An Lenz schreibt er kurz nach Abschluss der Urfassung etwa: „Auf dem Tisch liegt eine Lehmkugel, die beim Einatmen nach dem Hohlweg riecht, von wo sie herkommt.“²¹ Das lässt unmittelbar an den lehmigen Hohlweg denken, in dem der Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* Ruhe findet und den „Mond als altes Zeichen der Phantasie“ (DLS, S. 62) sieht – die Lehmkugel als Symbol der Inspiration. Dass sich in der ersten Typoskriptfassung des Textes (ÖLA SPH/LW/W19) immer wieder allgemeine Notizen finden, etwa zum Wetter, lässt sich klar als konstitutives Element der Inszenierung ausmachen. Die Notizbücher sind in dieser Hinsicht nicht sehr aussagekräftig, da sie von Handke primär für den Gebrauch außer Hauses bestimmt sind und während des Schreibens am für die Veröffentlichung gedachten Text als Quelle und Materialsammlung dienen.

¹⁸ Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 136 [Brief 120].

¹⁹ „Ich bin oft unruhig und zwingt mich zu jener »junonischen Nüchternheit«, die Goethe an Homer schätzte. Aber im Moment bin ich nur erschöpft und meide meinen Tisch; ich schreibe in der Küche, die ein großes Fensterbrett hat. Heute habe ich über einen Hund geschrieben, in dem ich meinen Feind erkannt habe. Ich habe hier einen Weg, dem ich immer, nach der Arbeit, auf einen merkwürdigen Wald zu folge, in den ich mit dir gehen möchte.“ Goldschmidt, Georges-Arthur: *Handke*, S. 126. Im Notizbuch schreibt Handke: „Auf den Weg in den Großen Wald möchte ich die ganze Menschheit mitnehmen“, W96 [NB], S. 123, 6. 4. 1980.

²⁰ Vgl.: Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«. In: Gumbrecht, Hans Ulrich [Hg.]: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 925), S. 759–772.

²¹ Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 143 [Brief 126].

Die Zeit, die Handke nicht an seinen Veröffentlichungen arbeitet, ist er unterwegs, sei es kleinräumig zu Fuß oder – im in dieser Arbeit untersuchten Zeitraum – an verschiedensten Plätzen Europas. Über seine Reisen und Spaziergänge kann man sich zunächst ein Bild anhand des Briefverkehrs machen, wenn er beispielsweise am 17. Juli 1979 aus Berlin an Hermann Lenz schreibt:

Ich bin in den letzten Wochen in Europa unterwegs gewesen, sehr viel, in Italien, Griechenland, der Schweiz, und in Frankreich [...]. Auch einige (kleinere) Berge, in Südfrankreich und dann in den Vogesen, habe ich bestiegen [...], den lieb gewordenen Rucksack hintendrauf, der mir jetzt fast fehlt.²²

Was das genau bedeutet, kann man anhand der Notizbücher nachvollziehen, in denen von Handke stets auf den Vorsatzblättern zusammenfassend die besuchten Orte angegeben werden. Nimmt man also das Notizbuch vom 26. 4. 1979 bis zum 8. 7. 1979 zur Hand, von dem am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek eine Kopie vorhanden ist, so liest man:

Berlin → Hamburg → London → Düsseldorf → Frankfurt → Berlin → München → Innsbruck → Meran → Bozen → Ritten → Verona → Venedig → Corfu → Ithaka → Delphi → Korinth → Athen → Genf → Paris → Versailles → AIX → Ste. Victoire → Marseille → Zürich → München

(ÖLA SPH/LW/W91 [NB], Bl. I)

Er hat also tatsächlich in kurzer Zeit eine große Menge von Platzwechseln vollzogen. Mathematisch lässt sich eine durchschnittliche Aufenthaltsdauer von weniger als drei Tagen pro angeführtem Ort errechnen, was natürlich theoretisch bleibt, denn bei genauerer Lektüre des Notizbuches lässt sich zeigen, dass er sich an manchen Orten nur einige Stunden aufgehalten hat. Grundsätzlich bleiben Handkes Besuche (während er das gegenständliche Notizbuch geführt hat) aber Kurzbesuche mit einer Aufenthaltsdauer von nicht mehr als drei vollen Tagen an einem Ort, wie sich ebenfalls anhand der Kopien nachvollziehen lässt, und ebenso darf man die Zeit für die Wege nicht vernachlässigen. In den Zeitraum dieses Notizbuches fällt auch der erste Besuch in Aix-en-Provence, der letztlich einen gewichtigen Ausschlag gegeben hat, das in dieser Arbeit behandelte Buch zu schreiben – der Ort ist ja in der Liste auch als einziger in Großbuchstaben geschrieben. Auffällig ist, dass Handke im Brief an Lenz aus dieser prägenden Reise nach Aix ein kleines Geheimnis macht und die Sainte-Victoire nicht benennt, sondern nur generell von „einigen Bergen“ spricht.

Kommt man nun nochmals zur zitierten Briefstelle zurück, so ist es auch bemerkenswert, dass man sich Handke nicht als einen in der Natur flanierenden Dandy vorstellen sollte, wie es in

²² Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 135 [Brief 119].

der Forschungsliteratur mitunter suggeriert wird, sondern als einen durchaus trainierten Wanderer, der „gut zu Fuß“ (DLS, S. 108) ist. Dazu passen dann auch Rucksack und festes Schuhwerk, das Handke auch einmal in einer Zeichnung im Notizbuch festhält (vgl.: W94 [NB], S. 37, 11. 12. 1979 und Abbildung 1).



Abbildung 1: Notizbucheintragungen mit Zeichnung aus Le Tholonet (ÖLA SPH/LW/W94 [NB], S. 36 - 37, 11. 12. 1979).

1.3 Begangene Pfade – Literaturüberblick

Da *Die Lehre der Sainte-Victoire* in poetologischer Hinsicht eine wichtige Stellung im Werk Handkes einnimmt, ist die Fülle der auf sie Bezug nehmenden Forschungsliteratur groß – so groß nämlich, dass mit einer weitgehend vollständigen Zusammenfassung bereits wenigstens eine Diplomarbeit zu füllen wäre. Aus diesem Grunde soll im Folgenden nur ein kurzer, repräsentativer Überblick über einige Ansätze der Forschungsliteratur gegeben werden, vor allem im Hinblick darauf, offene Fragen aufzuspüren, aber auch, um die Diversität der Zugänge zu Handkes Text zu dokumentieren.

Am naheliegendsten ist für den Literaturwissenschaftler sicher eine intellektuelle Interpretation, vielleicht eine mit poetologischer Stoßrichtung. Da wäre dann beispielsweise „die »Lehre der Sainte-Victoire« die Schrift, in der Handke einer programmatischen Poetik

bisher am nächsten gekommen ist.“²³ Oder, präziser formuliert, sei seit *Der kurze Brief zum langen Abschied* von 1972 „die Entfaltung einer Formenlehre zu beobachten, die erst in der ‚Lehre der Sainte-Victoire‘ sich als Poetologie explizit zu erkennen gibt.“²⁴ Die Erzählung wird auch als Handkes Weg zu den Farben erkannt, während die davor verfasste *Langsame Heimkehr* die Formen zum Gegenstand gehabt habe – tatsächlich findet sich ja, vor allem am Beginn des Buches, eine vielgestaltige Referenz an die Farben, das Ausdrucksmittel des bildenden Künstlers. Wie sehr Handkes Poetik sich ästhetisch und technisch an Cézanne orientiert, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch klarer werden.

Zum Verhältnis von Handke zu Cézanne und zu dessen Einfluss auf seine theoretischen Ideen liefert Waltraut Wiethölter einen Beitrag. Sie stellt Handke, der nach Cézannes Prinzipien „ein Kunstprogramm, womöglich sogar eine Künstlerethik zu entwickeln sucht“, in die Nachfolge Rilkes, und Handkes Erzählung sei bezüglich ihrer „Botschaft“ sogar „durchaus als eine Wiederauflage von Rilkes *Cézanne-Briefen*“²⁵ zu betrachten. Bezeichnenderweise ist der Artikel in einer Zeitschrift mit komparatistischem Schwerpunkt erschienen – in den hier verwendeten Werkmaterialien ist von Rilke niemals die Rede. In weiterer Folge wird von ihr anhand von Zitaten aus den Journalbänden *Die Geschichte des Bleistifts* und *Phantasien der Wiederholung* knapp und treffend die von Handke verwendete Poetik der Verknüpfung dargestellt, deren Produkt sich allerdings lese „als würde man der allmählichen Verfertigung eines aus Selbstzitaten bestehenden Flechtwerks beiwohnen“.²⁶ In weiterer Folge gerät die Untersuchung nach einer Klassifikation als Reisebericht in psychologisches Fahrwasser. Handke erzähle „nicht mehr und nicht weniger als die Geschichte seiner Initiation“²⁷ und Wiethölter kann folglich in dem Hund von Puyloubier (vgl. DLS S. 55 – 62) nur eine Vaterfigur sehen, wie sie „im klassischen Initiationsplan“²⁸ vorgesehen sei, von der es sich abzukapseln gelte. Der Autor sei „im übrigen durch wiederholte Vergleiche [Cézannes] mit dem Großvater bemüht, den Maler der mütterlichen Linie der Handke-Familie einzupassen“,²⁹ und im Endeffekt scheitere der künstlerische Anspruch der *Lehre der Sainte-Victoire* an „einer zweifellos defizitären Persönlichkeitsentwicklung“³⁰ des Erzählers. Mit einer solchen, an vorgefertigten Schemata orientierten Interpretation scheitert tatsächlich aber vor allem

²³ Parry, Christoph: *Peter Handkes Schriftlandschaften. Eine Lehre und ihre Anwendung*. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Peter Handke*. [Neufassung] München: edition text + kritik⁵1989 (Text + Kritik, Heft 24), S. 60.

²⁴ Bartmann, S. 168.

²⁵ Wiethölter, Waltraud: *Auge in Auge mit Cézanne. Handkes „Lehre der Sainte-Victoire“*. In: GRM N. F., Nr. 40 (1990), S. 422.

²⁶ Ebd., S. 424.

²⁷ Ebd., S. 426.

²⁸ Ebd., S. 427.

²⁹ Ebd., S. 427.

³⁰ Ebd., S. 428.

diese selbst, denn man gewinnt den Eindruck, dass die Analyse der Erzählung gerade so weit geführt wird, dass sie erlaubt, diese in ein nur zu gut bekanntes Raster zu pressen. Und ebenso werden die vielen richtigen Feststellungen – wie etwa die Erwähnung der Wolfsepisode aus Dantes *Commedia* als Inspirationsquelle für den Kasernenhund von Puylobier³¹ – durch andere, willkürlich eingeführte Verbindungen zu Rilke oder Max Beckmann aufgewogen. Beim Vorwurf (es ist ein solcher) der „defizitären Persönlichkeitsentwicklung“ drängt sich dann auch die Frage auf, was denn deren Gegenteil wäre, und ob man den mit dem Etikett Versehenen nicht zu einfach abtut. Die Feststellung eines Defizits impliziert doch bereits eine recht konkrete Vorstellung über eine Norm (eine „normale“ Entwicklung), und so wird das Andere, für das der Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* zweifellos auch steht, billig diskreditiert, obwohl gerade in dieser Andersartigkeit doch das Interesse, der potentielle Erkenntnisgewinn und auch ein Aspekt der Literarizität der Erzählung, liegen.

Einen an medienwissenschaftlichen Aspekten orientierten Zugang sucht Reulecke, die Handkes Text zunächst in Zusammenhang mit von ihr „Texte geschriebener Bilder“³² genannten Veröffentlichungen zur Entstehungszeit der *Lehre der Sainte-Victoire* setzt. Aus ihrer gewählten Perspektive ist es fast logisch, dass sie sich im Weiteren stark auf einen der Gewährsmänner der Medienwissenschaften, Walter Benjamin, stützt, der aber immerhin auch von Handke rezipiert wurde und in Form typischer Formulierungen und Wortbildungen Eingang in die Erzählung gefunden hat. Insbesondere die Formel von der „Bergung der Dinge in Gefahr“ (DLS, S. 84) spricht eine zentrale Frage an, der Handke nachgeht. Auch der Rekurs auf die klassische Ästhetik wird von Reulecke anhand von Lessings *Laokoon* vollzogen. Sie erkennt treffend die Suche Handkes nach dem „Wirklichen“, das in den Dingen verborgen ist, an ihren Orten zu finden ist, und bemerkt:

Die metaphysische Annahme eines »Wesens der Dinge« wird umgesetzt in eine topographische Bewegung hin zum Ursprung der Kunst. Der Ich-Erzähler vollzieht nämlich den Prozeß der Abbildung in umgekehrter Reihenfolge nach, indem er eine Reise zu Cézannes Originalbildern, zu dessen Umgebung, Arbeitsstätte und schließlich zum Gegenstand seiner Malerei unternimmt: Er besteigt den Berg.³³

Anders formuliert, werde bei Handke die inhaltliche zu einer räumlichen Annäherung. Und auch Spinoza wird durch Reulecke in Zusammenhang mit diesem Konzept gebracht, da gemäß seinem Grundpostulat, „daß Geist und Materie Erscheinungsformen *einer einzigen* – göttlichen – Substanz“ seien, „die Bewegungsart des Er-wanderns der Bewegung des Er-

³¹ vgl. Wiethölter, S. 430.

³² Vgl.: Reulecke, Anne-Kathrin: *Die Lehre der Sainte-Victoire. Poetologie in einer medialen Welt*. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Peter Handke*. München: edition text + kritik ⁶1988 (Text + Kritik, Heft 24), S. 62 – 79. Sie nennt etwa Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstandes* oder Heiner Müllers *Bildbeschreibung*.

³³ Ebd., S. 66.

kennens“ entspreche und der Erzähler sich in einem Zustand befinde, „in dem Wissen, Denken und Tun übereinstimmen“³⁴ Von da aus sieht sie die Episode vom Hund als Prüfstein zur Verifikation dieser Philosophie, da gemäß ihrer in der Natur nichts Böses sein könnte. Handke gelinge der Kunstgriff, indem „der Erzähler die Dogge in ihrer Beschreibung so sehr vermenschlicht [...], daß der Hund eigentlich gar kein Tier mehr ist, sondern ein gesellschaftlich zugerichtetes Wesen“ und er erreiche so, „daß die Sphären von gewalttätiger Herrschaft und reiner Natur [...] wieder strikt getrennt sind“.³⁵ Sie sieht und zieht zwar nicht die Parallele zu Dante, wie zuvor Wiethölter, erkennt aber an anderer Stelle einen anderen großen Italiener, den „berühmte[n] Bergsteiger“ (DLS, S. 67) Petrarca – und die Besteigung des Gipfels finde sich bemerkenswerterweise in der Mitte des Buches.³⁶ Implizit führt sie damit eine Trennung zwischen einem theoretisch-erzählenden Teil in der ersten und konkreten Betrachtungen zur Übertragung der „Maltechnik Cézannes in eine Schreibtechnik“³⁷ in der zweiten Hälfte des Buches ein, die nicht ganz ungerechtfertigt erscheint, zumal ja unter anderem auch die wichtige Erzählung vom Mantel der D. sich im zweiten Teil findet. Problematisch sieht Reulecke die Rolle des Weiblichen im Text, da den ohnedies nicht sehr präsenten Frauen im Wesentlichen die Funktion von Musenfiguren zukomme.

Einen stärker medienwissenschaftlich orientierten Ansatz wählt Matveev in ihrer Untersuchung zur Bewegung und Kinematographie in Handkes Prosa. Ihre Hauptthese (nicht ausschließlich) bezüglich der *Lehre der Sainte-Victoire* lässt sich dahingehend zusammenfassen, dass der Text aus einer konsequenten Verwendung von Montagetechniken entstanden sei. Sie zieht Parallelen zu Eisenstein und betont, wie sowohl der Regisseur als auch der Schriftsteller durch diese Technik Partizipation des Zusehers, respektive Lesers erfordern.³⁸ Bezüglich der oben angesprochenen Problematik von der Positionierung Handkes in der Nähe belehrender Tendenzen, erkennt sie ihn als einen, der „die Ästhetik der deutschen Romantik (unbegriffliche Verfahrungsweisen) und die der Weimarer Klassik (ästhetische Erziehung des Menschen)“ vereine und meint weiter, er lehne „das messianische Pathos ab“ und „[t]iefe Menschheitsfragen“ würden „von ihm nicht von der hohen Warte des Moralisten

³⁴ Reulecke, S. 70 – 71.

³⁵ Ebd., S. 71.

³⁶ Vgl.: ebd., S. 71 – 72. Zu Petrarca vgl. auch Anmerkung 16 auf S. 79 ebd.. Im Notizbuch findet sich die Bestätigung, vgl.: W96 [NB], S. 73, 24. 3. 1980.

³⁷ Ebd., S. 74.

³⁸ Vgl.: Matveev, S. 95 – 98.

und Weltverbesserers aus behandelt, sondern von einem, der sie an der eigenen Seele durchlitten hat.“³⁹

Eine Betrachtung im Kontext von *Langsame Heimkehr* und *Über die Dörfer* unternimmt Manfred Durzak in seiner Monographie zu Handke. Er erkennt in der *Lehre der Sainte-Victoire* eine Erklärung zur ihr vorangehenden Erzählung; er zieht, wie schon Wiethölter, eine Parallele zu Rilke und erwähnt richtigerweise die Weiterentwicklung der momentanen Epiphanieerfahrungen in eine Ewigkeit des „Nunc stans“.⁴⁰ Sonst bleibt der Autor aber dem Untertitel seiner Untersuchung – *Narziß auf Abwegen* – treu und bringt die Darstellung seiner eigenen Meinung in den Vordergrund. So bleibt letztlich als einziger Schluss aus seinem Beitrag über, dass er vom Stil Handkes, der „durch archaische und geschmäcklerische Gewürzwörter die Darstellung poetisch aufzuladen“⁴¹ versuche, nicht viel hält. In letzter Konsequenz dieser „stilistischen“ Argumentationslinie befindet Durzak schließlich den Vergleich mit der „Blut-und-Boden-Literatur von 1940“⁴² für angemessen; er untergräbt ihn aber sofort selbst, da die zu diesem Zwecke angeführte Passage aus *Die deutsche Dichtung unserer Zeit* von dem offensichtlich völkisch eingestellten Germanisten Arno Mulot aus einer unbeholfenen Ansammlung simpler Hauptsätze besteht – das kann man nun bei Handke wohl wirklich nirgends finden. Durzaks Art der Kritik erinnert nicht zuletzt stark an den Verriss von *Langsame Heimkehr* durch Reich-Ranitzky, für den Handke „der beschwörende Prediger und raunende Heilsverkünder“ war, der „eine hochpathetische, angestrenzte und umständliche Prosa, deren schiefe Bilder und preziöse Vergleiche die Dürftigkeit der Gedanken nicht verbergen können“, ⁴³ schreibe.

Man muss aber der Fairness halber erwähnen, dass Handke solche mehr als kritischen Töne doch auch provoziert, wenn es selbst den positiv eingestellten Autoren oft schwer fällt, die Grenze seiner Literatur zu Kitsch und Schwulst genau festzumachen. So soll beispielhaft die weniger aggressive Argumentation von Rohde erwähnt werden, die „[d]ie im Laufe der Tetralogie immer deutlicher werdende spirituelle Wende, die metaphysische Kehre, die Handke zum Hirten des Seins werden lässt, der nicht nur einen hohen, feierlichen Ton anstimmt, sondern auch dem Sachgehalt nach auf ein metaphysisch Ewiges weist“, ⁴⁴ zum Anlass nimmt. Rohde meint daran anschließend, dass der Autor sich gerade dann auf

³⁹ Matveev, S. 103.

⁴⁰ Vgl.: Durzak, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen*. Stuttgart: Kohlhammer 1982 (Sprache und Literatur, Bd. 108), S. 148, 151.

⁴¹ Ebd., S. 156.

⁴² Ebd., S. 161.

⁴³ Reich-Ranitzky, Marcel: *Peter Handke und der liebe Gott*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 11. 1979.

⁴⁴ Rohde, Carsten: »Träumen und gehen«. *Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr*. Hannover: Wehrhahn 2007 (Reihe Salon, Bd. 12), S. 38.

unsicheren Boden begeben, wenn er den Gestus vom Suchen zum Im-Besitz-Sein ändere und führt auch hier als Grenzfall das Dramatische Gedicht *Über die Dörfer* an, in dem nicht umsonst inhaltlich und formal religiöses Sprechen imitiert werde. Als Beispiele jener, die in die gleiche Falle getappt seien, führt er namentlich Heidegger, Benn und Becher an und resümiert, dass, wenn man „einseitig die Momente der Ganzheit und Einheit des Seins“ herausstelle, „aus dem Dichter ganz schnell der Stifter und Priester des Seins, der *einen*, bleibenden, dogmatischen Wahrheit“⁴⁵ werde. Dass sich Handke dieser Untiefen zumindest bewusst war, zeigt sich hingegen etwa an der handschriftlichen Einfügung und späteren Streichung des ebendiesem Verkündigungsgestus entsprechenden Schlusssatzes in der Urfassung der *Lehre der Sainte-Victoire*: ~~„Diese Geschichte ist wahr, haltet euch daran.“~~ (ÖLA SPH/LW/W19 [UF], S. 30). Dass dieser Satz in der *Geschichte des Bleistifts* (GDB, S. 203) und in abgewandelter Form schlussendlich in den letzten Zeilen von *Über die Dörfer* (ÜDD, S. 121) wieder auftaucht, soll hier nicht weiter interpretiert werden.

1.4 Methodik – critique génétique

In der vorliegenden Arbeit werden mehrere Ziele verfolgt, von denen die zwei vorrangigen eine Darstellung der Entstehung der *Lehre der Sainte-Victoire*, und eine auf dieser Basis aufbauende Analyse des Textes sind, die in weiterer Folge eine stichhaltige Interpretation erlaubt – so weit eine solche grundsätzlich existieren kann. Die methodische Orientierung erfolgt an einer im Frankreich der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre entstandenen Forschungsrichtung, der „critique génétique“. Da im deutschen Sprachraum solche, am Text und seinen Vorstufen orientierten Untersuchungen nichts Neues sind, entsprechende Methoden unter dem Titel „Philologie“ lange bekannt und etabliert, die „historisch-kritische Ausgabe“ für die wichtigsten (und auch einige weniger wichtige) Autoren existiert, soll hier knapp zusammengefasst werden, warum auf die französische Variante eines in großen Zügen scheinbar gleichen Dings zurückgegriffen wird.

Die Nähe der critique génétique zur im deutschen Sprachraum oder in Italien seit langem etablierten Philologie ist unleugbar, und folglich wurde die frisch entstehende Disziplin von Anfang an außerhalb Frankreichs kritisch beäugt und unter starken Rechtfertigungsdruck gesetzt, von manchen etwa auch als „Modeerscheinung“ oder „Pariser Snobismus“ abgetan.⁴⁶ Mittlerweile hat man weitgehend akzeptiert, dass sowohl eine wissenschaftshistorische als auch eine methodische Begründung vorliegt, die critique génétique nicht so einfach zu vereinnahmen, wenngleich von deutscher Seite weiterhin deutlich die Nähe zur Philologie

⁴⁵ Rohde, S. 40.

⁴⁶ Vgl.: Grésillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*. Bern u. a.: Peter Lang 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd. 4), S. 17.

betont wird. Die geschichtliche Rechtfertigung war zur Entstehungszeit der *critique génétique* dadurch gegeben, dass in Frankreich vorher eine solche Art der Textkritik schlicht nicht existiert hat. Auf die inhaltlichen Anliegen gehen die folgenden Abschnitte ein.

Den Streit um die Namensgebung beiseite lassend, lässt sich jedenfalls feststellen, dass die *critique génétique* letztlich einen „Innovationsschub“ – auch für die etablierte Philologie – gebracht hat, indem als wissenschaftstheoretische Basis die einflussreichen poststrukturalistischen Strömungen des späteren Nachkriegsfrankreich dienten, statt der jahrhundertealten Fundamente der Philologie. Daraus folgt namentlich auch ein Paradigmenwechsel bezüglich des Status des Drucktextes und allgemein des Textbegriffes, der sich von der Vorstellung eines kohärenten und invarianten Textes entfernt, und die Textstufen aufgewertet hat.

1.4.1 Text als Prozess

Wendet man nun die Aufmerksamkeit von obiger, rudimentärer Negativdefinition der *critique génétique* in Abgrenzung zur Philologie, hin zu einer positiven Fassung, so findet man in einem gängigen Nachschlagewerk etwa Folgendes:

Diese frz. Forschungsrichtung untersucht seit den 1970er Jahren [Handschriften], nicht um eine historisch-kritische Druckausgabe zu erstellen, sondern um den Schreibprozeß selbst zu rekonstruieren und der Genese eines Textes auf die Spur zu kommen; die Materialität des Manuskripts rückt in den Mittelpunkt der Untersuchung.⁴⁷

Etwas einseitig wird so zunächst eines der bestimmenden Forschungsinteressen genannt, das sich mittlerweile in gewissem Maße als selbständige „Schreibprozessforschung“ etabliert hat. Die *critique génétique* kann man so genauer bestimmen:

Der *Rezeptions-Ästhetik* setzt sie die Frage nach der *Produktion* entgegen. Ihr Gegenstand: literarische Handschriften, sofern sie Spuren einer Textdynamik in sich tragen, Spuren des Textes in statu nascendi. Ihre Methode: Untersuchungen zu Form und Verlauf des Schreibens sowie Hypothesen über Schreibprozesse. Ihr Ziel: Literatur als *Tun*, eine Handlung, eine Bewegung.⁴⁸

Andererseits impliziert das, dass vor allem den handschriftlichen Quellen höhere Bedeutung zuerkannt wird und diese nicht mehr nur als unfertig-minderwertige Textvorstufen gesehen werden. Dieses Abrücken von der Autorität eines schlussendlich gedruckten Textes impliziert auch eine Ablehnung teleologischer Textmodelle, wie sie einer alten Philologie zugrunde lagen. Lebrave erklärt das anhand zweier Metaphern in seinem Grundlagentext, der bezeichnenderweise in der ersten Ausgabe der *Genesis* (des sozusagen offiziellen Organs der

⁴⁷ Paefgen, Elisabeth K.: *Schreiben*. In: Burdorf, Dieter u. a. [Hgg.]: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler³2007, S. 688.

⁴⁸ Grésillon, S. 15.

critique génétique) erschienen ist. Dem vom Bild eines Baums herrührenden „Stemma“ der Philologie, wo der feste Stamm-Text die schwächeren Äste trägt, stellt er jenes des hydrographischen Netzes gegenüber. In einem solchen vereinigen sich schlussendlich mehrere (gleichberechtigte) Quellen zu Flüssen, manche versiegen davor wieder, manche leiten mehr, manche weniger Wasser in das Auffangbecken „Drucktext“ ein.⁴⁹ Über den Erkenntnisgewinn durch solche blumigen Beschreibungen ließe sich natürlich trefflich streiten, aber ich denke, die Metaphorik liefert hier tatsächlich mehr als nur illustratives Material, denn einerseits ist in dem Bild durch den fließenden Charakter des Wassers die Textdynamik impliziert, andererseits liefert die Metapher einen sehr konkreten Hinweis, wie man mit den zur Verfügung stehenden Materialien umgehen könnte: Ich fange für meine Untersuchung folglich bei den frühesten Textstufen, den Notizbüchern, an und versuche, von dort aus die Textentstehung zu verfolgen, den Blick möglichst nicht durch den Drucktext und die Textstufen wie durch Scheuklappen verengt. Interferenzen lassen sich in der Realität natürlich nicht vermeiden und für die Erstellung einer Chronologie ist es sogar unerlässlich, vom Drucktext rückwärts zu arbeiten, aber, beschritte man ausschließlich den umgekehrten Weg, würde man vieles überlesen, zu schnell als Sackgasse oder Fehlentwicklung abtun und einfach außen vor lassen. Denkt man an die vorgenannte Stemma-Metaphorik hieße das, dass mitunter ein Textteil per se gar nicht dem Baum zuordenbar wäre, und damit von vornherein vernachlässigt, während er im hydrographischen Netz sehr wohl zu verzeichnen wäre. Man kann also wirklich eine *Entstehung* verfolgen, nicht bloß eine *Entwicklung*. Um von diesem, bereits ins Abstrakte gehenden, bildlichen Erklärungsansatz nun wieder eine Brücke zum Kern der literarischen Produktion zu schlagen, ist vielleicht eine Bemerkung Louis Hays zum Charakter der „écriture“ am besten geeignet:

Cette écriture jaillissante est aussi une écriture débordante, que le texte n'a pas encore canalisé dans un lit. Elle se répand au travers des pages, faisant surgir côte à côte des vers encore orphelins de leur strophe, des strophes qui se mêlent sans trouver leur poème, des feuillets qui pourront encore échanger leur place. La notion d'œuvre, mise en question dans la théorie littéraire par une postulation philosophique, est ici bousculée par l'écrivain.⁵⁰

⁴⁹ Vgl.: Lebrave, Jean-Louis: *La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?* Online verfügbar unter <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14048>. (Letzter Zugriff am 10. 12. 2012.) Gedruckt in: Genesis, Nr. 1 (1992), S. 33-72. In einigen Veröffentlichungen wird auch das Deleuzesche Paradigma des Rhizoms ins Treffen geführt, das in Anlehnung an die Sprossachsensysteme einiger Pflanzengattungen ebenfalls hierarchische Strukturen aufbricht und so neue Organisationsformen z. B. von Wissen zulässt.

⁵⁰ „Diese hervorsprudelnde „écriture“ ist auch eine überquellende „écriture“, die der Text noch nicht in ein Bett gelenkt hat. Sie verteilt sich über Seiten, lässt plötzlich noch ihrer Strophe verwaiste Verse nebeneinander auftauchen, Strophen, die sich vermischen, ohne ihr Gedicht zu finden, einzelne Blätter, die immer noch ihren Platz tauschen können werden. Der Begriff des ‚Werkes‘, in der Literaturtheorie durch eine philosophische

1.4.2 Avant-texte

Eine durch bloße metaphorische Analogie sicher nicht, aber auch sonst kaum „objektiv“ zu klärende Frage ist, ab welchem Punkt man in der Praxis anfangen soll, die „Wasserläufe“ zu verfolgen, also wie lange (für den Autor) die „Inkubationszeit“ für einen Text beträgt. Ist das erste zusammenhängende Textzeugnis dieser Beginn oder sind es vielleicht schon verstreute Notizen, an denen sich die Entstehung bestimmter Ideen nachvollziehen lässt; oder müsste man nicht streng genommen die erste Idee für den Text (oder für dessen Teile) als diesen Startpunkt betrachten? Die Frage ist nicht zu beantworten, aber zu entscheiden: Je nach Forschungsinteresse wird der Zeitpunkt woanders liegen – wenn der Fokus auf der materiellen Textentstehung liegt, vielleicht später, beim ganz anderen Versuch einer psychologisch orientierten Nachzeichnung der Ideenentwicklung wäre es jedenfalls früher. Um daher Materielles gleichwie Nicht-Materielles im Vorfeld eines Textes zuzulassen, spricht die critique génétique vom „avant-texte“, was sowohl als „Vor-Text“ als auch mit „vor dem Text“ zu übersetzen ist und damit beide Möglichkeiten abdeckt; ein offener Begriff. Der materielle Aspekt des avant-texte, der der „Vor-Texte“, deckt den philologischen Teil ab, indem er alle Dokumente der Entstehung eines Drucktextes vereint und durch bekannte philologische Operationen wie die Überprüfung der Authentizität, Datierung oder Transkription, in ein wissenschaftliches Korpus überführt. Dadurch soll aber noch nicht der Endpunkt der Arbeit markiert sein, sondern eher ein Anfang. Auch in diesem Zusammenhang bleibt der Begriff noch offen, da akzeptiert wird, dass kaum je materiell vollständige avant-textes vorliegen, was dem Vollständigkeitsanspruch eines positivistischen Philologiebegriffs zuwiderlaufen würde. Je nach Forschungsinteresse wird bewusst ein unvollständiges Korpus akzeptiert.

Das hat Auswirkungen bis hinein in die Edition. Zur Illustration eines möglichen Selbstverständnisses textgenetischer Ausgaben ist es vielleicht am besten, aus den einführenden Worten der *Tübinger Ausgabe* von Paul Celan zu zitieren:

Unter den Textzeugen wurde eine Auswahl vorgenommen, die Doubletten, unveränderte Reinschriften und nur geringfügig variierte Blätter weglässt und die wesentlichen Stadien der Textgenese dokumentiert. [...] für eine vollständige Übersicht über die Textzeugen sollte die parallel erscheinende historisch-kritische Celan-Ausgabe herangezogen werden.⁵¹

Forderung in Frage gestellt, wird hier vom Schriftsteller umgestoßen.“ Hay, Louis: *Lire et écrire*. Online verfügbar unter: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=65676>. (Letzter Zugriff am 10. 12. 2012.) Gedruckt in: Hay, Louis: *La littérature des écrivains: question de critique génétique*, Paris: J. Corti 2002.

⁵¹ Celan, Paul / Jürgen Wertheimer [Hg.]: *Werke: Tübinger Ausgabe, Band 6. Lichtzwang: Vorstufen, Textgenese, Endfassung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. X.

Dieser kurzen Anmerkung kann man mehreres entnehmen. Zunächst wird durch den Verweis auf die offensichtlich andersartige historisch-kritische Ausgabe sowohl das Anliegen der textgenetischen Ausgabe verdeutlicht, als auch ihre Daseinsberechtigung neben der „klassischen“ historisch-kritischen Ausgabe verteidigt. Andererseits wird auch das Anliegen, die Textentstehung klar herauszustellen, ohne diese durch – letzten Endes – Datenmüll zu verschütten, klar. Die entsprechende Erkenntnis ist also durch nicht streng positivistisches Vorgehen nicht nur möglich, sondern durch einen unbelasteten Blick sogar *einfacher* möglich. Und nebenbei wird auch der eingangs erwähnte Streit zwischen Textgenetik und Philologie vermieden.

1.4.3 Kritik der critique

Wissenschaftshistorisch gesehen, stellte die critique génétique eine Gegenbewegung zur dominanten strukturalistischen Textanalyse dar, trat also in die dem strukturalistischen Begriff der „écriture“ wesentlich eigentlichere Bedeutungssphäre des Schreibaktes selbst ein. Salopp formuliert könnte man sagen, dass die critique génétique sich eher an den Denkweisen eines Autors als an denen eines Literaturwissenschaftlers (also eines Lesers) orientiert. Diese Nahebeziehung hat aber mitunter auch den Anwurf provoziert, man wolle sich als Textgenetiker bloß wie ein Autor fühlen oder – schlimmer noch – sich mit dem der Forschungsarbeit gegenständlichen Autor identifizieren, wie es in den Anfängen der modernen Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert mitunter der Fall war. Dass diese Gefahr existiert, ist nicht von der Hand zu weisen. Es ist allerdings zu bemerken, dass sie grundsätzlich immer bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literatur auftritt – es gilt also nicht nur für die critique génétique die Ermahnung Grésillons, man müsse „die rechte Distanz finden [...], damit aus dem Objekt der Leidenschaft ein Objekt der Erkenntnis wird“.⁵² Genauer gesehen geht es der critique génétique sogar im Gegenteil darum, von einem diffusen „Nachfühlen“ zu einem Nachvollziehen, und daraus einem „Für-andere-nachvollziehbar-machen“ der Entstehung von Literatur zu gelangen. Man stützt sich dazu auf eine faktische Erkenntnisbasis, verwendet einen authentischen Textapparat, der zum Text „dazugehört“ und versucht so, spekulative Interpretationen zu unterbinden.

Zur Illustration der Problematik „spekulativer“ Interpretationen will ich zwei Beispiele auf neutralem Boden – dem der kunsttheoretischen Literatur zu Cézanne – anführen. Zunächst der Versuch der Klärung des Cézanneschen Begriffs „motif“ durch Lüthy, wo die Existenz des Wortes „Motiv“ in der Musik ins Feld geführt wird, um im weiteren Verlauf der Untersuchung etwa von einem „rhythmisch-melodischen Kern“ und anderen musikalischen

⁵² Grésillon, S. 23.

Begriffen zu sprechen in den Bilderserien des Malers.⁵³ Diese an sich nicht abwegige Parallele zwischen Malerei und Musik wirkt aber willkürlich herbeigeführt und oberflächlich, da jeder Verweis auf einen Zusammenhang mit dem Denken des Künstlers fehlt; sie taugt bestenfalls als Metapher in einer subjektiv gelenkten Interpretation. Den Brückenschlag zur Musik unternimmt auch der zweite beispielhafte Autor, Kurt Badt, in seinem Aufsatz *Das Spätwerk Cézannes*, wenn er von der Verwendung von „Farbharmonien“ bei Cézanne spricht. Im Unterschied zu Lüthy führt er aber davor eine Briefstelle an, die das rechtfertigt. In dieser verwendet Cézanne nicht nur einen Begriff aus der Musiktheorie („moduler“ – modulieren) und wendet ihn auf die Farben an, sondern er stellt ihn auch dem in der bildenden Kunst gebräuchlichen „modeler“ (gestalten) gegenüber – und deutet ihn damit um.⁵⁴ So wird die Verwendung eines Begriffes wie „Farbharmonie“ durch Badt nicht zu einer rhetorischen Phrase, sie fügt dem Gegenstand des Interesses nicht eine subjektiv imaginierte Bedeutung hinzu, sondern zeigt vielmehr eine in ihm enthaltene und legt sie frei.

Andererseits zeigt sich am Beispiel Badts auch eine wesentliche Problematik: wird durch sein Vorgehen nicht die Deutungshoheit an den Künstler (respektive Autor) übergeben? Ist das nicht dessen Reinstallation als absolute Autorität über sein „Werk“ oder seinen Text? Die Antwort ist: bis zu einem gewissen Grad auf jeden Fall, aber ein Absolutheitsanspruch wäre verfehlt. Zunächst ist es klar, dass es kein Kunstwerk ohne Künstler gibt (auch wenn dieses nicht notwendigerweise von ihm hergestellt werden muss⁵⁵), das impliziert aber noch keinen blinden Glauben an die Selbstdarstellung des Autors. Im Gegenteil gibt das Studium der Werkmaterialien sogar Mittel an die Hand, die zu einer kritischen Haltung in Hinblick auf die Unterscheidung von Wahrheit und Authentizität beitragen.⁵⁶ Das ist etwa der Fall, wenn man an die vielfältigen Selbststilisierungen in Biographien, Autobiographien oder in Interviews denkt, zu denen durch die Werkmaterialien mitunter der Gegenbeweis angetreten werden kann. Umgekehrt bieten die Werkmaterialien auch ein Mittel, um Unterstellungen zu entlarven. Man könnte sagen, die critique génétique wird zum Beispiel in den Fällen wichtig, wo in der Sekundärliteratur Sätze mit: „Was der Autor ausdrücken will ...“, beginnen.

⁵³ Vgl. Lüthy, Michael: *Relationale Ästhetik. Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan*. In: Blümle, Claudia / Anne von der Heiden [Hgg.]: *Bildzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Zürich u. a.: Diaphanes 2005, S. 265.

⁵⁴ Vgl.: Badt, Kurt: *Das Spätwerk Cézannes*. Konstanz: Universitätsverlag 1971 (Konstanzer Universitätsreden, Bd. 40), S. 20 – 23.

⁵⁵ Es reicht die weithin akzeptierte Deklaration eines ästhetisch begreifbaren Gegenstandes als Kunstwerk aus. Wenn beispielsweise Marcel Duchamp „Readymades“ signiert oder Konrad Bayer Plakate unterschreibt, so werden diese Dinge erst durch die Manipulation des Künstlers zum Kunstwerk erklärt.

⁵⁶ Zu dem Thema vgl. z. B.: Fetz, Bernhard: *Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität*. In: Klein, Christian [Hg.]: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Metzler 2009, S. 54 – 60, in dem Zusammenhang insbes. S. 57 – 59.

Ein zweiter Vorwurf betrifft die Nähe zu positivistischen Forschungsansätzen. Das ist nicht völlig von der Hand zu weisen, aber man muss sich nicht unbedingt dem Diktat einer negativen Sichtweise positivistischer Methoden unterwerfen, da sie für gewisse Anforderungen doch das beste Werkzeug darstellen können. Gerade für Theorien, die auf das „Gemachte“ von Literatur und deren Entstehungsprozesse abzielen, kurz, die die Produktion interessiert, ist das nicht abwegig. Für den französischen Philosophen Michel Serres stellen positivistische Vorgehensmodelle sogar die einzige diesbezüglich Möglichkeit dar, denn nach ihm „ist der Positivismus, der sich nicht mit dem Warum, sondern mit dem Wie befaßt, die Philosophie, die sich für die Situation des Arbeitenden, des Forschers, des Mannes des Beweises oder des Laboratoriums am besten eignet“, denn „[s]eine innere Situation verbietet es dem Produzenten, die Dinge global zu sehen, er hat gar keine Zeit, etwas anderes zu tun, als zu produzieren“.⁵⁷ Abgesehen davon war und ist es ein ausdrückliches Anliegen der meisten textgenetischen Forschungsarbeiten, ein vernünftiges Verhältnis von reiner Faktenaufarbeitung, beziehungsweise -darstellung und sinnhaltiger Aussage zu wahren, also nicht „positivistisch“ im schlechten Sinne vorzugehen. Ein gutes Beispiel ist die oben erwähnte *Tübinger Ausgabe* Paul Celans.

Die Akzentverschiebung auf die materiellen Textzeugnisse ist allerdings nicht nur aus Gründen der wissenschaftstheoretisch wünschenswerten stärkeren Fundierung der Forschungsergebnisse interessant, sondern ganz grundsätzlich steht auch die materielle Form der geschriebenen Produkte in einem direkten Verhältnis mit deren Inhalt (oder Beinhaltetem). Es ist also den jeweiligen Produkten ihre eigene Theorie nicht nur eingeschrieben, sondern auch aufgeprägt, wie Serres am Beispiel von Pascals *Pensées* darstellt.

Noch tiefgründiger, wie mir scheint, denkt Pascal einen Raum, in dem die analytische Verlängerung in der Regel unmöglich ist. An deren Stelle setzt er [...] eine Ansammlung verstreuter Inseln: seine Papiere und Gedanken. Der materielle Zustand, in dem Pascals Schriften und auch die von Leibniz sich befanden, beruhte nicht auf irgendwelchen Zufällen oder auf einer augenblicklichen Unordnung zum Zeitpunkt ihres Todes; vielmehr entsprach er getreulich der Theorie, und er macht diese Theorie geradeso sichtbar, bringt sie geradeso zum Ausdruck, wie es die Diskurse tun.⁵⁸

Der Mechanismus ist der Literaturwissenschaft (besonders in Hinblick auf die Lyrik) durchaus bekannt. Eine solche Feststellung ließe sich nun durchaus auch auf Handkes Prosatexte übertragen, wenn etwa die „Phantasie von Ganzheit und Zusammenhang“⁵⁹ sich

⁵⁷ Serres, Michel: *Die Northwest-Passage*. Hermes V. Berlin: Merve 1994, S. 155.

⁵⁸ Ebd., S. 23.

⁵⁹ Pfeiffer, S. 267.

bei der *Lehre der Sainte-Victoire* in einer Urfassung niederschlägt, die in einem Zuge niedergeschrieben wurde. In seinen späteren Bleistiftmanuskripten radikalisiert Handke diese Materialisierung noch weiter, es gibt per definitionem nur mehr eine Textstufe vor dem Druck.⁶⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es natürlich naiv wäre, zu glauben, der textgenetische Ansatz würde objektive, vollständige Klarheiten hervorbringen. An den absoluten Nullpunkt der Entstehungsgeschichte eines Textes kommt man damit genauso wenig, wie die Techniker jemals eine Temperatur von 0 K erzeugen werden können. Ebenso wenig bietet der textgenetische Ansatz einen Schutz vor konstruierten Interpretationen; wer etwa etwas „Geniales“ in einem Werk finden will, der wird es auch in den Werkmaterialien finden. Aber man kann immerhin zu Erkenntnis kommen, die sich auf bleibende, unveränderliche und – im wörtlichen Sinne – begreifbare Zeugnisse stützt, die obendrein durch ihre Form konstitutive Beiträge zur Erkenntnis liefern.

1.4.4 Dossier génétique

Das für eine textgenetische Arbeit in Betracht gezogene Korpus des avant-texte bildet das „dossier génétique“, auf das hier für den konkreten Gegenstand der Untersuchung eingegangen werden soll. Im Anschluss an die in Abschnitt 1.4.2 behandelte Frage, welche Materialien man als – entstehungszeitlich gesehen – erste ins Dossier aufnimmt, heißt im Fall der *Lehre der Sainte-Victoire* zu entscheiden, ob man mit der ab März 1980 entstandenen Urfassung des Textes beginnen soll oder bei den Notizbüchern; und wenn bei diesen, ab welchem Zeitpunkt? Handke liefert im Text selbst einige Vorschläge für einen Beginn, wenn er von den „pins parasol von 1974“ (DLS, S. 28) spricht oder von den „dunklen Zypressen vom Sommer 1971 in Jugoslawien“ (DLS, S. 25). Im gleichen Atemzug nennt er aber noch einen Mann mit „flatternden Hosen und aufgeknöpftem Rock“ (DLS, S. 28), eine wesentlich ältere Kindheitserinnerung, die schon in *Die Hornissen* auftauchte. Wo also beginnen? Da das Hauptinteresse hier auf der materiellen Entstehung des Textes liegt, wird jedenfalls dort begonnen, wo die ersten Textpassagen, die in einer Form Eingang in den Drucktext gefunden haben, zu vermuten sind, nämlich in den Notizbüchern. „Auf Verdacht“ wurde mit dem Notizbuch ab dem 27. 11. 1979 begonnen, was sich im Rahmen der Untersuchung als

⁶⁰ Dass das ein weiterer Akt der Selbststilisierung ist offensichtlich, man erkennt ihn allerdings nur in den Werkmaterialien. Zum Erscheinungsbild der Bleistiftmanuskripte schreibt etwa Hansel, dass „die gleichmäßige Schönschrift [...] eine gewisse Ruhe und Langsamkeit suggeriert. Verstärkt wird diese Empfindung noch durch Handkes Anmerkungen am linken Blattrand [...], wo er den Tag beziehungsweise das Datum vermerkt, an dem er den Text geschrieben hat. Das erzeugt ein Bild von unerhörter Harmonie und Konstanz“. Hansel, Michael: »Langsam – in Abständen - stetig«. *Peter Handke und der Bleistift*. In: Kastberger, Klaus [Hg.]: *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien: Zsolnay 2009 (Profile, Bd. 16), S. 232.

hinreichend erwiesen hat.⁶¹ Die zweite (zeitliche) Begrenzung des dossier génétique ist ganz einfach durch die Erstveröffentlichung des gedruckten Buches im Herbst 1980 gegeben. Diese Auswahl deckt grundsätzlich die vier von de Biasi genannten Phasen der Textentstehung ab, die präredaktionelle, die redaktionelle, die präeditorische und zuletzt die editorische.⁶²

Neben der zeitlichen Beschränkung des Dossiers existiert aber noch eine andere, materielle: es sind schlicht und einfach nicht alle Werkmaterialien greifbar, da sie teils geographisch weit verstreut sind, teils vernichtet wurden. Handke verschenkt oft seine Manuskripte an Freunde, so dass man über deren Verbleib kaum Gesichertes weiß; manches bleibt beim Verlag oder kommt in Archive und nicht unerhebliche Teile des für diese Arbeit verwendeten Materials sind nur zufällig erhalten geblieben, weil sie ein Freund des Schriftstellers aus dessen Mülltonne geholt hat. Es finden aus praktischen Gründen nur die am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhandenen Materialien Verwendung, die in den folgenden Absätzen kurz vorgestellt werden sollen.

Die bezüglich der Entstehungsgeschichte der Veröffentlichungen Handkes frühesten Textzeugnisse finden sich in seinen Notizbüchern. Vorhanden sind gebundene Kopien der Notizbücher ab dem 5.3.1976 und bis zum 12.10.1988, deren Originale am Deutschen Literaturarchiv Marbach befindlich sind. Für die vorliegende Untersuchung relevant sind die vom 27.11.1978 bis 2.1.1981 geführten Bücher, die mit fortlaufender Nummer unter den Siglen ÖLA SPH/LW/W89 bis ÖLA SPH/LW/W96 archiviert sind. Die Notizbücher sind vollständig beschrieben und von Handke mit fortlaufenden Seitenzahlen sowie Datumsangaben versehen. In manchen Fällen wurden die Kopien von fremder Hand zusätzlich paginiert, die Seitenangaben in dieser Arbeit folgen aber der Paginierung des Autors. Die Notizbücher umfassen zwischen 82 und 384 Seiten in einem etwa 12° entsprechenden Format. Für Zitate wird im Folgenden nur mehr der letzte Teil der Siglen verwendet (also zum Beispiel „W89“ für das erste Notizbuch im dossier génétique), ergänzt um Seitenangabe und das Datum des Eintrags, was der Übersicht dienlich ist.

Bezüglich des materiellen Zustandes ist festzuhalten, dass mit der Schwarz-Weiß-Kopie eine Verringerung des Informationsgehaltes auf mehreren Ebenen einhergeht. Zunächst ist es durch die Monochromie schwer möglich, Informationen über das „Werkzeug“, also etwa Faserstift, Bleistift oder Füllfeder zu ermitteln. Das kann teils schwerwiegend sein, da es so anhand der Kopien kaum mehr möglich ist, Rückschlüsse auf nachträgliche Ergänzungen und

⁶¹ Abgesehen davon existieren pausenlos geführte Notizbücher erst ab November 1975, also erst nach den vom Erzähler angegebenen Zeitpunkten.

⁶² de Biasi, Pierre-Marc: *L'avant-texte*. Online verfügbar unter: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13588>. (Letzter Zugriff am 10. 12. 2012.) Gedruckt in: Quinsat, Gilles [Hg.]: *Le grand atlas des littératures*. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A. 1990, S. 24-25.

Hinzufügungen zu ziehen. Es kommt also einerseits zu einem Verlust zeitbezogener Informationen. Andererseits ist es so, dass die Auflösung einer Lichtkopie beschränkt ist und die Kontrasteinstellung nicht immer optimal vorgenommen wurde, was die Entzifferung des Textes oft erschwert. Im Fall von verlaufenden oder das Papier durchtränkenden Schreibmitteln, wie feucht gewordener Tinte oder Faserstiften, ist es sogar oft unmöglich, in der Kopie Buchstaben und ganze Worte zu erkennen – die Identifikation des geschriebenen Textes lässt dadurch Leerstellen offen. Die wenigen in Veröffentlichungen faksimilierten Seiten der Notizbuchoriginale zeigen recht deutlich die möglichen Unterschiede zu einer Schwarz-Weiß-Kopie.⁶³ Es kann aber festgehalten werden, dass insgesamt der Informationsverlust gegenüber den Originalen nicht schwerwiegend ist und den Kopien der Notizbücher verlässliche Daten entnommen werden können.

Den zweiten großen Teil des dossier génétique stellen Typoskripte, Durchschläge und Kopien davon dar, die den Entstehungsprozess der *Lehre der Sainte-Victoire* im engeren Sinne nachvollziehbar machen. Im Fall der Durchschläge erkennt man teils mit durchgeschlagene handschriftliche Korrekturen, die vermutlich am noch auf der Walze eingespannten Blatt vorgenommen wurden. Die nach dem Ausspannen aus der Maschine nachher weiter korrigierten Originaltyposkripte fehlen zum überwiegenden Teil.

Den in materieller Hinsicht konsistentesten Teil der Materialien stellt eine gebundene Fassung mit der Sigle ÖLA SPH/LW/W19 dar, zu der vermerkt ist: „Kopie des Originalmanuskripts der Urfassung“. Es handelt sich dabei um Kopien handschriftlich korrigierter Typoskripte im A4-Format, einzeilig und sehr dicht beschrieben. Die Mappe umfasst 49 Blatt, wovon 16 Blatt Dubletten sind, die in der Paginierung durch ein der Seitenzahl hinzugefügtes „a“ markiert sind. Der eigentliche Text umfasst 30 handschriftlich paginierte Seiten, die am Rand mit Datumseintragungen versehen sind, hinzu kommen zwei unpaginierte Titelblätter und ein ebenfalls unpaginiertes Blatt am Ende. Auf das erste Blatt ist jene Notizbuchseite kopiert, die später das Umschlagbild der Erstausgabe der *Lehre der Sainte-Victoire* wurde. Zwischen die Seiten sind zwei Polaroidbilder eingelegt, die Portraitaufnahmen von Peter Handke zeigen und auf der Rückseite beschrieben sind. Die Kopien sind teilweise handwerklich schlecht ausgeführt, so dass an den Rändern Worte abgeschnitten sind oder überhaupt fehlen.

Eine zweite, beinahe vollständige, Fassung ist unter der Sigle ÖLA SPH/LW/W18 erhalten und am Umschlagblatt mit „Original Abfallblätter“ bezeichnet. Es handelt sich dabei um Material, das von Handkes Quartiergeber Hans Widrich vor der Vernichtung gerettet wurde, indem es aus der Mülltonne geholt wurde. Enthalten sind 100 paginierte Blätter, fast

⁶³ Vgl. z. B.: Kastberger: *Handke*, S. 253 – 266, und: Herwig, [vordere und hintere Umschlagseite].

ausnahmslos Kopien, mit handschriftlichen Eintragungen. Eine Datierung ist nicht ersichtlich. Das Schriftbild ist anders als bei der vorher erwähnten Fassung, denn die Blätter sind zweizeilig beschrieben und weisen breite Ränder auf. Es war offensichtlich eine Fassung, die umfangreichere Korrekturen ermöglichen sollte.

Der Rest der Typoskriptmaterialien, gleichzeitig auch deren umfangreichster Teil, ist in zwei Zettelkonvoluten gesammelt, die die Siglen ÖLA SPH/LW/W16 und ÖLA SPH/LW/W17 tragen. Enthalten sind Typoskripte, Durchschläge, Kopien, teilweise versehen mit handschriftlichen Eintragungen, und einige Blätter sind paginiert. Typographisch ähnelt der Großteil mit seinem doppeltem Zeilenabstand und den breiten Rändern, der in ÖLA SPH/LW/W18 zu findenden Fassung. Hauptcharakteristikum der Konvolute ist die große Unordnung, in der sie sich befinden, denn es lassen sich eindeutig verschiedene Textstufen feststellen, von denen aber stets nur wenige aufeinander folgende Seiten zusammen abgelegt sind. Auch die Blätter dieser Konvolute wurden aus dem Müll geborgen. Datierungen sind nirgends erkennbar.

Unter der Sigle ÖLA SPH/LW/W20 finden sich ergänzende Materialien nicht-textlicher Natur. Besonders erwähnenswert sind drei topographische Karten der Region um Aix-en-Provence, wobei auf einer (ÖLA SPH/LW/W20/1) mit grünem Faserstift die Wege Handkes im Juli 1979 nachgezogen und mit Datumsmarkierungen und topographischen Anmerkungen versehen sind. Das erlaubt gemeinsam mit den Notizbüchern einen sehr genauen Nachvollzug der ersten Reise des Autors zur Sainte-Victoire. Auf der Rückseite einer zweiten Karte sind mit Bleistift geologische Anmerkungen zum Massiv der Sainte-Victoire verzeichnet, die dritte Karte stammt aus dem Jahr 1984 und gehört daher nicht zum dossier génétique. In der gleichen Archivmappe findet sich auch ein Plakat mit einer Ausstellungsankündigung von Domenika Kaesdorf, auf dem höchstwahrscheinlich der im Buch erwähnte „Mantel der Mäntel“ der D. (vgl.: DLS, S. 104) zu sehen ist. Er ist offensichtlich in einer Patchwork-Technik verfertigt.

Daneben gehören zum dossier génétique etliche Briefe, die in den Zeitraum der Entstehung der *Lehre der Sainte-Victoire* fallen. Am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek sind insofern die Briefe Domenika Kaesdorfs besonders interessant, da sie die Vorlage für die Figur der D. abgegeben hat. Ihre etwa im Monatsabstand verfassten Briefe zeugen von einer herzlichen Freundschaft. Daneben existieren noch die edierten Briefwechsel mit den Freunden Alfred Kolleritsch und Hermann Lenz, sie werden aber nicht ins Dossier aufgenommen. Die Briefe an Kolleritsch sind eher sporadisch, meist vergehen Monate oder ein halbes Jahr, bis der nächste Brief geschrieben wird. Der Stil der Briefe, ihr

berichterstattender Charakter und ihre oftmalige Kürze lassen den Eindruck aufkommen, es handle sich um eine Art „professionelle Freundschaft“, die nicht (mehr) zu stark ins Persönliche geht. Über *Die Lehre der Sainte-Victoire* schreibt Handke nichts Explizites an Kolleritsch, dafür aber über seine Übersetzungen aus dem Slowenischen und die anderen Teile der Tetralogie. Der Briefverkehr mit Lenz ist regelmäßiger, die Briefe folgen auch etwa im Monatsabstand – was sicher auch am Bemühen Lenz' liegen dürfte. Man hat den Eindruck von Innigkeit zwischen den beiden. Aus dem Briefverkehr lässt sich zwar etwa das Fertigstellungsdatum von *Kindergeschichte* oder *Über die Dörfer* ableiten,⁶⁴ aber es findet sich wenig Konkretes zur *Lehre der Sainte-Victoire*.

1.5 Cézanne

Im ersten Kapitel der *Lehre der Sainte-Victoire* wird der Leser im „großen Bogen“ zu Cézanne geführt, es schließt mit dem ersten prägenden Kontakt des Erzählers mit einem der berühmten Bilder der Sainte-Victoire – und so mit dem Berg selbst: „In der Ausstellung war ich bei dem Berg bald weitergegangen. Doch mit der Zeit färbte er sich in mir immer dunkler, und eines Tages, lange danach, konnte ich sagen, daß ich ein Ziel hatte.“ (DLS, S. 38). Wie für den Ich-Erzähler, haben auch für Handke Cézannes Bilder den Ausschlag gegeben, nach Aix-en-Provence zu fahren, und nicht nur das, sondern viel mehr weist die von Handke im Buch entworfene Poetik starke Ähnlichkeit mit der von Cézanne entwickelten Kunsttheorie auf, die sich ab der zweiten Hälfte der Achtzehnjahre an dessen Bildern nachvollziehen lässt.⁶⁵ Deshalb soll im Folgenden ein erster Überblick über einige kunsttheoretische Aspekte an Cézannes reifem Werk und der darin impliziten Ideen, gegeben werden. Ich will zunächst von der Anschauung ausgehen.

Die Montagne Sainte-Victoire war bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Motiv des Malers gewesen, in seiner späten Phase, zwischen 1902 und 1906 (seinem Todesjahr), fertigte er aber in kurzer Folge elf Ölgemälde und eine Vielzahl von Aquarellen des Berges von „Les Lauves“ aus gesehen, etwas oberhalb seines Ateliers gelegen, an. Die Bilder gelten gemeinhin als beispielhaft für Technik und Stil, denn „[s]elten ist die Farbe ein derart dominantes Gestaltungselement des Malers, ist ihre Wirkung derart intensiv wie in den späten Gemälden der Montagne Sainte-Victoire.“⁶⁶ Die Bezeichnung der Farben als „Gestaltungselement“ ist

⁶⁴ Vgl.: Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 131 [Brief 131], und: Handke / Kolleritsch: *Briefwechsel*, S. 124 [Brief 112].

⁶⁵ Vgl.: Benesch, Evelyn: *Vom Unfertigen zum Unvollendeten. Zur »réalisation« bei Cézanne*. In: Baumann, Felix [Hg.]: *Cézanne, vollendet – unvollendet. [Anlässlich der Ausstellung "Cézanne, Vollendet - Unvollendet" im Kunstforum Wien, 20. Januar bis 25. April 2000, und im Kunsthaus Zürich, 5. Mai bis 30. Juli 2000]*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 42.

⁶⁶ Ebd., S. 58.

dabei ein in mehrfacher Hinsicht treffend gewählter Ausdruck, da diese durch die Technik des Auftrags gleichzeitig zur Formartikulation verwendet werden. Die mitunter fragmenthaft anmutenden Bilder „sind aus teppichhaft verwobenen Farbeinheiten aufgebaut. Erst aus ihrer Gesamtheit, aus ihrem Bezug und Wechselspiel erschließen sich dem Betrachter die durch sie definierten Gegenstände.“⁶⁷ Benesch spricht auch von „Farbformen“, die diese Flecken (französisch: „taches“) darstellen. Bemerkenswert ist weiters, dass vor allem das späte Werk eine hohe Zahl unvollendeter oder „unfertig“ erscheinender Bilder aufweist, in denen die Leinwand an einigen Stellen unbedeckt bleibt. Dass Cézanne diese Bilder in Galerien ausstellte, lässt allerdings darauf schließen, dass er sie trotzdem als abgeschlossen betrachtet haben muss. Es stellten die weißen Stellen die im jeweiligen Fall beste Lösung seines ästhetischen Anliegens dar. Doch was ist dieses Anliegen, das angestrebte Ziel? Es handle sich um „ein metaphysisches Anliegen, indem das durch allgemeine Beziehungen im Zusammenstehen sich Erhaltende in Übereinstimmung mit der Vernunft und in sich selbst vernünftig“ sei, nämlich „die Einzeldinge der Welt als *miteinander unerschütterlich verbunden* darzustellen“,⁶⁸ formuliert es Badt. Was das konkret (und ohne Metaphysik) bedeuten kann, soll nun zu klären versucht werden.

Bei Betrachtung des Gesamtwerks des Künstlers ist zunächst auffällig, dass immer wieder dieselben Motive gewählt werden, die sich noch dazu größtenteils in geographischer Nähe befanden, etwa das „Château Noir“ zwischen Aix-en-Provence und Le Tholonet, die Kartenspieler am Cours Mirabeau oder eben auch die Montagne Sainte-Victoire, die die nähere Umgebung von Aix-en-Provence dominiert. Es liegt also auf der Hand, dass Cézanne nicht auf das einzelne Bild aus war, sondern einer bestimmten Idealvorstellung nachging und -hing, der er sich in jedem Bild mehr oder weniger stark näherte. Etwas, das zu erreichen als Zielpunkt seiner Theorie gelten kann. In seinen Bildern versuchte er das, was er „réalisation“ nannte – zu übersetzen etwa mit „Verwirklichung“ – und dessen technischen Aspekt Benesch als „[d]as Zusammenwirken der einzelnen Teile“, den „richtige[n] Bezug der Bildelemente zueinander und die Umsetzung in eine bildliche Harmonie“⁶⁹ identifiziert. Der Prozess vollzieht sich nach Boehm in der „Spannung zwischen einer rapiden Abstraktion von der Wirklichkeit und (im Gegenzug) ihrer produktiven Neuschöpfung aus den Mitteln der Materie“.⁷⁰ Der in der deutschsprachigen Forschungsliteratur gerne verwendete, aber dabei zumeist unklar belassene Begriff, bedeutet grundsätzlich die Schaffung des Kunstwerks in der

⁶⁷ Benesch, S. 41.

⁶⁸ Badt, S. 11 – 12.

⁶⁹ Benesch, S. 42.

⁷⁰ Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt a. M. u. a.: Insel-Verlag³ 1995 (Insel-Taschenbuch 826), S. 58.

Art, dass es die von Cézanne gesuchte Form erhält, und genauer gesagt, bezeichnet er speziell den letzten Abschnitt im Schaffensprozess. Und er bestimmt für den Wissenschaftler gleichzeitig den Punkt, ab dem er sich umfassender mit der ästhetischen Theorie Cézannes auseinanderzusetzen hat, denn mindestens ebenso wichtig ist ja auch, was vor der „réalisation“ liegt. Cézanne hat nie einen zusammenhängenden Text über die Gesamtheit seiner Ideen und Vorstellungen verfasst, weswegen man zu deren Erschließung auf eine Synthese aus Briefzeugnissen und Aufzeichnungen von Freunden oder Besuchern angewiesen ist. Die in den Briefen zu findenden Anhaltspunkte bestehen größtenteils aus beiläufigen Nebenbemerkungen und Halbsätzen, denen meist die Vertröstung auf ein „demnächst“ folgt, wo man persönlich darüber sprechen könne. In der Kunstgeschichte waren (und sind) daher neben den Briefen vor allem zwei Textzeugnisse eines jüngeren Malers, Émile Bernard, und eines ebenso jüngeren Schriftstellers, Joachim Gasquet, einflussreich, die den „alten Meister“ aufgesucht haben, ähnlich wie Eckermann den gealterten Goethe.⁷¹ Die aus diesen Besuchen hervorgegangenen Berichte haben semifiktionalen Charakter und durch Textkritik lässt sich nachweisen, dass die Dialoge aus einer Synthese von Erinnerungsfragmenten, Briefstellen und phantastischer Eigeninterpretation der Verfasser entstanden sind. Es ist also Bedachtsamkeit bei der Rekonstruktion der Cézanneschen Ideen geboten, was in der Forschungsliteratur nicht immer berücksichtigt wurde. Ein Beispiel: Die Behauptung etwa, dass Cézanne sein Verfahren „in Anlehnung an Kants Erkenntnistheorie entwickelt“⁷² habe, ist angesichts der offensichtlichen Ablehnung idealistischer Konzepte durch Cézanne schlicht falsch und beruht auf einer unkritischen Rezeption des Textes von Gasquet, welcher sich selbst mit Kant auseinandergesetzt und seine eigene Theorie im Text untergebracht hat.⁷³

Doch nun zur Theorie. In der Forschungsliteratur wird seit längerer Zeit ziemlich einhellig eine Begriffstrias herausdestilliert, anhand derer sich die wesentlichen Eckpunkte festmachen lassen: „motif“, „sensation“ und die bereits genannte „réalisation“.⁷⁴ Über die Begriffe ist viel geschrieben worden und mannigfaltig sind demnach die Umschreibungen, wie auch die Übersetzungsversuche, zumal Cézanne sie wortspielerisch verwendet hat. Ich will also versuchen, die Begriffe knapp zu umreißen und sie in weiterer Folge in ihrer französischen Form belassen, um sie nicht von vornherein mit irreführenden Bedeutungen aufzuladen.

⁷¹ Es handelt sich um eine Gesprächsaufzeichnung: Bernard, Émile: *Une conversation avec Cézanne*. In: *Mercur de France* (Tome 148, No. 551, 1er juin 1921), S. 372 – 397, und das umfangreichere Dokument in Buchform von: Gasquet, Joachim: *Cézanne. [Présentation de François Solesmes]*. Paris: Encre Marine 2012.

⁷² Renner, Rolf Günther: *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler 1985 (Sammlung Metzler, Bd. 218), S. 132.

⁷³ Dazu vgl.: Doran, Michael [Hg.]: *Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula² 2011, S. 188, insbes. Fußnote 7 ebd..

⁷⁴ Vgl. etwa: Doran, S. 10 [Einleitung].

Der klarste dieser drei Begriffe ist der erste, „motif“, der im Wortsinn – und auch bei Cézanne – über eine Doppelbedeutung verfügt. Er bezeichnet „das Motiv“ einerseits als „den gegenständlichen Vorwurf des Bildes“⁷⁵ und andererseits als eine Veranlassung oder Begründung. Im Deutschen liegt eine ähnliche Doppelbedeutung vor, den zweiten Aspekt träge aber „Motivation“ besser. Dementsprechend erfolgte die Wahl der Motive durch Cézanne konsequent so, dass auch eine persönliche Motivation den Maler an sein Motiv band, dass es ihn innerlich bewegte. Die technische Seite der Motivwahl bestand im Auffinden einer die klare Erfassung des Gegenstandes begünstigenden Situation, vor allem in Hinblick auf die Ungestörtheit von Farben und Formen durch Umstände oder Störeinflüsse:

Il choisit ses motifs en fonction des situations qui favorisent une appréhension directe de leurs couleurs et de leurs formes, sans les ruptures provoquées par la réflexion trop violente de la couleur d'un objet sur un autre ou par une trop forte lumière d'ensemble, due au soleil.⁷⁶

Diese Sorgfalt des Malers ist nötig, um das zu ermöglichen, was das Zentrum des theoretischen Fundaments von Cézannes Ideen ist, und was durch den Begriff der „sensation“ beschrieben wird. Dieser ist schon weit facettenreicher (um nicht zu sagen schillernder) als der vorhergehende, da daran das gesamte Wahrnehmungsmodell Cézannes gebunden ist, über das letztlich nur gemutmaßt werden kann.⁷⁷

Bevor ich darauf eingehe, gehört hierher aber noch ein längeres Zitat aus Gasquets Bericht zu Cézannes Erklärung des „motif“, wie sie auch von Handke paraphrasiert wird (vgl.: DLS, S. 77), die aber gleichzeitig die Schwierigkeiten der „réalisation“ mit einbezieht. Ich zitiere etwas umfassender, um den Charakter des in seinem Wahrheitsgehalt beschränkten Textes sichtbar zu machen:

Le vieux maître me souriait.

CÉZANNE: – Le soleil brille et l'espoir rit au cœur.

MOI: – Vous êtes content, ce matin ?

CÉZANNE: – Je tiens mon motif... (*Il joint les mains.*) Un motif, voyez-vous, c'est ça...

MOI: – Comment ?

CÉZANNE: – Eh ! oui... (*Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis les joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l'une dans l'autre.*) Voilà ce qu'il faut atteindre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout

⁷⁵ Lüthy, Michael: *Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet*. In: Lüthy, Michael / Christoph Menke [Hgg.]: *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Zürich: Diaphanes 2006, S. 197.

⁷⁶ „Er wählt seine Motive mit Rücksicht auf eine Situation, die eine direkte Wahrnehmung ihrer Farben und ihrer Formen ermöglicht, ohne die von der zu starken Reflexion der Farbe eines Objekts auf ein anderes, oder durch, der Sonne geschuldete, zu starke Beleuchtung des Ganzen provozierten Brüche.“ Doran: [Einleitung], S. 11.

⁷⁷ Die Übersetzungsversuche reichen von „Empfindung“ (Lüthy: *Subjektivität*, S. 197) bis „Sehdatum“ (Boehm: *Cézanne*, S. 33), an anderen Stellen findet man Begriffsanhäufungen wie z. B. „Wahrnehmungen, Empfindungen, Seheindrücke“ (Benesch, S. 47).

est flambé. Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappe. Je mène, comprenez un peu, toute ma toile, à la fois, d'ensemble. Je rapproche dans le même élan, la même foi, tout ce qui s'éparpille... Tout ce que nous voyons, n'est-ce pas, se disperse, s'en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, l'apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle. Qu'est-ce qu'il y a sous elle ? Rien peut-être. Peut-être tout. Tout, comprenez-vous ? Alors je joins ses mains errantes... Je prends, à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils sont des lignes. Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe. Ils prennent un volume. Ils ont une valeur. Si ces volumes, si ces valeurs correspondent sur ma toile, dans ma sensibilité, aux plans, aux taches que j'ai, qui sont là sous nos yeux, eh bien ! ma toile joint les mains. Elle ne vacille pas. Elle ne passe ni trop haut, ni trop bas. Elle est vraie, elle est dense, elle est pleine...⁷⁸

Das Zitat findet sich häufig in der Literatur zu Cézanne, wohl auch aufgrund des enthaltenen starken Bildes der Verschränkung der Hände. Die Authentizität ist allerdings angesichts des nicht anders als „fiktional“ zu nennenden Stils und aufgrund der Tatsache, dass der Text sechs Jahre nach dem Tod des Malers verfasst wurde, anzuzweifeln.

Doch zurück zur „sensation“. Bereits der Blick ins Wörterbuch offenbart, dass das Substantiv sowohl einen Prozess als auch einen Zustand bezeichnen kann. Bei Cézanne bezeichnet er einerseits den Wahrnehmungsapparat und andererseits eine spezielle Art der Wahrnehmung. Sicher ist, dass es sich nicht um rein optische Wahrnehmungen (wie etwa durch einen Photoapparat) handelt, denn in seinen Briefen an Émile Bernard wird mehrfach in diesem Zusammenhang das Begriffspaar „l'œil et le cerveau“ – das Auge und das Gehirn –

⁷⁸ „Der alte Meister lächelte mich an.

CÉZANNE: Die Sonne scheint und die Hoffnung lacht im Herzen.

ICH: Sie sind zufrieden, heute Morgen?

CÉZANNE: Ich habe mein Motiv... (*Er faltet die Hände.*) Ein Motiv, sehen Sie, das ist das...

ICH: Wie?

CÉZANNE: Na ja!... (*Er wiederholt seine Geste, entfernt die Hände voneinander, die zehn Finger gespreizt, nähert sie dann langsam, langsam an, dann faltet er sie wieder, verschränkt sie, ballt sie zusammen, presst eine in die andere.*) Das ist es, was man erreichen muss... Wenn ich zu hoch oder zu tief greife, ist alles verspielt. Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Gefühlsanregung, das Licht, die Wahrheit entschlüpft. Ich führe, verstehen Sie mich, mein ganzes Gemälde auf einmal aus, zusammen. Ich nähere im gleichen Schwung, im gleichen Glauben alles einander an, was auseinanderstrebt... Alles was wir sehen, nicht wahr, verstreut sich, entschwindet. Die Natur ist immer dieselbe, aber nichts bleibt von ihr bestehen, von dem, was uns erscheint. Unsere Kunst aber muss den Schauer ihrer Dauerhaftigkeit verursachen, mit den Elementen, mit dem äußeren Anschein all ihrer Veränderungen. Sie muss sie uns ewig kosten lassen. Was steckt hinter ihr? Nichts vielleicht. Vielleicht alles. Alles, verstehen sie? Also verschränke ich ihre umherschweifenden Hände... Ich nehme, rechts, links, hier, dort, überall, ihre Töne, ihre Farben, ihre Abstufungen, ich halte sie fest, ich bringe sie zusammen... Es sind Linien. Sie werden Gegenstände, Felsen, Bäume, ohne dass ich daran denke. Sie nehmen ein Volumen an. Sie haben einen Wert. Wenn diese Körper, wenn diese Werte in meinem Gemälde, in meiner Empfindung den Plänen, den Flecken die ich habe, die da vor unseren Augen sind, entsprechen, nun ja, faltet mein Bild die Hände. Es wankt nicht. Es greift nicht zu hoch und nicht zu tief. Es ist wahr, es ist dicht, es ist voll...“ Gasquet, S. 148 – 149. Die Übersetzung in: Doran, Michael [Hg.] / Jürg Bischoff [Üs.]: *Gespräche mit Cézanne*. Zürich: Diogenes 1982, S. 136, weist Missverständnisse und Missverständliches auf und wird deshalb hier nicht herangezogen.

verwendet. Dabei übernimmt das Auge den Blick auf die Natur, das Gehirn organisiert diese Eindrücke logisch und gibt so die Mittel zum Ausdruck an die Hand:

Dans le peintre il y a deux choses: l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entre-aider: il faut travailler à leur développement mutuel; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression.⁷⁹

Es muss erwähnt werden, dass der in Cézannes theoretischen Äußerungen häufig wiederkehrende Begriff der „Natur“ nicht im engen Sinne des nicht vom Menschen besiedelten Naturraums zu verstehen ist, sondern das Wirkliche, das uns umgibt, bezeichnet, wie aus der Lektüre der Briefe des Malers klar wird.

Von Kurt Badt wird beispielhaft eine speziellere Art der „sensation“ erwähnt: die die Farben betreffenden „sensations colorantes“, die von Cézanne mit „seiner inneren Vorstellung, mit der er die Wirklichkeit betrachtete“,⁸⁰ übereinstimmend gesetzt wurden. Der offensichtliche Effekt davon sind Farben in den Bildern, die man etwa in einer Postkartenphotographie des Motivs nicht finden würde. Man könnte auch mit Boehm sagen, „daß sich die *erkannte* Wirklichkeit mit der *gesehenen* nicht deckt.“⁸¹ Diese Unterscheidung ist essentiell für das Verständnis von Cézannes Kunst und in weiterer Folge auch von Handkes Schreiben in der *Lehre der Sainte-Victoire*. Zur Erläuterung philosophischer Zugänge zu diesem Thema wird speziell in Abschnitt 1.7.5 noch einiges gesagt werden, hier will ich mich zunächst mit der praktischen Bedeutung begnügen.

Es scheint, dass Cézanne in seinem Verständnis von „sensation“ als Prozess nach dem Wahrnehmungseindruck eine direkt auf das Schaffen gerichtete Empfindung intellektueller Natur gesetzt hat, worauf nicht zuletzt die Verwendung des Wortes „cervau“ hindeutet. Es handelt sich also um etwas, das man eine „intellektualisierte Empfindung“ nennen könnte. Wie weit die Bezeichnung in einem wissenschaftlichen Sinne haltbar sein kann, bleibt natürlich dahingestellt, aber immerhin steht sie im Einklang mit Cézannes Ideen, die die Notwendigkeit der Wissenschaften für die Kunst betonen. Er studierte in Vorbereitung auf seine Werke (abstrakt) die Geometrie oder (konkret) die Geologie der Orte, die ihm zum Motiv werden.⁸² Die wissenschaftliche Perspektive (also die intellektuelle Komponente im

⁷⁹ „Am Maler gibt es zwei Dinge: das Auge und das Hirn, die beiden müssen zusammenhelfen: es muss an ihrer gegenseitigen Entwicklung gearbeitet werden; am Auge durch den Blick auf Natur, am Hirn durch die Logik der organisierten Empfindungen, die die Mittel des Ausdrucks verleiht.“ Bernard, Émile: *Paul Cézanne*. In: *L'Occident*, Juli 1904. Zitiert nach: Doran, S. 76. Émile Bernard zitiert in seinem Artikel aus einem Brief Cézannes an ihn, das Zitat darf also als authentisch gelten. Eine weitere Erwähnung des Begriffspaares z. B. in: Doran, S. 89.

⁸⁰ Badt, S. 23.

⁸¹ Boehm: *Cézanne*, S. 27.

⁸² Vgl.: Cézanne, Paul: *Correspondance*. [Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald]. Paris: Grasset

²2006 (Les Cahiers Rouges), S. 375 – 376 [Brief an Émile Bernard vom 15. April 1904], oder: Gasquet, S. 169.

Schaffensprozess) bleibt dabei Hilfsmittel, die Theorie zielt direkt auf die künstlerische Tätigkeit. Auch die intellektuelle Tätigkeit des Schreibens ist für Cézanne folglich nicht zielführend und Cézanne warnt etwa in seinen Briefen an Bernard vor nicht-produktiver Intellektualität – in der Kunstkritik,⁸³ – oder er unterstellt dem Schreibenden an sich einen ausschließlich abstrakten, unvollständigen Zugang zur Welt und damit gleichzeitig zu deren Darstellung – im Gegensatz zum Maler.⁸⁴ Im Bericht von Gasquet erklärt Cézanne seine ambivalente Stellung zwischen den gemeinhin als „Kunst“ und „Wissenschaft“ bezeichneten Domänen so:

Oui, il faut de grandes lois, des principes, et après les grandes secousses, les émotions intellectuelles où leur constatation vous jette, innocemment copier la nature. Je suis un cérébral, tant que vous voudrez, mais je suis aussi une brute. Je philosophe, je cause, je bavarde avec vous. Devant mes tubes, mes brosses à la main, je ne suis plus que peintre, le dernier des peintres, un enfant. Je sue cœur et sang. Je ne sais plus rien. Je peins.⁸⁵

Er beschreibt ein Verschwinden des Wissens in (nicht hinter!) der künstlerischen Tätigkeit, die von den Erregungen des Geistes ausgelöst und fundiert wird. Dass die dem vorher vorgeschlagenen Ausdruck „intellektualisierte Empfindung“ ähnlichen „émotions intellectuelles“ wirklich auf Cézanne zurückgehen, ist aufgrund des bekanntermaßen nur teilweise authentischen Textes nicht gesichert.⁸⁶

Was auf den Prozess der „sensation“ folgt, ist nur mehr die technische Seite der „réalisation“, an deren Ende das Kunstwerk steht, das genau dann glückt, wenn der Pinsel in der Hand den Bewegungen des Geistes folgt. Ein geglücktes Werk beinhaltet folglich eine gute Wahl des Motivs, die richtige „sensation“ und deren Umsetzung in einen materiell vorhandenen Gegenstand, also deren „Verwirklichung“ im eigentlichen Wortsinn.

Entzieht sich so eine Vorgehensweise einem wissenschaftlichen Verständnis? Zunächst nur ein Beispiel: Das so entstandene Werk könnte man ja als ein „Simulacrum“ im Barthesschen Sinne sehen. Ein solches entsteht bekanntlich durch Analyse des Untersuchungsobjekts, Erkenntnis darüber und anschließende Rekonstruktion; das dem originalen Vorwurf gleichgebildete Produkt enthält dann zusätzlich die intellektuelle Arbeit (im weitesten Sinne

⁸³ „Ne soyez pas critique d’art, faites de la peinture. C’est là, le salut.“ ÜS: „Seien Sie nicht Kunstkritiker, malen Sie. Dort ist es, das Heil.“ Cézanne: *Correspondance*, S. 381 – 382 [Brief an Émile Bernard vom 25. Juli 1904].

⁸⁴ Vgl.: Cézanne: *Correspondance*, S. 378 – 379 [Brief an Émile Bernard vom 26. Mai 1904].

⁸⁵ „Ja, es bedarf der großen Gesetze, der Prinzipien und nach den großen Erschütterungen, den intellektuellen Erregungen in die deren Feststellung einen schleudert, muss man in aller Unschuld die Natur nachzeichnen. Ich bin ein Kopfmensch, wenn Sie so wollen, aber ich bin auch ein Primitiver. Ich philosophiere, ich diskutiere, ich plaudere mit Ihnen. Vor meinen Farbtuben, meine groben Pinsel zur Hand, bin ich nichts mehr als Maler, der letzte Maler, ein Kind. Ich schwitze Herz und Blut. Ich weiß nichts mehr. Ich male.“ Gasquet, S. 174 – 175.

⁸⁶ Das Wort „copier“ etwa wurde von Cézanne mit großer Sicherheit nicht verwendet: in der Auflistung von Cézanne-Zitaten im Artikel Bernards für L’Occident findet sich: „Peindre d’après nature, ce n’est pas copier l’objectif [...]“. ÜS: „Nach der Natur malen heißt nicht, den Gegenstand abzuzeichnen [...]“. Bernard: *Cézanne*, L’Occident. Zitiert nach: Doran, S. 76.

also Erkenntnis) und zeigt zusätzlich das Zusammenwirken und die Verhältnisse der einzelnen Teile untereinander. Diesem strukturalistischen Theorem fehlt allerdings der (nicht nur künstlerische) Aspekt der Umsetzung: das Rühren der epistemischen Erkenntnis an das Wesen des Menschen wird nicht berücksichtigt. Um sich den Vorstellungen Cézannes zu nähern, ist aber eine gewisse Kongruenz des gewählten Zuganges mit diesen notwendig. Es bedarf also eines Ansatzes, der in seiner Erkenntnistheorie nicht von einem externen Beobachter sondern von einem „am Geschehen“ teilnehmenden ausgeht. An diesem Punkt will ich in Abschnitt 1.7.4 nochmals ansetzen. Zunächst soll aber zur vorläufigen Zusammenfassung von Cézannes Kunstverständnis und Methode nochmals der Künstler selbst zu Wort kommen:

Je le [sc. l'art] conçois comme une aperception personnelle. Je place cette aperception dans la sensation, et je demande à l'intelligence de l'organiser en œuvre.⁸⁷

1.6 Auf der Route Cézanne

Nach den einführenden kunsttheoretischen Betrachtungen des vorigen Abschnitts soll nun ein Blick auf das Verhältnis von Handke zu seinem selbst gewählten „Lehrer“ Cézanne geworfen werden. Der Maler war schon vorher von Bedeutung für Schriftsteller und Intellektuelle, und so reiht sich Handke ein in die Riege derjenigen, die von Cézanne gelernt haben, gemeinsam mit René Char (dessen Werke er übersetzt hat), Maurice Merleau-Ponty, Ossip Mandelstam oder Rainer Maria Rilke.⁸⁸ Wie auch schon der letztgenannte, so sei es „nun also Handke, der sich Cézannes Kunst zum Vor-Bild nimmt und aus ihren Prinzipien ein Kunstprogramm, womöglich sogar eine Künstlerethik zu entwickeln sucht“, schreibt Waltraud Wiethölter. Sie fügt aber hinzu, dass *Die Lehre der Sainte-Victoire* „im Hinblick auf wesentliche Aspekte ihrer Botschaft durchaus als eine Wiederauflage von Rilkes *Cézanne-Briefen*“⁸⁹ zu betrachten sei.⁹⁰

In seinem Aufsatz über *Das Spätwerk Cézannes*, der die wesentlichsten Punkte seiner umfangreicheren Monographie *Die Kunst Cézannes* wiedergibt, die Handke zur Zeit der

⁸⁷ „Ich verstehe sie [sc. die Kunst] als persönliche Apperzeption. Ich setze diese Wahrnehmung in die ‚sensation‘ [sc. den Wahrnehmungsapparat] und verlange vom Verstand, sie als Werk zu organisieren.“ Bernard: *Une conversation*, S. 373) Speziell die Aufzeichnung dieses Gesprächs zählt nicht zu den verlässlichsten Quellen, da Bernard sie zur Darstellung seiner eigenen Auffassung mit verwendet, wie Doran aufzeigt (vgl.: Doran, S. 269). Das hier verwendete Zitat steht allerdings inhaltlich im Einklang mit anderen Kommentaren des Malers zu seiner Theorie.

⁸⁸ Dazu vgl.: Tunner: *Le secret de la montagne*, S. 14, Boehm: *Cézanne*, S. 128 – 137, oder auch: Flaker, Aleksandar: *Die Lehre der Sainte-Victoire. Die Literatur und Cézanne*. In: Borchmeyer, Dieter [Hg.]: *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989, S. 465 – 473.

⁸⁹ Wiethölter, S. 422.

⁹⁰ Abgesehen davon, dass sie ungenau gelesen hat (Handkes Erzählung soll ja keine „Botschaft“ sein, sondern ein „Vorschlag“), muss man sich die Frage stellen, ob das nicht etwas weit hergeholt ist. Um Ähnliches zu vermeiden, will ich versuchen, auch in der Auswahl der Sekundärliteratur näher beim Gegenstand zu bleiben, indem ich näher beim Subjekt, dem Autor, bleibe.

Konzeption seiner Erzählung gelesen hat,⁹¹ fasst Kurt Badt einige Eckpunkte der Theorie des Malers zusammen: „Verwirklichung vor oder nach der Natur, Bilder malen, die als eine Lehre dienen können, die Natur durchdringen“.⁹² Wie hier bereits einige Reizworte aus der *Lehre der Sainte-Victoire* auf engstem Raum versammelt sind, so fühlt man sich überhaupt beim Lesen von Badts kunsttheoretischem Aufsatz zu Cézanne in Vielem frappierend stark an Handke erinnert; ein weiteres Beispiel: „Seit 1870 hat Cézanne seine Einstellung zur Welt geändert: Aus leidenschaftlichem Haß drang er zur gelassenen Betrachtung der Dinge vor.“⁹³ An zwei Bildern des „Château Noir“ aus beiden Epochen zeigt Badt sehr einleuchtend die Manifestation dieser Verwandlung in der Komposition der Bilder, die sich beim später entstandenen „in einem völlig befriedeten, eher freudigen als leidvollen Schluß“⁹⁴ zeige. Das erinnert doch sehr an das „Sein im Frieden“ (DLS, S. 21), das Cézanne nach dem Urteil des Erzählers in seinen Bildern weitergebe. Man darf sich dadurch allerdings nicht verleiten lassen zu glauben, Handke kopiere für den kunsttheoretischen Teil der Erzählung einfach mehr oder weniger Kurt Badt; ein Blick in die Notizbücher zeigt das. Er schätzt den Kunsthistoriker, notiert beispielsweise affirmativ: „Und das mit den ‚Schattenbahnen‘ ist schon richtig“ (W95 [NB], S. 2, 19. 12. 1979),⁹⁵ und übernimmt das Wort später öfter in den Text (vgl.: DLS, S. 37, 109, 114). Aber die Monographie ist nur eine unter vielen Quellen: es lässt sich schon lange vor der Lektüre Badts eine unabhängige, eingehende Beschäftigung Handkes mit Cézanne feststellen, zuerst mit dessen Bildern, später mit den Briefen und anderen Zeugnissen.

In *Die Lehre der Sainte-Victoire* erscheinen dem Erzähler Cézannes Bilder in Paris im Frühjahr 1978 als „Dinge des Anfangs“ (DLS, S. 34), weswegen man vermuten kann, dass auch für Handke selbst ab diesem Zeitpunkt der Maler bedeutend geworden ist. Das Bildnis vom *Homme aux bras croisés*, dem *Mann mit den verschränkten Armen*, war eine Inspiration für die *Langsame Heimkehr* und ein Kristallisationspunkt von dem Handke in seiner Kunstanschauung weiter ausgegangen ist. Bereits in den frühesten Eintragungen der im dossier génétique enthaltenen Notizbücher finden sich immer wieder Notizen, die direkt vor Cézannes Bildern (die erste vgl.: W89 [NB], S. 5, 30. 11. 1987) oder beim späteren Nachdenken darüber gemacht wurden. Ende Februar 1979 sieht er zum ersten Mal das „Bild

⁹¹ Nachvollziehbar an mehreren Notizbucheinträgen, vgl.: W94 [NB], S. 32, 9. 12. 1979; W95 [NB], S. 2, 19. 12. 1979; W95 [NB], S. 34 – 35, 27. 12. 1979; W95 [NB], S. 36, 28. 12. 1979.

⁹² Badt, S. 8.

⁹³ Ebd., S. 13. Dazu siehe auch: DLS, S. 21.

⁹⁴ Ebd., S. 45.

⁹⁵ Vgl.: ebd., S. 31.

der Bilder“ (vgl.: DLS, S. 74 – 84) in der Pariser „Galerie nationale du Jeu de Paume“ und notiert beeindruckt:

„Rochers près des grottes au-dessus du Chateau-Noir“ (1904): sich eingeträumt in die Landschaft, deren Formen; so nah (scheint mir das beste Bild im ganzen Jeu de Paume): die Landschaft ist schon weg und noch da; und nachher gibt es fast nur noch das Abstrakte, ohne den glorreichen Schmerz der Abstraktion (und vorher war es noch zu sehr Abbild?) düsteres heftiges Meisterwerk [noch sieht man das Blau hinter den Bäumen] (und doch nicht zu viel Himmel für die Erde)

(W90 [NB], S. 28, 25. 2. 1979)

Im Mai findet er die zugehörige Bezeichnung, den Namen, der später in der Erzählung auftauchen wird, allerdings ohne konkret auf *Rochers près des grottes au-dessus du Chateau-Noir* Bezug zu nehmen: „Die anderen machen Bilder, Cézanne zeigt, als einziger!, die Bilder hinter den Bildern (die Bilder der Bilder), die Erdfarben, und er zeigt ein Ding im anderen, einen Menschen im anderen, die Menschen in den Dingen“ (W91 [NB], S. 59, 15. 5. 1979).

Erst im Dezember 1979 beginnt Handke, sich strukturiert theoretisch mit Cézanne auseinanderzusetzen und am 4. und 5. finden sich erste Zitate aus einer deutschen Ausgabe der Briefe Cézannes (vgl.: W94 [NB], S. 10 – 13, 4. – 5. 12. 1979).⁹⁶ Das fällt bemerkenswerterweise in die Zeit kurz vor der zweiten Reise nach Aix-en-Provence, woraus man schließen kann, dass sowohl Reise als auch die (in einem weiteren Sinne) theoretische Beschäftigung mit dem Maler bereits als konkrete Vorbereitung, als eine Recherche für die Erzählung geplant waren. Da die Briefe, als einzig wirklich authentische Zeugnisse, von großem Wert für das Verständnis von Cézannes theoretischen Ideen sind, die entsprechenden Stellen aber sporadisch über Cézannes Korrespondenz verstreut sind, ist es letztlich auch nicht verwunderlich, dass Handke die gleichen Ausdrücke, die gleichen Briefstellen, in seinen Notizbüchern vermerkt, wie man sie auch in der Forschungsliteratur an mehreren Stellen findet. Aus der gleichen Tatsache folgt auch, dass man anhand der Notizbücher nicht mit Sicherheit sagen kann, welche Werke Handke tatsächlich gelesen hat. Handke ist aber, wie Cézanne, weder Wissenschaftler noch Theoretiker und die Zitate aus Cézannes Briefen liefern für ihn mehr einen Anstoß, als dass sie wirklich systematisch verwendet würden.

Handke verfremdet auch absichtlich das Material aus der Literatur und setzt es in neue Zusammenhänge; es ergeben sich mitunter willkommene Bedeutungsveränderungen. So wird

⁹⁶ Vermutlich handelt es sich beim zitierten Werk um: Cézanne, Paul: *Briefe*. [Herausgegeben von John Rewald]. Zürich: Diogenes 1962. In anderen Einträgen zitiert er auch aus dem französischen Original.

beispielsweise aus dem in den Notizbüchern mehrmals zitierten „Bedenken des Geschehenen“⁹⁷ in der Erzählung ein „Bedenken des Gesehenen“ (DLS, S. 22).

Wesentlich wichtiger als die schriftlichen Quellen sind für Handke aber die Kunstwerke, mit denen er sich über einen wesentlich längeren Zeitraum beschäftigt und zu denen er entsprechend mehr notiert. Bemerkenswert daran ist, wie er bereits durch Anschauung der Bilder wesentliche Aspekte von Cézannes theoretischen Ideen und Idealen erkennt, wie etwa den starken Zusammenhang zwischen den Bestandteilen („alles ist eins“, W91 [NB], S. 59, 15. 5. 1979; „Cézanne schafft fast immer die Hochzeit von allem“, W91 [NB], S. 120, 30. 6. 1979), die Unmittelbarkeit („C. zeigt diese Landschaft – und zeigt, wie es ist“, W93 [NB], S. 6, 10. 11. 1979) oder die Zeitlosigkeit: Cézannes damit verbundenen Anspruch auf etwas Dauerhaftes, der sich im Handkeschen Begriff des „Nunc stans“ (vgl. Abschnitt 1.7.3) widerspiegelt, erkennt und notiert er vor dem Bild *La maison du docteur Gachet* im Pariser Musée d’Orsay so: „bei C. nie: ‘Damals, als‘ oder: ‘Das waren die Tage, die‘, sondern immer: ‘jetzt und allezeit‘“ (W95 [NB], S. 1, 19. 12. 1979). Hierzu ist auch ein zwei Tage später gemachter Eintrag interessant: „C. hat keinen Stimmungen nachgegeben, auch nicht denen des Lichts“ (W95 [NB], S. 9, 21. 12. 1979). In der Forschungsliteratur zu Cézanne findet man den Sachverhalt ausführlicher formuliert wieder:

Wo die Impressionisten das Licht bewußt zum Einfangen einer momentanen Situation benützen, um die Zeitlichkeit, die Veränderlichkeit darzustellen, ist das Licht bei Cézanne nicht gerichtet, es erzeugt keine Schatten und zeigt keine Wege und trägt so auch zu einer Negation des zeitlichen Moments der Darstellung bei.⁹⁸

Was bleibt, wenn man die Zeit tilgt, sind Orte, Gegenstände und Räume,⁹⁹ was Handke durch die ausführliche Beschreibung von Gegenständen, von Dingen des Raums, auch in seiner Erzählung umzusetzen versucht. Er spricht dort von einem „Ende der Raumillusion“ (DLS, S. 78). Die Kunsttheorie meint analog: „Cézanne hat mit der wissenschaftlichen Perspektive das Konzept eines leeren, mit Dingen gefüllten Raums abgebaut. An seine Stelle tritt der dichte, erfüllte Raum, in dem sich [...] die Dinge mit ihrem Ort verbinden, beide gleichen Ursprungs werden.“¹⁰⁰ Interessant ist weiters für den vorliegenden Zusammenhang auch die Feststellung Beneschs, dass der Maler „[d]urch den Verzicht auf die Darstellung von Personen in seinen Landschaften [...] jedes erzählerische Element und damit auch die Einordnung in einen

⁹⁷ „’Lange Zeit sah er das Modell an und ging, es prüfend, im Atelier auf und nieder, das Geschehene bedenkend‘“ (W95 [NB], S. 54, 6. 1. 1980) und: „’sensations colorantes‘ {Umbruch} ’das Geschehene bedenkend‘ (Cézanne)“ (W95 [NB], II* [hintere Umschlagseite, unpaginiert, undatiert]).

⁹⁸ Benesch, S. 47.

⁹⁹ Das ist hier explizit nicht in einem geometrischen Sinn zu verstehen.

¹⁰⁰ Boehm: *Cézanne*, S. 103.

zeitlichen Ablauf“¹⁰¹ verbannt. Damit ergibt sich neben der Zeitlosigkeit sogar eine weitere Verbindung zu Handke, dessen Bücher ja stets mit sehr wenig „Handlung“ im herkömmlichen Sinn auskommen und dessen *Lehre der Sainte-Victoire* zudem ein sehr überschaubares Personeninventar aufweist.

Handke erkennt an den Bildern auch Cézannes Drang zu den Farben, wie er im Notizbuch vermerkt, denn „[a]uch in der kahlen Wand sucht er färbelnd die Natur“ (W91 [NB], S. 134, 7. 7. 1979) und entdeckt so selbst die Sprache der Farben, was in der *Lehre der Sainte-Victoire* mit dargestellt wird. Die Sekundärliteratur meint: „Warum die gleich zu Beginn des Textes beschriebene Fähigkeit, die Farbe als verbindendes Element zwischen den voneinander getrennten Dingen wahrzunehmen, dem Erzähler das Weiterschreiben ermöglicht und warum er diese Erfahrung dem Maler Paul Cézanne zu verdanken hat, beschreibt der Text rückblickend“.¹⁰² Und tatsächlich, so wie Cézanne seine Bilder aus einzelnen Farbflecken aufbaut, die ein harmonisches Ganzes bilden, so näht D. auch ihren Mantel und so will auch Handke seinen Text zusammensetzen. Alle drei erreichen allerdings ihr Ziel nicht zur vollsten Zufriedenheit.

Unterschiedliches Material verlangt aber auch unterschiedliche Technik, denn „wo der Maler mittels der Farbtöne eine Landschaft zu realisieren vermag [...], bleiben dem Erzähler allein die Ordnung der Metaphern und die Fähigkeit, der Wirklichkeit Namen zu verleihen.“¹⁰³ Tatsächlich schlägt sich das Problem bei Handke aber auch materiell nieder und er muss nicht nur Metaphern, sondern im wahrsten Sinne des Wortes „Textmaterial“ in eine Ordnung bringen. Einerseits greift er „frühere Texte und Erfahrungen kommentierend auf und verknüpft sie miteinander“,¹⁰⁴ andererseits ist es der in seinen Notizbüchern angelegte Materialvorrat, den er miteinander verknüpfen will. Die Bilder Cézannes vor Augen, bemerkt Handke während des Schreibens der Urfassung im Notizbuch dazu: „C.: statt Erfindung die Analogie; die einzig mögliche Verknüpfung“ (W96 [NB], S. 28, 11. 3. 1980) und fügt erklärend hinzu: „Analogie als ein schönes, zufälliges Zusammentreffen zweier Gegenstände, die ab da für immer zusammengehören (von denen man ab da ~~aber~~ sagen kann, dass sie zusammengehören)“ (ebd., S. 29). Dieses Zusammensehen darf als eine der bestimmenden Techniken Handkes gelten, die er in verschiedensten Bereichen anwendet und die im gedruckten Text einerseits durch Phrasen der Form „erschien als“, „sah ich als“ und ähnliche markiert sind. Den Hinweis auf die sprachliche Markierung gibt wiederum das Notizbuch:

¹⁰¹ Benesch, S. 45.

¹⁰² Reulecke, S. 63.

¹⁰³ Renner, S. 133.

¹⁰⁴ Pfeiffer, S. 270.

„Analogie als Vision: ich sehe etwas nicht WIE etwas anderes, sondern ALS etwas anderes“ (W95 [NB], S. 48, 3. 1. 1980). Auch in prosaischer Form findet das Prinzip Anwendung, wenn der Erzähler etwa von einem „Vieleckmuster“ spricht, das er, „seit es sich einmal im getrockneten Schlamm eines Flußufers gezeigt hatte, überall wiederfand“ (DLS, S. 48 – 49). Diese prägenden Bilder sind gleichzeitig beherrschende Bilder und Handke ist manchmal erstaunt über sich selbst, wenn er etwa in Paris ins Notizbuch schreibt: „Wie ich jetzt in allen Bergen die Mgne Ste Victoire sehe, sogar in dem 'Berg' Valerien (120m?)“ (W92 [NB], S. 72, 12. 8. 1979). Zur technischen Seite der Verknüpfung folgen in Kapitel 3 genauere Ausführungen.

Ein anderes Charakteristikum Cézannes ist „das konsequente Arbeiten in der Natur“, ¹⁰⁵ das offensichtlich auch für Handke beeindruckend war, denn er zitiert die betreffenden Stellen aus den Briefen Cézannes:

”Ich sehe hier herrliche Dinge und werde mich entschließen müssen, nur noch im Freien zu malen“ (an Zola)

”Zum Motiv aufbrechen“

(W94 [NB], S. 10, 4. 12. 1979)

Der täglich in die Natur hinausgehende Handke dürfte sich da jedenfalls durch einen „großen Künstler“ (vgl.: DLS, S. 45) bestätigt gesehen haben. Wie wichtig dieses „Draußensein“ für Handke ist, zeigt sich insbesondere wiederum in einer späteren Notizbucheintragung, wo ihm sogar existentieller Charakter zugeschrieben wird: „Ich bin: außen; außen bin ich“ (W96 [NB], S. 15, 8. 3. 1980).

Es scheint sich so nachgeradezu anzubieten, neben kunsttheoretischen auch persönliche Parallelen zwischen Handke und Cézanne zu ziehen. Um dabei nicht in schwärmerische Phantasmen zu verfallen, ist auch in dem Fall der Rückgriff auf die Notizbücher unverzichtbar. Außerdem sei vorausgeschickt, dass sich die beiden Künstler in vollkommen unterschiedlichen Situationen befanden: Cézanne wurde Zeit seines Lebens nicht im Kunstbetrieb akzeptiert und erst in seinen letzten Jahren wurde ihm zunehmend Anerkennung zuteil. Handke hingegen galt bereits früh als ein wahrer Popstar der Literatur, war vom Erfolg verwöhnt, wie es von den Biographen einhellig konstatiert wird. Andererseits hatte Cézanne nie Geldsorgen und lebte im Wesentlichen vom Vermögen seines Vaters, während Handke aus einem ruralen Umfeld kam, in dem größerer persönlicher Besitz die Ausnahme darstellte. Lebensgeschichtliche Parallelen sind so kaum zu erwarten, aber in Bezug auf die künstlerische Entwicklung könnten sich welche auffinden lassen. Denkt man an die von Badt

¹⁰⁵ Benesch, S. 44.

bei Cézanne erkannte Überwindung des Hasses, so findet man das Thema an mehreren Stellen der Erzählung wieder (vgl. z. B.: DLS, S. 24 – 26), nachdem die entsprechende Entwicklung des Malers bereits zu Beginn des Buches beschrieben worden ist (vgl.: DLS, S. 21). Dort spricht noch der Erzähler, aber in der Sekundärliteratur wird bereits der direkte Weg zum Autor geebnet, wenn etwa Pfeiffer bezüglich der Tetralogie *Langsame Heimkehr* konstatiert: „Der Phase von Auflösung und Zersetzung sind Verwandlung und Neuschöpfung gefolgt.“¹⁰⁶ Wie weit aber tatsächlich eine gewisse Identifikation mit Cézanne stattfindet, zeigen die Notizbücher. Als Handke sich Ende Dezember 1979 die Frage stellt, warum er alleine nach Aix-en-Provence gefahren sei, notiert er, dass er doch „der kundige Führer jemandes sein wollte; deswegen allein, ~~erstmal~~ der lästernde C.“ (W95 [NB], S. 31, 26. 12. 1979). Man könnte hier nun mutmaßen, Handke sehe sich als einen „lästernden“ Wiedergänger des Künstlers, was aber eine eher kühne Vermutung darstellt. Tatsächlich bleibt diese Notiz singulär, aber er hat den Maler in seinen Notizbüchern zumindest immer wieder auch als „Lehrer“ bezeichnet und das ergibt wohl auch die hoffnungsvollere Interpretation. Anhand der Erzählung selbst wurde in der Forschungsliteratur schon die persönliche Vereinnahmung des Malers anhand des Großvaters angesprochen, dessen „dicken schwarzen Rock“ der Erzähler in Cézannes Atelier sieht (vgl.: DLS, S. 101). Was im Buch noch sorgfältig auf Distanz gehalten wird – der Rock „gleich“ nur dem des Großvaters – wird in den Notizbüchern direkt ausgesprochen. In Handkes Erinnerung an den Großvater werden dessen Gegenstände mit denen Cézannes vermenget, und er notiert etwa: „Haus des Großvaters (Chateau Noir) war eigentlich nirgends von weitem zu sehen“ (W95, S. 19, 22. 12. 79). Zusammengefasst lässt sich sagen, Cézanne und Handke stimmen in ihrem Anspruch überein, Bleibendes schaffen zu wollen und versuchen deshalb, die Zeit aus ihren Werken zu tilgen. Bei Handke passiert das auch etwa durch das Infragestellen des Anfangszeitpunkts der Entwicklung des Erzählers. Handke erkennt Cézannes ideelles wie materielles Verknüpfungsproblem in den Bildern, mit dem er selbst in der Erzählung zu kämpfen hat. Aus Cézannes Lösungsansatz, den Handke als „Analogie“ bezeichnet, entwickelt er eine seiner wesentlichsten Techniken. Andererseits griffe es zu kurz, Handkes Versuch einer Poetik als reine Kopie der Cézanneschen Methode zu klassifizieren. In Bezug aufs Persönliche ist Handkes Versuch der Vereinnahmung Cézannes bemerkenswert.

1.7 Auf der Hochebene des Philosophen

Wie oben dargestellt, war Cézanne von der Bedeutung der Theorie für die Kunst überzeugt, meinte sogar, alles sei, „überhaupt in der Kunst, im Kontakt mit der Natur entwickelte und

¹⁰⁶ Pfeiffer, S. 270.

angewandte Theorie“.¹⁰⁷ Nicht nur aufgrund der mehrmaligen Nennung eines „Philosophen“, der mitunter auch wörtlich zitiert wird, ist es daher unumgänglich, einen Exkurs zu einigen theoretisch-philosophischen Aspekten der *Lehre der Sainte-Victoire* zu unternehmen – auch wenn festgehalten sein soll, dass die philosophische Komponente weder Hauptanliegen des Textes noch des Autors sein kann, wie auch der „Vorschlag“ den der Text macht, nicht mit den Mitteln der philosophischen Abhandlung transportiert werden kann, denn das, worauf es ankommt, ist ja „nicht erklärbar, doch zu erzählen.“ (DLS, S. 69).

Es gibt der Ich-Erzähler im Buch deutlich dieser Form den Vorzug, wenn er sagt: „Ja, ich wollte erzählen (und studierte mit Vergnügen die Abhandlungen).“ (DLS, S. 99). Handke selbst drückt das noch radikaler aus, wenn er notiert: „Die lehrende, beweisende Philosophie wird mir allzeit fremd bleiben“ (W95 [NB], S. 75, 20. 1. 80). Anders formuliert bedeutet das, dass für Handke die philosophische Abhandlung vor allem zur Rezeption und als Grundlage einer synthetischen Produktion in Erzählform geeignet ist, Wesentliches darin aber nicht transportiert werden kann. Bemerkenswert ist insofern auch, dass in der Erzählung die Hochebene, die „unfruchtbar“ wirkt und „auch fast unbewohnt“ ist (DLS, S. 50), dem „Philosophen“ gehört, der Berg aber dem Maler, also einem Künstler. Man kann das als starken Hinweis werten, das Buch als eines zu lesen, das man nicht „entschlüsseln“ muss, wie einen philosophischen Text. Es ist also zu bezweifeln, dass der Erzähler, und damit Handke, wirklich „auf eine philosophisch fundierte Erkenntnistheorie“¹⁰⁸ ziele, wie mancherorts postuliert, da er doch offensichtlich bemüht ist, die Philosophie der Literatur auf Distanz zu halten. Die einzigen Philosophen, zu denen Handke kein gespaltenes Verhältnis hat, sind die ältesten griechischen Philosophen, von denen er schreibt: „Ich habe Vertrauen in die Streitlust der Vorsokratiker, in die der Späteren, der Philosophen, nicht“ (W95 [NB], S. 4, 19. 12. 1979). Was danach kam, wird mit großer Vorsicht genossen, denn „[m]it dem Beweisen (Zenon) und dem Widerlegen (Sokrates, Platon, Aristot.) fing die abendländische Idiotie an“ (W92 [NB], S. 171, 16. 10. 1979).

1.7.1 Der „Philosoph“

Zunächst soll auf die Natur des dem Leser immer wieder begegnenden, nicht näher bezeichneten „Philosophen“ eingegangen werden, der dem „Dichter“ gegenübergestellt wird und nach dem sowohl ein real existierender Ort wie auch ein Kapitel der Erzählung benannt werden: *Die Hochebene des Philosophen*. Dieser „Philosoph“ ist in vielen Fällen Spinoza, aber es lassen sich im avant-texte auch andere Denker ermitteln, die damit gemeint sein

¹⁰⁷ „Tout est, en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature.“ Cézanne: *Correspondance*, S. 367 [Brief an Charles Camoin vom 22. 2. 1903].

¹⁰⁸ Renner, S. 130.

können, wie auch die Forschungsliteratur vielfach auf solche hinweist.¹⁰⁹ Es ist daher vernünftig zu sagen, es gehe Handke weniger um einen konkreten Denker, „sondern typologisierend um die Lebens- und Arbeitsform des *Philosophen* im Unterschied zum Dichter.“¹¹⁰ Nichtsdestotrotz will ich mit Spinoza beginnen, um zu sehen inwieweit es Entsprechungen zwischen Handkes poetischen und Spinozas weltauffassungsmäßigen Ideen gibt, die im Folgenden erhellt werden sollen.

In der Sekundärliteratur zu Handkes Erzählung findet man in dem Zusammenhang zunächst mehrere auf Ordnung abzielende Interpretationen der im Text verwendeten Zitate des niederländischen Philosophen, in denen man Spinozas Ideen etwa so zusammenfasst: „Vollkommen ist diese Wirklichkeit aufgrund ihrer Ordnung und *necessitas*: die Dinge stehen in einem Zusammenhang, unerschöpflich, aber nicht willkürlich, sie ergeben ein geordnetes Ganzes.“¹¹¹ Die Anwendung dessen auf Handkes Text geschieht dann beispielsweise so: „Im Zentrum steht bei beiden die Idee einer Ordnung des Ganzen, in der alle Individuen zu Hause sind.“¹¹² Meier räumt aber auch ein, dass im Unterschied zu Spinoza, der diese Ordnung als etwas von bereits ewiger Dauer sah, es bei Handke des Dichters bedürfe, der diese Friedlichkeit schaffend erst setzt, sie „freiphantasiert“, um Handkes Wort zu verwenden.¹¹³ Die „Ordnung“ im Text heißt allerdings landläufig „Form“ und eignet daher jedem Text an – es liegt also von vornherein geringer Erkenntnisgewinn in einem derartigen Vergleich mit Spinoza.

Ich will daher versuchen, anhand zweier Spinoza-Zitate aus der Erzählung weiter zu kommen, zunächst mit seiner originellen Definition von „Vollkommenheit“: „Unter Realität und Vollkommenheit verstehe ich ein und dasselbe.“¹¹⁴ Ich will der vom streitbaren Fritz Mauthner präsentierten Begriffsgeschichte folgen, die zwar „Vollkommenheit“ als „eine Wortleiche“, die „nicht mehr totgeschlagen zu werden braucht“, ¹¹⁵ präsentiert, aber trotzdem

¹⁰⁹ Im avant-texte sind das z. B. Demokrit (DLS, S. 62): „ja, es waren vielleicht Orgien, aber erkennende, durch die ich gereinigt worden bin (Demokrit)“ (W96 [NB], S. 30, 12. 3. 1980); Vauvenargues (DLS, S. 65): „Vauvenargues: (1746) 'Les passions ont appris aux hommes la raison' (→Céz.)“ (W96 [NB], S. 44, 16. 3. 1980). In der Literatur wird der „Philosoph“ etwa auch mit Jacques Lacan identifiziert, vgl.: Renner, S. 129, oder Meier, S. 146. Identifiziert wurde die zugehörige Anspielung vom „Begehren des Begehrens des anderen“ (DLS, S. 25) auch von Christoph Bartmann. Zur auffälligen Verwendung etlicher Walter Benjamin-Wörter, etwa der „Bergung der Dinge in Gefahr“ (DLS, S. 84), vgl. z. B.: Reulecke, S. 64 und ihre Anmerkung auf Seite 78 ebd..

¹¹⁰ Meier, S. 147.

¹¹¹ Rohde, S. 35.

¹¹² Meier, S. 148.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 150. Die entsprechende Stelle bei Handke findet sich in: DLS, S. 100.

¹¹⁴ Spinoza, Baruch: *Ethik*. Leipzig: Reclam ²1975 (RUB 56), S. 81. Bei Handke heißt es: „Unter Wirklichkeit und Vollkommenheit verstehe ich ein und dasselbe.“ (DLS, S. 35), was nur bedeutet, dass er eine andere Übersetzung verwendet hat als die hier vorliegende.

¹¹⁵ Mauthner, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie: neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Band 3*. Leipzig: Meiner ²1923, S. 379. Die weiteren Ausführungen basieren ebenfalls auf diesem Artikel. Vgl.: Mauthner, S. 372 – 379.

ein erhellendes Verständnis des Spinozaschen Satzes ermöglicht. Was ist Mauthner an der „Vollkommenheit“ so zuwider? Es ist die Verabsolutierung des im Ursprung relativen Begriffes, der vom lateinischen „perfectus“ herkommt, wo er nur bedeutet, dass eine Zielsetzung erreicht ist, nicht mehr. Die Scholastiker hätten durch die Einführung eines Gottesbegriffes begonnen, von einer „absoluten Vollkommenheit“ zu sprechen: Gott allein ist absolut vollkommen, der Mensch ist es nicht. Das heißt logisch, dass Vollkommenheit in dieser Welt nicht möglich ist, dass also eine zweite Welt existieren muss, „die sein soll“. Spinozas Definition, so Mauthner, hole die Vollkommenheit wieder in die menschliche Sphäre, die relationale Welt, zurück und plötzlich habe wieder „[j]ede Art und Unterart [...] ihre eigene Vollkommenheit.“¹¹⁶ Das, was in der Welt vorhanden ist, ist also in diesem Sinne auch vollkommen. Es ergibt sich so ein interessanter Aspekt in Hinsicht auf den in Abschnitt 1.5 erwähnten fragmentarischen Zustand einiger Bilder Cézannes, denn nach dem so verstandenen Spinoza kann nur derjenige etwas über die Vollkommenheit eines Werkes sagen, der den angestrebten Zustand vor Augen hat – wer ihn nicht kennt, könnte nicht sagen, ob es vollkommen, also „perfectum“, fertig, sei, wie von Mauthner dargestellt wird.

Bei Handke taucht das Zitat, und damit der Begriff der „Vollkommenheit“, im Zusammenhang mit Cézannes „réalisation“ auf, der er in seinen späteren Werken schon sehr nahe gekommen sei, wie der Maler in den Briefen aus seinen letzten Lebensjahren öfter betont – und die Handke in der *Lehre der Sainte-Victoire* mit „Verwirklichung“ übersetzt (vgl.: DLS, S. 21). Man kann daher sagen, Handke findet über Spinozas Satz einen Zusammenhang zwischen der Wirklichkeit und dem vollkommenen Kunstwerk. Dieser bleibt aber bei genauerer Betrachtung rhetorisch auf der Ähnlichkeit von „Verwirklichung“ und „Wirklichkeit“ fundiert und scheint wenig mit der (nach Mauthner) vom Philosophen intendierten Darstellungsabsicht zu tun zu haben, denn der von Handke anscheinend gemeinte Begriff der Vollkommenheit eines Kunstwerks ist ein absoluter, kein relationaler Begriff. Es wird bemerkenswerterweise in der Erzählung auch kein Gedanke weiter ausgeführt und das Zitat bleibt isoliert in einer Klammer stehen. In diesem Punkt unterscheiden sich also die Anliegen Handkes und Spinozas.

Es ist andererseits zumindest höchst unwahrscheinlich, dass Handke an die real existierende Möglichkeit der Verwirklichung des absoluten Kunstwerks glaubt, und so könnte man das Zitat auch als Rechtfertigung des Autors vor sich selbst lesen, wenigstens doch ein respektables Werk geschaffen zu haben, quasi mit dem impliziten Eingeständnis, dass per se keine absolute Vollkommenheit existiert. Im Text sagt ja D. schließlich auch, „das Stückwerk

¹¹⁶ Mauthner, S. 377.

vom Mantel der Mäntel sei immerhin so schön, daß sie damit in der Métro von den Leuten andächtig angestarrt werde“ (DLS, S. 104).

Wenig anders verfährt Handke mit Spinozas VI. Axiom vom Beginn von dessen Abhandlung: „Eine wahre Idee muß mit ihrem Gegenstand übereinstimmen“,¹¹⁷ das er einmal paraphrasiert (vgl.: DLS, S. 26) und einmal verfremdet:

Ich spüre das Unwissen immer wieder als eine Not; und daraus entsteht dann der ziellose Wissensdrang, aus dem keine Idee wird, weil er eben keinen »Gegenstand« hat, mit dem er »übereinstimmen« könnte.

(DLS, S. 34),

Das erklärt der Erzähler und beschreibt damit die Schwierigkeit, einen Einstieg, einen „Anfang“ zu finden, von dem aus man Gedanken entwickeln, „Studieren“, kann. Dieses Zitat wird zwar nicht nur beiläufig eingeflochten, weil es in gewisser Weise gut zu der Stelle passt, sondern benutzt, um Inhalt zu transportieren, aber trotzdem werden Spinozas Worte vorrangig als Sprachmaterial benutzt, um eigene Anliegen in der Erzählung zu formulieren. Auf die eigentlichen und tiefer liegenden Aspekte von Spinozas Axiom wird offensichtlich nicht eingegangen, sondern es wird wieder rhetorisch-spielerisch verfremdet. Zu dieser Vorgehensweise passt es auch gut, dass sich anhand der Notizbücher nachvollziehen lässt, dass Handke gerade in den wenigen Tagen, als er die die Zitate beinhaltenden Seiten der Urfassung schrieb, in der *Ethik* gelesen hat. Es liegt also die Vermutung nahe, dass er ihm passend erscheinende, kurz zuvor gelesene, Textteile übernommen hat, ohne besonders auf die Inhalte Wert zu legen.

Was Handke und Spinoza abseits all dessen eint, ist ihre Kritik an einer durch (im weitesten Sinne) Vorurteile und nicht von „wahrer Erkenntnis“ geleiteten, Sicht auf die Objekte (nicht nur die der Natur). Der einzige Unterschied: Wo Spinoza gegen eine dogmatische Religionsgemeinschaft ankämpft, sind es für Handke vor allem die dogmatischen Behauptungen und vorgefassten Meinungen der Medien, die die Sicht auf die Realität verstellen.

1.7.2 Wahrnehmung

Angeichts obiger, in Bezug auf den philosophischen Hintergrund etwas unbefriedigenden, Erkenntnisse ist es fraglich, inwieweit eine strenge Anlehnung an die von Handke rezipierten Philosophen sinnvoll ist. Da jedenfalls die Wahrnehmung in der *Lehre der Sainte-Victoire* eine zentrale Rolle spielt, soll zunächst versucht werden, die von Handke verwendete (oder vielmehr letztendlich angestrebte) Art zu sehen, zu beschreiben. Schließlich besteht der Text

¹¹⁷ Spinoza: *Ethik*, S. 24, vgl.: DLS, S. 34.

zu großen Teilen vor allem aus erzählerischer Wiedergabe von Wahrnehmungseindrücken und es wird die „genaue Beobachtung“ mitunter sogar als „das ästhetische Prinzip, nach dem er [sc. Handke] in den erzählenden Texten verfährt“, ¹¹⁸ identifiziert. Eine erste Möglichkeit, das begrifflich zu fassen, wäre mittels des Begriffs der „Apperzeption“, auch wenn dieser in der Erzählung nicht explizit auftaucht. Er wird aber von Cézanne verwendet und stellt einen zentralen Begriff bei einem der großen österreichischen Romanciers der Nachkriegszeit, Heimito von Doderer dar. Dass der Ansatz nicht willkürlich gewählt ist, beweist neben Cézannes Begriffsverwendung auch die schon im *Gewicht der Welt* nachvollziehbare intensive Doderer-Lektüre durch Handke. Zusätzlich erfolgt der Schluss zwischen den beiden Autoren über einen dritten – Goethe – der von beiden gleichermaßen für seine Wahrnehmungsgabe bewundert wird. ¹¹⁹ Dass der Begriff von Handke nicht übernommen wurde, bedeutet also nicht dessen Wertlosigkeit für eine Untersuchung, sondern bloß, dass er nicht zu hundert Prozent das erfassen kann, was Handke ausdrücken will – er verwendet dafür andere Worte, etwa den Begriff „Durchdringung“. ¹²⁰

Der philosophische Begriff „Apperzeption“ wurde von Leibniz eingeführt als Analogiebildung zur schon seit der Antike verwendeten „Perzeption“. Letztere bedeutet dabei eine Wahrnehmung, die (als Vorstellung) ins Bewusstsein kommt, die aber unreflektiert bleibt, während bei der Apperzeption eine bewusste Spiegelung im Inneren des wahrnehmenden Subjekts stattfindet. Apperzeption wird von Leibniz in weiterer Folge vor allem zur Konstitution von Selbstbewusstsein, Ich und Person benötigt, indem sie im Subjekt bereits Angelegtes zum Vorschein und zur Wirkung bringt. In seiner weiteren Verwendung hat der Begriff auch in der Psychologie seine Wirkung entfaltet – teils die transzendente Grundierung Leibniz’ erhaltend, teils sie bekämpfend – wobei etwa von Herbart oder Wundt die Apperzeption als das einzige Mittel zur Verknüpfung von Vorstellungen im Geiste erachtet wird. ¹²¹ Von dieser Warte aus ist zumindest eine Nähe des philosophischen Begriffs zu den Vorstellungen Cézannes (siehe Abschnitt 1.5) festzustellen, wenn man an seine Vorstellung der ans Innere rührenden „sensation“ denkt, die ja mehr sein soll als ein bloßer Sinneseindruck – er verwendet in dem Zusammenhang schließlich auch das Wort

¹¹⁸ Matveev, S. 91.

¹¹⁹ „Welch ein gewaltiger Apperzipierer!“, heißt es bei Doderer im Tagebuch: Doderer, Heimito von: *Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940 – 1950*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, S. 345.

¹²⁰ Vgl. Bartmann, S. 218. Er verleiht diesem Handkeschen Ausdruck die Attribute „apperzeptiv“ und „reflexiv“.

¹²¹ Dazu vgl.: Janke, Wolfgang: *Apperzeption*. In: Ritter, Joachim u. a. [Hgg.]: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A – C. Basel u. a.: Schwabe 1971, Sp. 448 – 450, und: Janke, Wolfgang: *Apperzeption, transzendente*. In: Ritter, Bd. 1, Sp. 451 – 455, und: Herrmann, Theo: *Apperzeptionspsychologie*. In: Ritter, Bd. 1, Sp. 455 – 456.

„aperception“.¹²² Und auch die psychologische Vorstellung der Apperzeption als Vorbedingung für die Verknüpfung von Vorstellungen, ist in Hinblick auf die „réalisation“ erstaunlich gut in Deckung zu bringen. Dennoch darf nicht unerwähnt bleiben, dass es Cézanne wie Handke auf die schöpferische Darstellung einer Wirklichkeit, einer Wahrheit, ankommt, während der philosophisch-psychologische Begriff nicht unbedingt einen Wahrheitsanspruch impliziert, sondern durch die Reflexion im Subjekt ein „Erlebnis“ bleibt.

Wenn nun Apperzeption verstanden wird als „*Reaktion des Bewußtseins* auf Sinneseindrücke, wobei der zu apperzipierende Sinneseindruck den Erlebnischarakter der Helle und Klarheit erhält“,¹²³ dann weist das auf eine Nähe zu epiphanischen Erlebnissen hin – ohne allerdings notwendig eine transzendente Dimension der Epiphanie zu implizieren. Es scheint also lohnend, auch diesen Begriff in die Betrachtung mit einzubeziehen. Bartmann gibt einen guten Überblick über die Geschichte der literarischen Epiphanie, die mit Joyce begonnen hat und „ein Paradigma der Moderne“¹²⁴ ist. Er verwendet zur Erläuterung vor allem die Epiphanie bei Rilke und Musil und stellt so unterschiedliche Facetten des Begriffs dar, aber es gelingt ihm in Bezug auf Handke keine befriedigende Definition. Er kommt zu dem vorläufigen Schluss, „den Begriff Epiphanie mangels eines besseren“¹²⁵ zu verwenden, zumal auch die von ihm zitierten alternativen Ansätze sämtlich nicht den Kern trafen.

Man kann allgemein zusammenfassen, dass Epiphanien mystische Erlebnisse sind, deren Praxis „Momenthaftigkeit, beliebige Objektwahl, Transformation von Wahrnehmung in Erscheinung, achrone Zeitlichkeit [...] und plötzliche Erleuchtung“¹²⁶ umfasst. Vor allem der zeitliche Aspekt spielt bei Handke eine große Rolle, was sich etwa zeigt, wenn der Ich-Erzähler, gerade im Begriff, ein epiphanisches Erlebnis zu durchlaufen, vor der Sainte-Victoire bemerkt: „Etwas verlangsamte sich“ (DLS, S. 114). In weiterer Folge wird es zum Stillstand kommen.

1.7.3 Nunc Stans

Für die Benennung solcher Erlebnisse, die bei der Lektüre der *Lehre der Sainte-Victoire* an mehreren Stellen ins Auge stechen, spricht Handke vom „Nunc stans“, dem „stehenden Jetzt“. Bereits auf der ersten Seite begegnet man diesem „Augenblick der Ewigkeit“ als einem „Beseligungsmoment“, ausgelöst durch „Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das

¹²² Vgl.: Bernard: *Une conversation*, Mercure de France 551, S. 373.

¹²³ Herrmann: *Apperzeptionspsychologie*, Sp. 456.

¹²⁴ Bartmann, S. 197. Vgl. vor allem das Kapitel zur literarischen Epiphanie in: Bartmann, S. 193 – 202.

¹²⁵ Ebd., S. 196.

¹²⁶ Ebd., S. 196.

andere“ (DLS, S. 9 – 10).¹²⁷ Im Gegensatz zu der zuvor eingeführten Apperzeption, ist der Begriff ein im Handkeschen Denken zur Zeit der Entstehung der *Lehre der Sainte-Victoire* stark präsenter, der auch immer wieder in den Notizbüchern auftaucht. Ab September 1979 beginnt der Begriff dort aufzuscheinen, bevor er Handke im Jänner 1980 stärker zu beschäftigen beginnt.¹²⁸ Er äußert in den Notizbüchern mehrmals den Wunsch danach, und ist dann sichtlich erfreut, solche Momente wiederholt zu erleben, wenn er notiert:

Täglich komme ich in den Stand, wo die Zeit steht, und wo ich glaube, alles zu erkennen und alles gewärtig zu haben (Müllner Steg, das Gerumpel der Güterwagen auf der Eisenbahnbrücke; die senkrechten Güterwagenstangen; in der Dämmerung); auch Kirchen sind Räume, wo ich ”in den Stand“ kommen kann (Dreifaltigkeitskirche heute)

(W95 [NB], S. 71, 16. 1. 1980)

Zeit und Ort des Auftretens dieser Erlebnisse sind nicht vorhersehbar, Kirchen oder Gewässer scheinen sie Handke jedoch öfter zu beschenken.¹²⁹ Es ist offensichtlich unerheblich, was das Nunc stans auslöst, „[a]lle Elemente im Blickfeld des Subjekts besitzen denselben Wert und können Objekt einer ‚wahren Empfindung‘ werden“ und sie werden das „nicht aus symbolischer Valenz [...], sondern aus subjektiver Willkür“,¹³⁰ mein Bartmann in Bezug auf ein ähnliches Erlebnis in *Die Stunde der wahren Empfindung*. Der Unterschied der früheren Handkeschen „wahren Empfindung“ zum Nunc stans besteht nur in der Dauer des Moments. Was ist aber das dieses stehende Jetzt? Handke schreibt in einem Notizbucheintrag, der auch Eingang in den Journalband gefunden hat, es heiße, „daß nicht nur ich zur Ruhe gekommen bin, sondern daß auch die Welt mir zur Feststellung offensteht. Es ist mehr als die Ruhe, es ist die Sachlichkeit“ (W95 [NB], S. 94, 31. 1. 1980, vgl.: DGB, S. 198). Es ist also jene Disposition, die die Erfassung einer „wahren“ Welt ermöglicht – was auch immer diese sein mag. Es scheint daher ratsam, auch hier zuerst einen Exkurs in die Begriffsgeschichte zu unternehmen. Es handle sich einfach um „eine Formel für Ewigkeit“,¹³¹ stellt das *Historische Wörterbuch der Philosophie* fest, dem zufolge in der antiken Denktradition seit Platon die Ewigkeit ausschließlich einer Gegenwart zukomme und als ein „zeitloses Jetzt“ bestimmt

¹²⁷ Solche Durchdringung und Verschränkung scheint auch das zu sein, was im Werk Cézannes für Handke insbesondere bedeutsam ist.

¹²⁸ Die erste Erwähnung innerhalb des dossier génétique lautet: „’Jetzt‘ war die Antike; jetzt ist die Antike (auch beim Essenzubereiten):NUNC STANS“ (W92 [NB], S. 126, 18.9.1979), und wurde im Journal umformuliert: „»Jetzt!« ist die Antike (auch bei der Hausarbeit)“ (DGB, S. 175).

¹²⁹ Weitere Notizen z. B.: „Abend: Nunc stans, ’der Fluß‘ (ohne Namen)“ (W95 [NB], S. 29, 25. 12. 1979), oder: „Nunc stans: mit den Farben (mit allen Farben) [sogar das Fleisch in der Fleischhauerei]“ (W95 [NB], S. 114, 21. 2. 1980).

¹³⁰ Bartmann, S. 188.

¹³¹ Schnarr, Hermann: *Nunc stans*. In: Ritter, Bd. 6: Mo-O, 1984, Sp. 989 – 991. Diesem Artikel folgt auch der hier gegebene Abriss. Gleichzeitig sieht man hier auch, dass der „Augenblick der Ewigkeit“ (DLS, S. 10) nicht bloß eine freie Übersetzung ist.

werden könne – die Zeit hingegen entfalte sich in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Von der Scholastik wurde der Begriff übernommen, aber zusätzlich Gott in der Ewigkeit impliziert. Eine für die hier vorliegenden Zusammenhänge interessante Bemerkung hat schließlich Schopenhauer gemacht, der das stehende Jetzt für das menschliche „Wesen an sich“ beansprucht, das über die Vergänglichkeit des Individuums erhaben sei. Das Nunc stans, in dem „das eigentlich Wesentliche der Dinge, des Menschen, der Welt“ liege, zeige sich nur einem „über die bloße Erscheinung hinausgehenden Blick“,¹³² paraphrasiert ihn Schnarr. Das entspricht durch seinen epiphanischen Charakter auf den ersten Blick dem zuvor zitierten Notizbucheintrag Handkes vom 31. August 1980 sehr gut, aber bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass Handke Schopenhauers das „eigentlich Wesentliche“ erfassenden Blick – und den damit verbundenen metaphysischen Anhauch! – durch eine „Sachlichkeit“ ersetzt.

Persönlich ist für Handke das „Nunc stans“ immer auch in einem Moment der Kritikfähigkeit gegen sich selber; man ist fähig, den üblichen Gedankenablauf anzuhalten und sich endlich herauszuhalten; diesen Moment lang ist das Gewünschte möglich, und der Geist weitet sich, eben im Abstand“, wie er „an der Mur, Lungau“ notiert (W95 [NB], S. 107, 14. 2. 1980, vgl.: DGB, S. 200). Von unmittelbarer Bedeutung für sein Schreiben scheinen die Momente etwa ab dem Zeitpunkt zu werden, da er sie gehäuft als solche erkennt und auch benennt, indem er sie im Notizbuch vermerkt – das geschieht um den Jahresbeginn 1980. In der *Geschichte des Bleistifts* taucht der Ausdruck ebenfalls erst ab diesem Zeitpunkt auf. Wie eng sich die Erfahrung des Zeitstands und die Sprache bei Handke verbinden, zeigt sich, wenn er erwähnt, er habe „Manchmal doch Macht über die Zeit: ich kann sie vergehen lassen“, denn „das Sein, das ewige und stete, ist in der Sprache“ (W95 [NB], S. 67, 12. 1. 1980).

1.7.4 Phänomenologie

Ich will nun aber wieder die oben angeschnittene Wahrnehmungsproblematik aufgreifen, um zu sehen, inwieweit man Handkes philosophische Praxis mit phänomenologischen Konzepten in Verbindung bringen kann. In *Die Lehre der Sainte-Victoire* wird zwar niemals explizit ein Hinweis in diese Richtung gegeben, aber die Nähe des Handkeschen Zugangs zur Welt zu jenem der Phänomenologie liegt auf der Hand – und das nicht nur der plakativen Husserlschen Maxime: „Zu den Sachen selbst!“ wegen. Drei Sachverhalte lassen das Unternehmen gerechtfertigt scheinen: zum einen ist der von der Husserlschen Phänomenologie geprägte Heidegger eine der einflussreichen Handkeschen Lektüren, zum anderen ergibt sich über Cézanne eine Brücke zum Philosophen Maurice Merleau-Ponty, der

¹³² Schnarr, Sp. 990.

sich selbst intensiv mit dem Maler auseinandergesetzt hat. Zuletzt finden sich etliche Hinweise in der Forschungsliteratur und auch einige wenige explizit mit dem Thema sich befassende Untersuchungen.

Da durch ihre verzweigte Geschichte „die Termini ‹Ph. [sc. Phänomenologie]› und ‹phänomenologisch› heute oft jede spezifische Bedeutung verloren haben und in einem vagen allgemeinen Sinn für vorurteilsfreies Sehen und Beschreiben verwendet werden“,¹³³ soll auch hier zuerst ein Überblick über die Begriffsgeschichte folgen, um nicht Gefahr zu laufen, ein bedeutungsentleertes Modewort zu verwenden, wie es in der Literatur öfters zu geschehen den Anschein erweckt.¹³⁴ Entstanden ist der Begriff in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und bezeichnete zunächst eine erkenntnistheoretische Disziplin mit dem Ziel, den Schein, oder die Erscheinung, in Wahrheit überzuführen. Dementsprechend sieht man auch den Ursprung des Erkenntnisgewinns im „Phänomen“, der sichtbaren Erscheinung der Dinge. Bereits zu Beginn wurde von Oetinger diese „Denkungsart“ als „natürliche Erkenntnis oder ‹communis opinio›“¹³⁵ den modernen Naturwissenschaften entgegengesetzt, was eine offensichtliche Parallele zu Handkes „Denkungsart“ darstellt. (Nicht umsonst liest Handke ja auch gerade die *Farbenlehre* Goethes, eines Vertreters eines heute weitgehend verworfenen Wissenschaftsparadigmas.) Kant geht in seiner Definition des Terminus vom Wahrheitsanspruch ab und sieht das Ziel in „der Verwandlung der Erscheinung [...] in Erfahrung“.¹³⁶ Prominente Verwendung findet der Begriff bei Hegel, dem es in seiner *Phänomenologie des Geistes* um die „Erfahrung des Bewußtseins“ geht, das „durch den Gegensatz seines Wissens (Gewißheit: für es) und des Gegenstandes (Wahrheit: an sich) bestimmt“¹³⁷ sei. Letztendliches Ziel ist bei ihm die Bildung vom Bewusstsein hin zum absoluten Wissen, was für die in der vorliegenden Arbeit interessierenden Aspekte jedoch nicht weiter bedeutend scheint. Erst knapp hundert Jahre später wurde die Phänomenologie

¹³³ Janssen, Paul: *Phänomenologie III*. In: Ritter, Bd. 7: P-Q, 1989, Sp. 503.

¹³⁴ Ein Beispiel für eine nur vage bedeutungsaufgeladene Wortverwendung ist z. B. die Erwähnung einer „Landschaftsbeschreibung, welche den unterschiedlichsten Formen dieses Waldes und der in ihm verkehrenden Lebewesen phänomenologisch gerecht zu werden versucht“, in: Rohde, S. 32. Ebenso unkonkret bleibt etwa: Mixner, Manfred: »Das Bleibende ist das Flüchtige«. *Die Phänomenopoesie in Handkes Märchen »Die Abwesenheit«*. In: Arnold, ⁵1989 (Text + Kritik, Heft 24), S. 116 – 121. Ebenso keinen Schluss zu einer philosophisch fundierten Phänomenologie erlaubt: Melzer, Gerhard: „*Lebendigkeit: ein Blick genügt.*“ *Zur Phänomenologie des Schauens bei Peter Handke*. In: Melzer, Gerhard / Jale Tükel [Hgg.]: *Peter Handke. Die Arbeit am Glück*. Königstein: Athenäum 1985, S. 126 – 152. Für sich eingehender mit dem Thema befassende Arbeiten vgl. z. B.: Buselmeier, Michael: *Das Paradies ist verriegelt*. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Peter Handke*. München: edition text + kritik ³1976 (Text + Kritik, Heft 24), S. 67 – 72, oder: Romatka-Hort, Regine: *Gehen. Schauen. Schreiben. Eine phänomenologische Theorie zur Auffassung von Wirklichkeit und Authentizität als Deutung von Peter Handkes "Mein Jahr in der Niemandsbucht"*. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Univ. München, 2005.

¹³⁵ Claesges, Ulrich: *Phänomenologie I*. In: Ritter, Bd. 7, Sp. 486.

¹³⁶ Ebd., Sp. 487.

¹³⁷ Ebd., Sp. 488.

von Husserl wieder als zentraler Punkt der Philosophie aufgenommen, in einer Form, die ihr die heute noch weitgehend prägende Richtung gegeben hat. Ausgangspunkt bildet für ihn das cartesianische (!) Konzept des „Ego cogito“ und seiner „cogitationes“, wobei er das jeweilige cogitatum nicht als isoliertes Ding auffasst, sondern als Bestandteil einer Welt – der Welt, die dem cogito als einzige zugänglich ist. Im Bewusstsein, dem ein intentionaler Grundcharakter zugeschrieben wird, konstituieren sich die Gegenstände dieser Welt. Durch die Methode der „phänomenologischen Reduktion“, der Ausschaltung der Vorannahme einer immer schon existierenden Welt, wie sie im täglichen Leben als seiend angenommen wird, gelangt man nach Husserl zum reinen Ego cogito, das sein Leben als Bewusstsein von der Welt sieht. Das entsprechende Subjekt verfügt daher über zwei Komponenten seines Ichs, ein mundanes Alltags-Ich (Husserl spricht vom „natürlichen“ Leben) und ein transzendentes Ich, das durch den Vollzug der phänomenologischen Reduktion seine Wahrnehmungsleistungen reflexiv erfasst hat und „zur Erkenntnis von sich selbst als dem Urquell aller Gewissheiten und alles Wissens und Habens von Welt gelangt ist.“¹³⁸ Es wird also der reflektierten Wahrnehmung des Einzelnen eine Gültigkeit als Erkenntnisinstrument der Welt zugesprochen und mit „Intentionalität“ bezeichnet – diese Prämisse liegt implizit auch dem oben erwähnten Begriff der Apperzeption zugrunde. Tiefer gedacht heißt das weiter, dass grundsätzlich keine von vornherein gegebene Welt existiert, sondern diese erst aus den konstitutiven Bewusstseinsleistungen entsteht, wodurch auch der Begriff und die Vorstellung einer „Objektivität“ letztlich obsolet werden – vielmehr sei das, was in der Alltagswahrnehmung so bezeichnet wird, Intersubjektivität.¹³⁹ Von diesem Standpunkt aus ist es schon fast zwingend nötig, dass Husserl zu einer Kritik der „strengen“ Naturwissenschaften ansetzen muss, denen er wegen deren willkürlicher Ausschaltung des Subjekts eine „Selbstvergessenheit“ und in weiterer Folge eine „Sinnentleerung“ vorwirft, die zu einem Schicksal als angewandte Wissenschaften führen werde.¹⁴⁰

Diese „transzendental-idealistische“ und umfassende Konzeption der Phänomenologie bei Husserl wurde von Zeitgenossen und Nachfolgern tendenziell nicht in ihrem vollen Umfang akzeptiert und wurde teilweise wieder als bloße Methode gehandhabt, wie bei der „Göttinger Phänomenologengruppe“ der Fall – diente aber auch als Anstoß für originelle Ansätze, wie etwa den von Schapp, der sie aus einem sprachkritischen Impetus heraus zu einer narrativen „Phänomenologie der Geschichten“ transformiert, da die Gegenstände mit Sätzen allein nicht

¹³⁸ Landgrebe, Ludwig: *Phänomenologie II*. In: Ritter, Bd. 7, Sp. 492.

¹³⁹ Es liegt hier ein, zu dem in Abschnitt 1.7.1 für die „Vollkommenheit“ gezeigten, paralleler Sachverhalt vor. Objektivität setzt einen externen Beobachter voraus, der das System „absolut“ – losgelöst von ihm – betrachten kann. Ein verstrickter Beobachter steht relativ zu den Inhalten des Systems.

¹⁴⁰ Vgl.: Landgrebe, Sp. 496.

mehr fassbar seien.¹⁴¹ Das lässt auch an Handkes am Eingang des Kapitels erwähnten Vorrang der Erzählung vor der Abhandlung denken. Ebenfalls den Status des später überwundenen Ausgangspunkts hat Husserls Ansatz bei seinem ehemaligen Assistenten Heidegger und beim Psychologen Jaspers. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist schlussendlich ein Wiederaufnehmen Husserls phänomenologischer Ansätze und eine damit verbundene Beschäftigung mit seinen Theorien in Frankreich festzustellen.

Ich will hier nur Maurice Merleau-Ponty erwähnen, der „im Anschluß an Husserls Rückgang auf die Lebenswelt [...] die Einheit von Dasein und Welt – gegen die intellektualistisch-cartesianische und empiristische Tradition – aus dem unmittelbaren Vollzug des gelebten Lebens“ versteht, denn der Mensch erfahre „sein ursprüngliches Sein in der Welt im Vollzug seiner Leiblichkeit.“¹⁴² Er lehnt wie Heidegger Husserls Rückgriff auf die transzendente Subjektivität ab und ist – wesentlich radikaler – der Auffassung, dass bereits „das Phänomen der ursprünglichen Welterfahrung die Seinsweise der Existenz in ihrer Einheit mit der Welt offenbart.“¹⁴³ Das heißt vereinfacht ausgedrückt, dass das subjektiv Wahrgenommene bereits zumindest einen sehr hohen Wahrheitswert besitzt. Die Betonung der Wichtigkeit der Wahrnehmung als eigentlichem Vermittler zwischen einem körperlich existierenden Subjekt und der Welt ist es auch, die Merleau-Pontys Ansatz für die in dieser Arbeit behandelten Themen interessanter macht als die Ideen Husserls. Dazu kommt, dass er sich selbst eingehend mit Cézanne beschäftigt hat und zwei, nicht zuletzt für die kunstgeschichtliche Forschung zu Cézanne unumgängliche, Aufsätze geschrieben hat. Er tat das in gewisser Weise in einer der Handkeschen nicht unähnlichen Form der Annäherung an den Gegenstand: veranlasst durch die Bilder des Malers verbrachte er einige Zeit „dort, wo ein großer Künstler gearbeitet hat“ (DLS, S. 45) und verfasste seinen zweiten Essay 1960 direkt in Le Tholonet. Seit Merleau-Ponty folgt eine der zwei wichtigsten Deutungslinien des Werks Cézannes dem phänomenologischen Ansatz.¹⁴⁴

Die beiden Aufsätze, zwischen denen fünfzehn Jahre liegen, ähneln sich in mancherlei Hinsicht, unter anderem insofern, als sie nicht ausschließlich Cézanne zum Thema haben; vor allem im zweiten, *Das Auge und der Geist*, dienen der Maler und sein Werk hauptsächlich der Illustration umfassenderer Konzepte. Bei beiden Texten ist es fast unmöglich, ein leitendes Thema zu benennen, denn zu vielfältig sind die berührten Punkte und die Wege zwischen ihnen assoziativ gewählt, eher verschlungen als strukturiert. Im ersten Essay, *Der Zweifel*

¹⁴¹ Vgl.: Janssen, Sp. 500.

¹⁴² Ebd., Sp. 502 – 503.

¹⁴³ Ebd., Sp. 503.

¹⁴⁴ Dazu vgl.: Lüthy: *Subjektivität*, S. 196.

Cézannes, geht es zunächst um den Einfluss einer krankhaften Störung auf ein künstlerisches Werk. Angeführt werden eine mögliche Sehschwäche Cézannes und eine Art von Schizophrenie, die hinter „Zornausbrüche[n] und Depressionen [, ...,] Wankelmut, Charakter-schwäche, Unentschlossenheit“,¹⁴⁵ die Zeitgenossen beschreiben, liegen könnte. Zu zeigen, dass die damit erfolgende Reduktion des Werkes auf ein Symptom nicht richtig ist, ist eines der Anliegen des Textes. „Die Bedeutung seines [sc. Cézannes] Werks ist nicht aus seinem Leben ableitbar“,¹⁴⁶ meint Merleau-Ponty, und präzisiert, dass feststehe, „daß das Leben das Werk nicht *erklärt*, [...] aber auch, daß beide kommunizieren. Die Wahrheit ist, *daß dieses zu schaffende Werk gerade dieses Leben erforderte*.“¹⁴⁷ Er löst damit in weiterer Folge die auch in dieser Arbeit schon in anderer Hinsicht angesprochene Problematik der Verquickung von Leben und Werk eines Künstlers in eine dialektische Form auf, denn es sei „gleichermaßen wahr, daß das Leben eines Autors uns nichts lehrt und daß wir, wenn wir es zu lesen verstünden, alles darin finden würden“. ¹⁴⁸

Ein in beiden Aufsätzen anzutreffendes Anliegen ist der Versuch einer Vereinigung von Kunst und Wissenschaft, die der Philosoph bei dem Maler verwirklicht sieht, wenn er behauptet, dass Cézanne „den Verstand, die Ideen, die Wissenschaften, die Perspektive und die Tradition wieder in Verbindung [...] mit der natürlichen Welt“¹⁴⁹ bringen wollte. Das lässt einerseits daran denken, dass dieser ja in etlichen seiner Briefe Hinweise auf die Wichtigkeit der Wissenschaft für sein Schaffen gibt, eröffnet aber andererseits eine mögliche Verbindung zur *Lehre der Sainte-Victoire* und zu Handke selbst, der, noch ohne sich näher mit den Theorien Cézannes beschäftigt zu haben, bereits von einer „Formenforschung der Maler“ (W90 [NB], S. 97, 7. 4. 1979) spricht. Gleichzeitig beginnt hier auch der aus dem phänomenologischen Blickwinkel interessanteste Teil des früheren Essays, der im späteren nochmals wiederholt und verdeutlicht wird. Merleau-Ponty beschreibt dafür zunächst Cézannes Anliegen:

Er will die festen Dinge, die in unserem Sehfeld erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben, will die durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung malen. Er zieht die Grenze nicht zwischen den »Sinnen« und dem »Verstand«, sondern

¹⁴⁵ Merleau-Ponty, Maurice: *Der Zweifel Cézannes*. In: Boehm, Gottfried [Hg.]: *Was ist ein Bild?* München: Fink ³2001 (Bild und Text), S. 40.

¹⁴⁶ Ebd., S. 41.

¹⁴⁷ Ebd., S. 53.

¹⁴⁸ Ebd., S. 59. Dieser Feststellung geht eine Stellungnahme zu einem Freudschen Artikel über *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* voraus, an der er sie entwickelt.

¹⁴⁹ Ebd., S. 45.

zwischen der spontanen Ordnung der wahrgenommenen Dinge und der menschlichen Ordnung der Ideen und Wissenschaften.¹⁵⁰

Er postuliert also dem zufolge einen direkten Zugang des Malers zur Welt, eine „primordiale Erfahrung“,¹⁵¹ die nicht durch ein Normengerüst und eine Wahrnehmungslenkung einer mit Wahrnehmungsapparaten arbeitenden Wissenschaft vermittelt ist. Diese unverstellte Sicht auf die Dinge wurde weiter oben in anderem Zusammenhang bereits als eines der Anliegen Spinozas erkannt (vgl. Abschnitt 1.7.1). Im *Zweifel Cézannes* wird als Beispiel die Perspektive angeführt und behauptet, dass die unserer Wahrnehmung eigentliche „nicht die geometrische oder photographische Perspektive“ sei, denn in unserer Wahrnehmung „erscheinen die nahen Gegenstände kleiner, die fernen größer als auf einer Photographie“. Oder „wenn unser Auge über eine große Oberfläche wandert, ändert sich ständig der Blickwinkel und die Oberfläche als ganze krümmt und verzieht sich.“¹⁵² Es würde hier zu weit führen, die genaue Ausführung dieses Gedankens durch Merleau-Ponty an den Bildern Cézannes zu erläutern, aber es soll festgehalten werden, dass sie auch einem im Referenzsystem der modernen Naturwissenschaften Aufgewachsenen glaubwürdig scheinen kann und nicht als bloße subjektive Behauptung eines Philosophen.¹⁵³ Es handelt sich also um einen Anwendungsfall der oben etwas abstrakt beschriebenen phänomenologischen Erkenntnismethode, die der nicht mittels Messgeräten verfahrenenden, intentionalen Wahrnehmung größeres Vertrauen entgegen bringt als einem als objektiv *angenommenen* Apparat. Explizit bringt Merleau-Ponty die damit verbundene Kritik an Wissenschaften, in denen „nur stark «bearbeitete» Phänomene auftreten, die von unseren Apparaten mehr hervorgebracht als bloß registriert werden“,¹⁵⁴ im ersten Teil seines späteren Essays auf den Punkt, wie er auch in weiterer Folge die Grenzen der cartesianischen Theorie (oder vielmehr Weltsicht) aufzeigt, die bereits bei so grundlegenden Dingen wie den Farben versagt, indem sie sie schlicht nicht berücksichtigt.¹⁵⁵ Auch die in phänomenologischen Belangen auf Husserl zurückgehende Idee, dass die reflexive Wahrnehmung des Subjekts Wahrheiten über die Welt zeitigen kann, wird vom Philosophen am Beispiel des Malers und seiner Prämisse, dass die Natur „innen“ sei, illustriert. In den Worten Merleau-Pontys ist das deswegen möglich, „weil die Dinge und mein Körper aus dem gleichen Stoff gemacht sind“, und so „muß sich sein

¹⁵⁰ Merleau-Ponty: *Zweifel*, S. 44.

¹⁵¹ Ebd., S. 47.

¹⁵² Ebd., S. 45.

¹⁵³ Vgl. insbes.: ebd., S. 45 – 46, und: Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist*. In: Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Reinbek: Rowohlt 1967 (Rowohlt-Paperback, Bd. 56), S. 34 – 36.

¹⁵⁴ Merleau-Ponty: *Auge und Geist*, S. 13.

¹⁵⁵ Vgl.: ebd., S. 23 – 27.

Sehen auf irgendeine Art in ihnen vollziehen, muß sich ihr offenkundiges Sichtbarwerden in ihm mit einer geheimen Sichtbarkeit koppeln“.¹⁵⁶

Im gesamten Text werden aber, wie oben schon angemerkt, Maler und Wissenschaftler nicht gegeneinander ausgespielt, sondern es wird beiden das gleiche Interesse und eine gegenseitige Notwendigkeit zugeschrieben. Und diese als ideal erkannte Vereinigung von Künstler und Wissenschaftler ergibt wiederum eine starke Parallele zu Handke, dessen Figur Sorger in *Langsame Heimkehr* nicht umsonst einerseits Wissenschaftler ist, andererseits nach den Methoden eines Poeten verfährt – Wissenschaftler und Künstler in Personalunion. Dem Autor Handke selbst wird auch einerseits andernorts folgerichtig attestiert, er verbinde „[w]ie Franz Kafka und Ingeborg Bachmann [...] literarische Erkenntnis mit philosophisch-wissenschaftlichem Wissen.“¹⁵⁷ Andererseits muss hinzugefügt werden, dass er sich jedenfalls in Opposition zu den Naturwissenschaften befindet, zumindest in ihrer strengen Form – nicht umsonst ist der einzige Naturwissenschaftler, den er in der *Lehre der Sainte-Victoire* erwähnt, der „ein bißchen mit seinem Wissen prunkende Goethe der *Farbenlehre*“ (DLS, S. 10).

1.7.5 Sehen und Benennen

Im Rahmen all dessen zeichnet Merleau-Ponty neben ausgewählten lebensgeschichtlichen Punkten auch einige Ideen und Arbeitsweisen Cézannes sehr luzide nach, wobei sich einige erstaunliche Parallelen zu Handke auftun, zumal sich offensichtlich auch beiden Künstlern sehr ähnliche Probleme gestellt haben, wie bereits in Abschnitt 1.6 teilweise ausgeführt. Ich möchte deshalb dort anknüpfen und einige Aspekte aus Merleau-Pontys Essays herausgreifen, die speziell in Bezug auf Handkes Ästhetik erhellend sein können. Insofern ist zunächst die kurze Beschreibung der Entwicklung des frühen Cézanne bemerkenswert, denn seien seine frühen Bilder noch „gemalte Träume“, so „verdankt es Cézanne [vor allem Pissaro], dass die Malerei für ihn hernach nicht mehr eine Verkörperung von Phantasieszenen war, nach außen projizierte Träume, sondern ein präzises Studium der Erscheinungen, eine Arbeit nicht mehr im Atelier, sondern nach der Natur.“¹⁵⁸ Eine ganz ähnliche Entwicklung durchläuft auch der Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire*, wenn er von seiner früheren „Maxime beim Schreiben“, dem „Sich einträumen in die Dinge“ (DLS, S. 26) spricht, die ganz dezidiert in der Erzählung selbst zugunsten einer an Cézannes späterem Paradigma entwickelten Vorgehensweise verworfen wird. Einen in dieser Hinsicht erhellenden Hinweis gibt Bartmann, wenn er von Zuständen der Angst oder des Traums als von solchen „aufgegebener

¹⁵⁶ Merleau-Ponty: *Auge und Geist*, S. 17.

¹⁵⁷ Matveev, S. 92.

¹⁵⁸ Merleau-Ponty: *Zweifel*, S. 42.

Reflexion“ spricht.¹⁵⁹ Es ist also in solchen Dispositionen ein apperzeptives Wahrnehmen nicht möglich und konsequenterweise entscheidet sich der Erzähler auch dafür, Cézannes Entwicklung hin zum wachen Wahrnehmen zu folgen– inklusive des konsequenten Hinausgehens in die Natur.

Indem Merleau-Ponty immer wieder die Parallelen von Malerei und Sprache erwähnt, zeigt er auch einen Weg zu Handkes sprachkritischen Anliegen auf, die in der *Lehre der Sainte-Victoire* mit abgehandelt werden. So etwa, wenn er den Vergleich zwischen dem „Wort“ und einem Cézanneschen Bild zieht, welches „[s]o wie das Wort beim Namen nennt, d. h. das, was uns unklar vorschwebte, in seinem Wesen erfaßt und als erkennbares Objekt vor uns hinstellt“.¹⁶⁰ Exakt diese Analogie taucht auch in der Erzählung auf, wo ja ein Bild des Malers einmal als „Ding-Bild-Schrift in einem“ (DLS, S. 78) erscheint. Das ist nur möglich, weil das Bild, wie von Merleau-Ponty postuliert, gleichzeitig das „Wesen“ des Dings erfasst, das Bild also wirklich eine „réalisation“ und kein „Abklatsch“ ist. Der Erzähler sagt das sehr präzise: „Es waren die Dinge-, es waren die Bilder; es war die Schrift; es war der Strich – und es war das alles im Einklang“ (DLS, S. 79). Und er setzt verdeutlichend die Natur (im Cézanneschen Sinne) als Antithese zum Kunstwerk: „Hierher gehört nun jene einzelne Zimmerpflanze, die ich einmal durch ein Fenster vor der Landschaft als chinesisches Schriftzeichen erblickte“ (DLS, S. 78). Außer der Analogie ist letzterem offensichtlich nichts zu entnehmen: die Natur steht für sich selbst, während nur in der Kunst das enthalten ist, was Handke später einen „Vorschlag“ nennt. (Dass es sich bei der erwähnten Zimmerpflanze um einen Papyrus (!) handelt, der bei Hermann und Hanne Lenz im Hause steht, wie sich aus dem Briefverkehr ablesen lässt,¹⁶¹ sei nur am Rande angemerkt.) Wenn aber die Wörter keine dem beispielhaften Bild vergleichbare Qualität haben, werden sie zu „Zweckformen“ (DLS, S. 91) und es liest sich die Kritik des insofern mit Handke identifizierbaren Ich-Erzählers so: „Die Aufschriften an den Geschäften waren nicht »Brot« oder »Milch«, sondern Verballhornungen und Anmaßungen. Überhaupt hatte fast jedes Ding, auch in den Zeitungen und Büchern, einen gefälschten Namen“ (DLS, S. 90). Neben dem Maler Cézanne stellt für Handke Goethe ein Vorbild dar, indem er die Dinge schlicht richtig benennt: „Ich brauche jemanden wie Goethe, der einfach *sagt*“ (W90 [NB], S. 76, 25. 3. 1979, vgl.: DGB, S. 140).

Auch die von Merleau-Ponty postulierten Unterschiede einer photographischen Perspektive zur menschlichen Wahrnehmung, wie sie in Cézannes Bildern demonstriert seien, finden sich

¹⁵⁹ Vgl. Bartmann, S. 203.

¹⁶⁰ Merleau-Ponty: *Zweifel*, S. 49.

¹⁶¹ Vgl. Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 154 – 155 [Brief 137], und Anmerkung 3 auf S. 349 ebd..

in Handkes Erzählung in Form einer „Labilität der Perspektive“¹⁶² wieder, wenn der Erzähler vor einem Bild „im Frühjahr 1978“ bemerkt, dass es „zu zittern“ anfangen (vgl.: DLS, S. 34 – 36). Diesen Sachverhalt erkennt der Philosoph, wenn er vermerkt, Cézanne folge „dem sich wölbenden Rand des Gegenstands mit einer Farbmodulation und markiert mit blauen Strichen *mehrere* Konturen. Dem zwischen ihnen hin- und herpendelnden Blick bietet sich dann eine Kontur in statu nascendi dar, ganz so wie es in der Wahrnehmung geschieht.“¹⁶³ Da der Unterschied zwischen „zittern“ und „pendeln“ vor allem in der Geschwindigkeit der Bewegung liegt, darf wohl zu Recht das gleiche Phänomen als gemeint gedacht werden. Das Fehlen von Konturen notiert Handke sogar explizit im Notizbuch: „bei den anderen: die Pinselstriche folgen den Ding(Körper)formen (bei C. nie!)“ (W95 [NB], S. 16, 21. 12. 1979), es stimmen also diesbezüglich die Interpretationen von Schriftsteller und Philosoph überein. Bei der Beschreibung der Arbeitsmethoden des Malers betont Merleau-Ponty, dessen Briefen folgend, wie sehr Cézanne das Studium von Flächen und Formen für notwendig hielt und stets zuerst versuchte, „sich Klarheit über die geologischen Schichten zu verschaffen.“¹⁶⁴ Dass dem geologisch nicht unbeleckten Handke die Effekte dieses Studiums in den Bildern auffällig sind ist offensichtlich, wenn er etwa von der „Bruchstelle zwischen zwei Schichten verschiedenartigen Gesteins“ (DLS, S. 109) spricht, die in allen Bildern der Sainte-Victoire wieder zu finden sei, andererseits stechen die vielfachen genauen geologischen Beschreibungen der Orte in der *Lehre der Sainte-Victoire* ins Auge, wie etwa jene des „Kalten Feldes“ in Berlin (vgl.: DLS, S. 92 – 95). Wie man in den Notizbüchern sehen kann, versucht Handke auch bei seinen Alltagsbeobachtungen zu der Zeit eine Synthese von geologischen Formen, Farbwahrnehmung und Formulierung: „Gesteinswechsel mitten in einem Felsen, schräger Riß („faille“); wächst ein Strauch; links blaugrün; rechts tonig, dann zementfarben (über Chateau-Noir) – und ich gehe AUF DER ERDE,- DIE MICH TRÄGT“ (W94 [NB], S. 51, 13. 12. 1979).

1.7.6 Blick zurück

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Handkes Erzählung die philosophische Grundlage nicht fehlt, dass sie aber ganz und gar nicht im Vordergrund steht. Versuche einer, an ein bestimmtes Konzept angelehnten, philosophischen Interpretation sind daher zum Scheitern verurteilt, da sie sich notwendigerweise zu weit von der Erzählung selbst

¹⁶² Bartmann, S. 205.

¹⁶³ Merleau-Ponty: *Zweifel*, S. 46.

¹⁶⁴ Ebd., S. 49.

wegbewegen müssen.¹⁶⁵ Nicht umsonst nennt Handke keinen der zitierten Philosophen beim Namen, wohingegen die Schriftsteller Erwähnung finden. Es ist „der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung“ (DLS, S. 99), die Phantasie, in der er Wirklichkeit – und damit Wahrheit – sieht, nicht im Schließen der Philosophen: „Die Wörter müssen im freien Phantasieren erscheinen – dann erst werden sie (und das von ihnen Bezeichnete) wirklich“ (W92 [NB], S. 12, 11. 7. 1979), schreibt er ins Notizbuch. Handke ist auch insofern ganz Schriftsteller, als er die Zitate des „Philosophen“, wie für Spinoza gezeigt, aus einer sprachlich-ästhetischen Perspektive heraus einflicht und sie im wahrsten Sinne des Wortes, wenn auch augenzwinkernd, als Sprachmaterial verwendet. Ob man es angesichts dessen allerdings mit streng akademisch geschulten Kritikern halten muss und, etwa wie Walter Jens, von Handke als dem „Heino der Metaphysik“ sprechen, bleibt Geschmackssache.

Phänomenologische Wahrnehmungsmodelle können, wie auch anhand der Notizbücher des Autors gezeigt wurde, mit den dem Handkeschen Schreiben zugrunde liegenden gut in Deckung gebracht werden.

¹⁶⁵ Ein Beispiel wäre etwa: Kolleritsch, Alfred: *Die Welt, die sich öffnet. Einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger*. In: Melzer / Tükel, S. 111 – 125. Tatsächlich handelt es sich dabei hauptsächlich um Bemerkungen zu Heidegger.

2 Wege – Umwege

„Waren die großen Dichter nicht vor allem Ortskundige?“ (W92 [NB], S. 66, 8. 8. 1979, vgl.: DGB, S. 168), fragt sich Handke einen Monat nach seiner ersten Reise nach Aix-en-Provence. Es liegt also vermutlich nicht nur daran, dass die reizvolle Provencelandschaft generell auch zu einem touristischen Besuch einlädt, wenn er den Erzähler sagen lässt:

Ja, als ich dann an dem Julitag auf der Route Paul Cézanne in östlicher Richtung ging, wurde es, kaum daß ich aus Aix heraus war, mein Gedankenspiel, einer unbestimmten Mehrzahl Reiseempfehlungen zu geben (und ich war doch nur einer nach vielen, die seit Beginn des Jahrhunderts da unterwegs waren).

(DLS, S. 40)

Ähnliches vermerkt der Autor nach seinem zweiten Besuch im Notizbuch kurz nach Weihnachten 1979: „daß ich die Landschaft bei Aix auch für jemanden erkunden wollte, daß ich der kundige Führer jemandes sein wollte; deswegen allein“ (W95 [NB], S. 31, 26. 12. 1979).

Wie ernst es ihm mit der Vermittlung seiner Ortskundigkeit ist, erfährt man ebenfalls in den Notizbüchern, wo er wenige Tage nach dem Beginn der Schreibarbeit an der Urfassung der *Lehre der Sainte-Victoire* vermerkt: „Ste Victoire: meine Weg- und Restaurantempfehlungen, ernsthaft“ (W96 [NB], S. 16, 8. 3. 1980). Tatsächlich finden sich ja neben den „Wegempfehlungen“ auch kulinarische Hinweise, die mitunter dreißig Jahre nach Entstehung der Erzählung noch Gültigkeit haben. Das Café in Puyloubier (vgl.: DLS, S. 53) lädt immer noch zum Sitzen unter Platanen ein und „Chez Thomé“ in Le Tholonet (vgl.: DLS, S. 112) gilt heute noch als gute Adresse für festliche Familienessen unter Einheimischen. Wie weit zu gehen Handke tatsächlich bereit gewesen wäre, offenbart wiederum der Blick in die Notizbücher, wo er vermerkt, „die ganze Geschichte der Ste. Victoire soll enden mit einer Erwähnung des 'Morzger Hofs' und seiner 'Spezialität des Hauses' (in Klammern, wie 'relache mardi'); und auch 'Montag Ruhetag'“ (NB W96, 21. 3. 1980, S. 60), und genauer: „'Donnerstag wegen Ruhetag geschlossen. Spezialität Kärntner Krautfleisch (mit Knödel)' (M.ger Hof)“ (W96 [NB], S. 62, 22. 3. 1980). Doch so wie das letzte Lokal in der beschriebenen Form heute nicht mehr existiert, hat auch Handke schlussendlich darauf verzichtet, es in dieser schon aufdringlich zu nennender Form literarisch zu verewigen. Die touristische Seite der *Lehre der Sainte-Victoire* soll aber immerhin den Anlass geben, zunächst einen der Wege Handkes genauer zu verfolgen.

2.1 Spaziergang

Handkes Notizbücher erlauben mit ihren detaillierten Orts- und Zeitangaben üblicherweise schon einen sehr genauen Nachvollzug seiner Aufenthalte und Reisen, im Fall der ersten Reise nach Aix-en-Provence vom 2. bis 7. Juli 1979 findet sich im dossier génétique unter der Sigle ÖLA SPH/LW/W20/1 eine Wanderkarte des französischen ign (Institut Géographique National) im Maßstab 1:50000, in der Handke mit grünem Faserstift die Routen eingetragen hat, die er vom 3. bis zum 5. Juli abgegangen ist. Abbildung 2 zeigt einen faksimilierten Ausschnitt. Das erlaubt in Kombination mit dem Notizbuch ÖLA SPH/LW/W91 einen nahezu voyeuristischen Nachvollzug der Spaziergänge. Der erste und längste soll in diesem Abschnitt nun nachverfolgt werden, zumal auch sein erzähltes Pendant derjenige Weg ist, der im Buch am prominentesten in Erscheinung tritt.

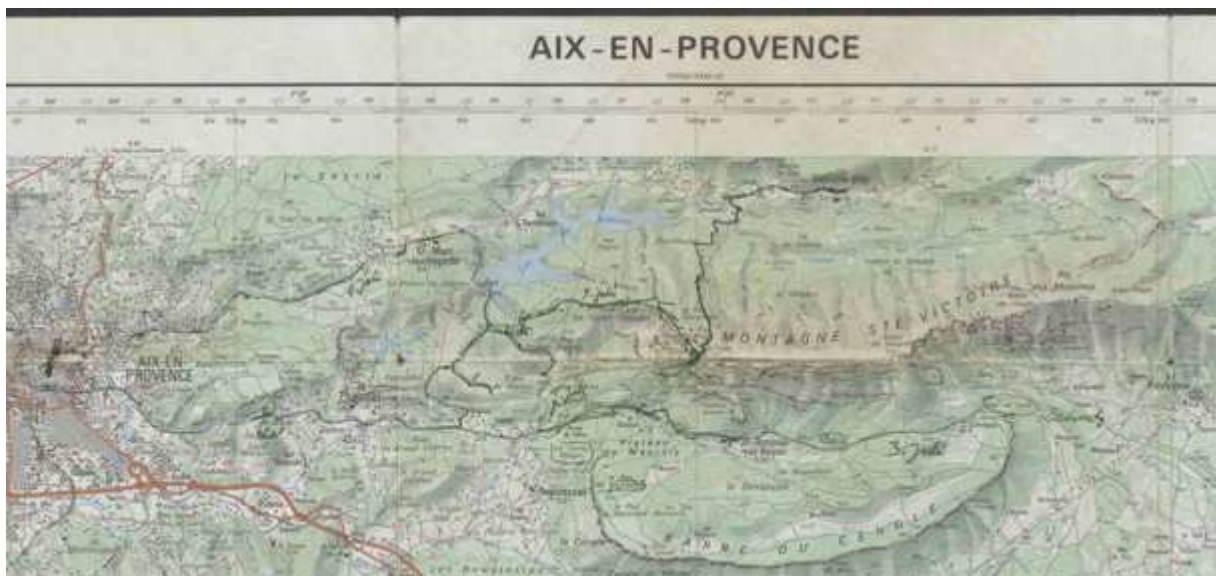


Abbildung 2: Wanderkarte mit von Handke eingezeichneten Wegen aus dem Juli 1979 (ÖLA SPH/LW/W20/1 [Ausschnitt]).

Genau genommen ist es eine starke Untertreibung, von einem „Spaziergang“ zu sprechen, dann Handke hat an diesem Tag nach Puyloubier und zurück ziemlich genau 40 Kilometer entlang der route départementale 17, „Route Cézanne“, zu Fuß zurückgelegt und es hat ihm zugesetzt, denn er notiert am Abend: „dann, in Aix: die 40 km Gehen waren zu viel, am Ende nur Leere und Haß im Kopf und die dumme Leere des Haßes; und doch hat mir vorher noch der halbe Mond gelacht“ (W91 [NB], S. 127, 3. 7. 1979).

Er bricht am Vormittag vom Stadtzentrum aus Richtung Osten auf, ähnlich wie der Ich-Erzähler:

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.

(DLS, S. 41)

Im Notizbuch ist das nicht vermerkt, vielmehr handelt es sich bei dem Zitat um die Umgestaltung eines Eintrags vom Vorabend: „Das Phantasieren inmitten der Leute (Cours Mirabeau, wo es gegen Abend heller wird, unter den Platanen)“ (W91 [NB], S. 123 – 124, 2. 7. 1979). Als erste Eintragung am Weg vermerkt er tags darauf:

Die St. Victoire ist gerade weit genug weg (Und: Was gibt es für Möglichkeiten in der Welt, in der Jetztzeit! Stille auf der Route de C.)
 Das Weiß-Dunkle von Elsterflügeln, groß am Ende eines Pinienweges ('Mont Joli')
 Und wieder: Alles eins (mit dem Gelb der Vordergrundstauden des Ginster)
 Ich sog den Duft der Pinien ein für immer
 Ein Moment Sommerregen, das einzelne Blinken
 Auf einmal die nasse, stille Straße (vorher das Gehen auf den abgefallenen, schon zerbröselten Kastanienblüten – Tholonet)

(W91 [NB], S. 124 – 125, 3. 7. 1979)

Der Erzähler erlebt wiederum Ähnliches:

Da waren die Pinien und säumten einen Seitenweg; am Ende des Wegs 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.« Kurz lief ein Sommerregen vorbei, mit einzeln in der Sonne blinkenden Tropfen; nur die Straße erschien danach naß, die Asphaltsteinchen sehr bunt.

(DLS, S. 42 – 43)

Daran wird aber auch bereits sichtbar, dass der Erzähler nicht genau dem Handkeschen Notizbuch folgt, denn während den Autor der Sommerregen kurz vor Le Tholonet streift, befindet sich der Erzähler erst knapp außerhalb der Stadt; und er ist erst dann nahe dem „Mont Joli“ benannten Ort, als er zum ersten Mal des Berges ansichtig wird: „Der Berg wird schon vor Le Tholonet sichtbar. Er ist kahl und fast einfarbig; mehr ein Lichtglanz als eine Farbe.“ (DLdSV, S. 45). Auch beim Aufstieg auf das von der „Barre du cengle“ und der Sainte-Victoire begrenzte Plateau, im Rahmen dessen man drei Kehren zu überwinden hat, ist der Autor dem Erzähler voraus, denn er hat den Ort St. Antonin schon passiert, als er „(Mittag)“ (W91 [NB], S. 125, 3. 7. 1979) notiert, während der Erzähler gerade noch die Serpentina „hinansteigt“ (DLS, S. 48). Die währenddessen gemachten kleinen Beobachtungen der Fußabdrücke im Flussbett, der Zikaden und der Wiederholung ihrer Formen in der Felswand, des Pechs, der Pinienzapfen und deren Apfelgeruches finden sich aber wieder im Notizbuch wie in der Erzählung.

„Ich ging, immer angesichts des Berges; blieb manchmal unwillkürlich stehen. In einer trogförmigen Kammscharte, wo der Himmel besonders blau war, sah ich den idealen Paß“ (DLS, S. 50), liest man in der Erzählung, im Notizbuch hingegen findet man eine knappe Eintragung: „in der St. Victoire der IDEALE PASS“ (W91 [NB], S. 126, 3. 7. 1979), begleitet von einer kleinen Skizze, in der Handke die „Helligkeit“ hervorhebt, die durch den Pass bricht (vgl. Abbildung 3). Am späteren Nachmittag – im Notizbuch ist „16^h“ vermerkt (W91 [NB], S. 127, 3. 7. 1979) – sitzt Handke wie der Erzähler in Puylobier im „Relais Ste Victoire“ und auch der Erzähler ist „danach froh, in Puylobier unter den Platanen eines provençalischen Dorfes zu sitzen und in Gesellschaft Fremder ein Bier zu trinken“ (DLS, S. 52 – 53). Beide bemerken die „Rue du Midi“ und begegnen im Café dem alten Mann mit dem Stock, beide denken an den „John Ford von P. {sc. Puylobier}“ (W91 [NB], S. 127, 3. 7. 1979). Abbildung 3 zeigt ein Faksimile der betreffenden Seiten.

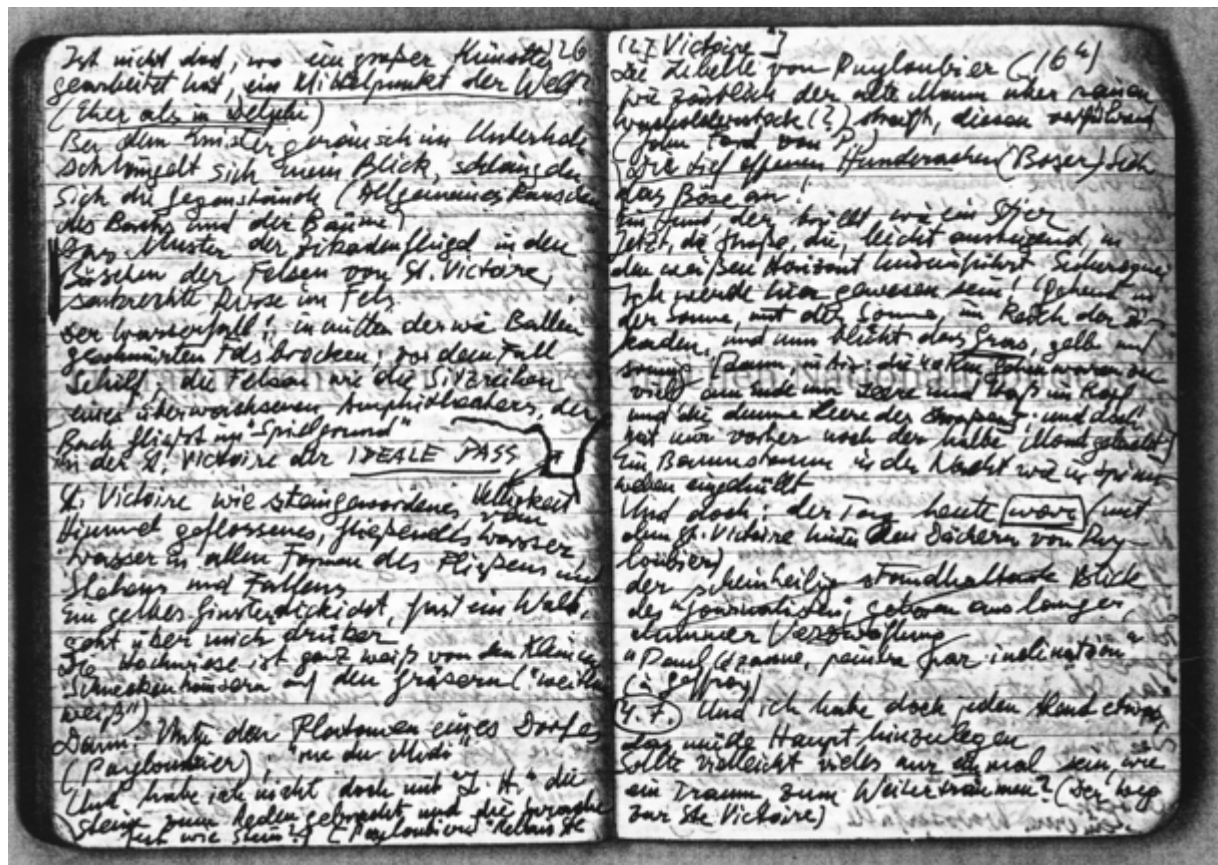


Abbildung 3: Notizen vom Tag der ersten Wanderung Handkes vor der Sainte-Victoire (ÖLA SPH/LW/W91 [NB], S. 126 – 127, 3. – 4. 7. 1979).

In drei Zeilen vermerkt Handke unmittelbar nach der Rast, am Rückweg Richtung Aix-en-Provence, was im Buch eine der markantesten Episoden werden sollte:

Die tief offenen Hunderachen (Boxer) Sieh das Böse an!
Ein Hund, der brüllt wie ein Stier

(W91 [NB], S. 127, 3. 7. 1979)

Dieses Erlebnis wird für den Erzähler im Buch ein ganzes Kapitel, an dessen Ende er müde in der Stadt ankommen wird, und zu dem weiter unten noch mehr gesagt werden wird (vgl. Abschnitt 2.2.9). Bemerkenswert ist hier allerdings, dass Handke tatsächlich die im Buch beschriebene Kaserne der Fremdenlegion, zumindest im Rahmen der anhand der Notizbücher nachvollziehbaren Wanderungen, wohl nie besucht haben dürfte. Sie liegt noch etwa drei Kilometer weiter östlich von Puylobier und ist keine Kaserne im eigentlichen Sinn, sondern eine Rentner- und Invalideneinrichtung, in der ausgesiente Kämpfer den beschaulichen Tätigkeiten nachgehen, die Landwirtschaft und Handwerk erfordern.

Am Rückweg macht Handke noch eine letzte Notiz, während er beginnt, wieder auf das Plateau vor der Sainte-Victoire aufzusteigen. Er befindet sich also nicht wesentlich weiter als zwei Kilometer von Puylobier entfernt, als er bis zur Rückkehr verstummt. Da ihm zu der Jahreszeit rund fünf Stunden bei Tageslicht geblieben sein müssen, um die zwanzig Kilometer des Rückwegs zu bewältigen, konnte er jedenfalls nicht oft stehen geblieben sein. Der markante Ausdruck, den der Erzähler, der Ähnliches erlebt, benutzt, um seinen Zustand am Abend zu beschreiben, nämlich „Langer-Tag-Blues“ (DLS, S. 63), findet sich bei Handke aber erst am Ende des nächsten Tages im Notizbuch:

Wenn man die Steine auf dem Boulevard als Krebse sieht (langer Tag-Blues), und den blauen Luftballon eines Kindes als Zigarettenrauch (langer Tag-Blues) – so wie ich den Waldhügel heute als Seewellen sah (”Lac du Bimont“)

(W91 [NB], S. 130, 4. 7. 1979)

Bemerkenswert ist, dass die gesamte Wanderung, deren Beschreibung sich im Drucktext über mehr als zwanzig Seiten erstreckt, im Notizbuch nur gerade etwa drei Seiten einnimmt. Das ist auch verglichen mit dem üblichen Umfang der Eintragungen sehr wenig.

2.2 Trouvailles

Eine „trouvaille“ ist ein glücklicher Fund, sie kann materieller Natur sein, häufig sogar auch ideeller, und sie kann dazu dienen, „am Weg“ gefundene Parerga zu bezeichnen, die nicht beiseite gelassen werden sollen, aber sich nirgends gut einfügen. Die folgenden Seiten versammeln einige dieser lieben, aufgepickten Funde.

2.2.1 Erzähler

Wie im vorhergehenden Abschnitt 2.1 klar geworden, steht der Erzähler in enger Verbindung mit dem Autor. So geschieht es, dass des Ich-Erzählers Worte in der Forschungsliteratur häufig ohne Umschweife als diejenigen des Autors selbst betrachtet werden. Die schmale

Metzler-Monographie von Renner spricht auch explizit von einem „autobiographische[n] Ich“.¹⁶⁶ Dieser Nähe sollte aber nicht kritiklos begegnet werden, denn „[t]rotz der vielen autobiographischen Bezüge bleibt der Text Fiktion“.¹⁶⁷ Diese Feststellung scheint banal, ist aber wichtig, denn gerade mit der Versuchung, die Stimme des Erzählers mit Handke gleichzusetzen, spielt der Autor. Er setzt sich sogar absichtlich in die Nähe des Erzählers, wenn er den Erzähler über sich selbst sagen lässt: „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)“ (DLS, S. 102). Das ist eine doppelte Volte, denn wer spricht hier nun wirklich? Es ist die Stimme eines Erzählers, der in der Verkleidung des Sorger von sich in der *Langsamen Heimkehr* in der dritten Person gesprochen hat, und damit auch ein bisschen Handke. Wie viel Autor aber wirklich im Erzähler steckt, zeigt eine Notizbucheintragung, die beinahe aus einem Einführungswerk in die Erzähltheorie stammen könnte: „Nicht 'ich' muß immer in der Erzählung sein, aber meine eigene Stimme“ (W96 [NB], S. 44, 16. 3. 1980). Der Ich-Erzähler ist also ganz klar für Handke persönlich nicht der persönliche Handke.

Wie der Erzähler zu sich gefunden hat, ist anhand der Erzählung selbst nachzuvollziehen, erst im dritten Anlauf wird er zum Ich-Erzähler. Handke verwirft die Möglichkeiten der Setzung des historischen Cézanne-Verehrers und jungen Malers Maurice Denis oder des „Bruders der Mutter“ der aus anderen Werken Handkes hinlänglich bekannt ist, als Erzählinstanz zugunsten des Ich-Erzählers (vgl.: DLS, S. 101 – 102). Als Handke am letzten Tag seines zweiten Aufenthaltes in Aix-en-Provence, beim Abstieg vom Berg die erste konkrete Idee hat, wie der Text zu schreiben wäre, notiert er:

auf einmal ist die Landschaft (die Welt) erzählbar geworden; {...}
 "Wie soll ich ~~mich~~ ihn diesmal nennen? 'Ich', 'Wanderer', 'Mann'? Vor zwei Jahren sah ich..." (x Ohne Subjekt auskommen, ohne 'Helden'?)

(W94 [NB], S. 52 – 53, 13. 12. 1979)

Die doppelten Anführungszeichen markieren darin eine für die Erzählung gedachte Formulierung und man erkennt darin bereits die oben angesprochene verwirrende Konstruktion der Erzählinstanz. Die Erzählhaltung des Erzählers charakterisiert er später so: „DER, DER ICH BIN (Held der Geschichte) [Ste. Victoire]“ (W95 [NB], S. 57, 7. 1. 1980). Und er ist auf der Suche nach dem epischen Ton. Am Vorsatzblatt des am 19. Dezember begonnenen Notizbuches notiert er das später in der Schauspieleranweisung von *Über die*

¹⁶⁶ Renner, S. 129.

¹⁶⁷ Pfeiffer, S. 276.

Dörfer wieder zu findende Motto: „INNIGE IRONIE (das wäre die epische Haltung“ (W95 [NB], S. 3, 19. 12. 1979).¹⁶⁸ Letztlich sucht Handke aber sein Heil beim bekanntesten Epiker der Antike: der Erzähler versucht folglich, „Niemand“ zu werden, wie „der homerische Odysseus“ (DLS, S. 44) und Handke notiert: „die Lehre der Ste Victoire: 'homerische Vergleiche' (s. S. 43^x) Mein Subjekt müßte (wie C.'s Subjekt) ganz die Dinge der Welt verstärken (die Friedensdinge)“ (W95 [NB], S. 45, 1. 1. 1980).

2.2.2 Einträumen

Mit der Überwindung seiner Persönlichkeits- und Schreibkrise geht bei Handke auch ein ästhetischer Paradigmenwechsel einher. Das als „magisch-surrealer Versuch“,¹⁶⁹ klassifizierbare „Sich einträumen in die Dinge“ (DLS, S. 26) ist nicht mehr produktiv, wie der Erzähler schon am Beginn der Erzählung konstatiert. Die Notizbücher zeigen allerdings, dass Handke selbst diese Verfahrensweise erst wesentlich später verwirft, als es der Erzähler vermuten ließe. Noch kurz vor Beginn der Arbeit an der Urfassung von *Die Lehre der Sainte-Victoire* bemerkt er im Notizbuch: „[und wieder: mich EINTRÄUMEN; in die Welt]“ (W95 [NB], S. 116, 21. 2. 1980). Erst drei Wochen später – die ersten drei Seiten der Urfassung sind schon geschrieben – konstatiert Handke den Bruch mit seiner alten Technik:

die Zypressen: das Einträumen in die Natur durch das ich in die Todesnähe geraten bin (die magischen Bilder); ich glaubte, ich bräuchte mich nur einzuträumen in die Natur, aber sie wich zurück, je mehr..., und zeigte nur schließlich das NICHTS (L. H.); ich fand kaum mehr aus der Natur heraus zu den andern (den göttlichen); ich konnte die Dinge noch nicht (in ihrer Ruhe) lassen, nicht bloß ihren Formen folgen und mich daran beruhigen

(W96 [NB], S. 33, 12. 3. 1980)

Am Tag darauf lässt er den Erzähler bereits davon berichten, wie er das „Einträumen“ verworfen hat. (vgl.: W19 [UF], S. 5, und: DLS, S. 26). Diese unmittelbare zeitliche Nähe der Feststellung selbst und ihres Eingangs in die Erzählung relativiert jedenfalls die absolute Bedeutung der Stelle im Text und damit auch Theorien, die einen dadurch ausgedrückten „Bruch“ oder eine „Wende“ im Schreiben Handkes feststellen wollen.

2.2.3 Dichter

Viel wurde schon vom „Philosophen“ gesprochen, wichtiger ist Handke aber der „Dichter“, dessen „Wort“ in schon fast sakraler Art und Weise dargereicht wird. Wer könnte abstreiten, dass ein Satz wie: „(Wort des Dichters) »hinüberdunkeln«“ (DLS, S. 36) weit vom bekannten „Wort des lebendigen Gottes“ aus dem Protokoll der christlichen Heiligen Messe entfernt ist?

¹⁶⁸ „Innige Ironie“ wäre auch als „liebvolle Ironie“ zu verstehen.

¹⁶⁹ Reulecke, S. 65.

Der in dem Zitat verherrlichte Dichter ist Paul Celan, aber wie schon beim „Philosophen“ ist auch sein Name nur einer unter vielen, der durch das Abstraktum umschrieben wird. Auch vom „Dichter“ nimmt Handke vor allem Wortmaterial zu Montagezwecken, ohne sich zu sehr um den ursprünglichen Zusammenhang zu bemühen, aber implizit sind es natürlich doch wieder die Handke interessierenden Themen, nach denen er sich seine literarischen Gewährsmänner aussucht. So gelangt er etwa über die „Verknüpfungen“ des Textgewebes zu Pindar und „»des Werkes weithin strahlende[r] Stirn«“ (DLS, S. 100), wie man dem Notizbuch entnehmen kann: „die Verknüpfungen sorgen für eine stete Stirn des Werks (Pindar)“ (W96 [NB], S. 45, 16. 3. 1980). Ebenso ist es kein Zufall, dass im kritikerfüllten Kapitel über Berlin und Deutschland, *Das kalte Feld* (vgl. v. a.: S. 84 – 96), Hölderlins *Hyperion* erwähnt wird.

Generell lässt sich sagen, dass beinahe alle Schriftsteller, deren Lektüre in den Notizbüchern vermerkt ist, Eingang in die Erzählung gefunden haben. Die Nachverfolgung der vielfältigen intertextuellen Verweise allein könnte jedoch bereits eine eigenständige Arbeit füllen, deswegen sei in diesem Parergon nur auf die „im Vorbeigehen“ bereits erwähnten und auch weiter unten noch folgenden „Dichter“ verwiesen, zu deren Identifikation und dem Einschätzen der Rolle, die sie im Text spielen, die Werkmaterialien wichtige Beiträge liefern.

2.2.4 Wahrheit

„Denn schon oft hatte ich, lesend oder schreibend, 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.“ (DLS, S. 99). Solcher Art ist also der Handkesche Wahrheitsanspruch – und er stellt ihn!

2.2.5 Form

Ein zentraler Begriff der Literaturtheorie und abseits dessen auch jedem Seienden aneignend, ist der Begriff der „Form“ etwas, was hier nicht bis ins Detail erläutert werden kann. Über ihre eminente Bedeutung für Handkes Erzählung und Handke persönlich, geben nicht nur die prominente Thematisierung im Werk selbst, sondern auch humorvolle Notizbucheintragungen Aufschluss, wie eine von Mitte März 1980, als der Autor gerade mit dem Schreiben der Urfassung zugange war: „’Du wirkst so zerquält. Hast du Probleme?’ – ’Ja, Formprobleme‘“ (W96, S. 40, 15. 3. 1980). Das Finden der Form berührt also existentielle Bereiche des Autors, zumal eines Autors, der im Begriff ist, aus einer Krise zu entkommen. Warum? Nur die Form gibt Halt, wie zwei Bilder der Formlosigkeit zeigen: an glatten Flächen gerät man ins Rutschen, in Gallerte versinkt man. Es wäre nun ein Leichtes, diese Bilder auf

Sachverhalte wie „vorgefertigte Sätze“, „feststehende Schreibtechniken“ oder „unbewältigbare Stofffülle“ umzulegen, wozu auch in den Notizbüchern darauf anwendbare Einträge existieren. Ich will es aber bei der Erwähnung einer Bemerkung von Bartmann belassen, die einen wesentlichen Punkt der *Lehre der Sainte-Victoire* berührt: „Die Form ist das ideologische Korrektiv zur puren Idee, die zu willkürlich ist, um Verbindlichkeit beanspruchen zu können“ und sie „bedeutet im Vergleich zur formlosen Epiphanie eine Stabilisierung“.¹⁷⁰ Die Stabilisierung ist dabei gleichzeitig im Sinne von „Dauer“ zu verstehen.

2.2.6 Maulbeere

Ein Kapitel der Erzählung heißt *Der Maulbeerenweg*. „Von jenem Weg leite ich auch das Recht ab, eine »Lehre der Sainte-Victoire« zu schreiben.“ (DLdS-V, S. 68), meint der Erzähler dazu, nachdem Handke zwei Tage vorher festgestellt hat: „Maulbeerenweg: mir schreibend den Ort erst verdienen“ (W96 [NB], S. 75, 25. 3. 1980). Doch warum wird der Maulbeerbaum so wichtig für Handkes Schreiben? Er gehört nach den Worten des Erzählers, zum „Sommer 1971 in Jugoslawien“, in dem „schließlich jemand erstmals die Arme ausbreitete“. Und er ist Symbol für den „Versöhnungswunsch, der, nach dem Wort des Philosophen, aus dem »Begehren des Begehrens des anderen« kam; und er schien mir wirklich-vernünftig, und galt mir ab da auch fürs Schreiben.“ (alle: DLS, S. 25). Nimmt man nun ausnahms-, aber nicht völlig unberechtigtweise die Worte des Erzählers für die Handkes, so stellt der Maulbeerbaum für den Autor ein Symbol für die Liebe dar, ohne die für ihn das Schreiben ab da undenkbar geworden ist, wodurch das Symbol bis in die neuesten Veröffentlichungen hinein beständig wiederkehrt. Man kann diese „wirklich-vernünftige“ Maxime an etlichen Stellen der Erzählung wieder finden, insbesondere auch im Beispiel des „Lehrers“ Cézanne und seiner Wandlung vom „Schreckensbilder“ malenden jungen Mann zum Maler, der ein „Sein im Frieden“ (DLS, S. 21) wiedergibt.

Es läge andererseits nicht fern, dem Ganzen auch eine sexuelle Konnotation zu unterstellen, zumal eine Frau bei dem Erlebnis von 1971 eine Rolle gespielt hat. Um zu klären, ob das berechtigt sein kann, muss das zweite in der Erzählung erwähnte Erlebnis mit einer Frau hinzugezogen werden, jenes im Jahr 1974 in einer „südfranzösische[n] Landschaft“ (DLS, S. 21), im Mistral. Der Erzähler schreibt zu der Frau: „Diese hatte mir zum ersten Mal die Bilder Edward Hoppers gezeigt, war fähig, unscheinbare Dinge gernzuhaben und wußte, »wer ich bin«.“ (DLS, S. 22), was den Kurzschluss mit Handke ermöglicht, denn der notiert: „Erinnerst du dich? Der Mistral, der Moment? Die Hügel, die dir freistanden? {schwer lesbar, vl.:

¹⁷⁰ Bartmann, S. 217.

Damals} in Südfrankreich 1974“ (W94 [NB], S. 33, 10. 12. 1979). Eine zweite Notizbucheintragung erlaubt das Verständnis des in der Erzählung unter Anführungszeichen gesetzten Wissens darum, „wer ich bin“ – also eines „Erkennens“: „Warum erkennt mich niemand? (‘im ernstesten Sinne‘) [J. M. hat mich ’erkannt‘]“ (W96, S. 170, 25. 4. 1980). Abgesehen von der Tatsache, dass sich die Initialen mit denen von Jeanne Moreau identifizieren lassen, mit der Handke 1974 eine Beziehung hatte, tut sich die Frage auf, warum Handke vom Erkennen „im ernstesten Sinn“ sprechen will. Die Lösung liefert die Tatsache, dass in der klassischen französischen Literatur „connaître“ verwendet wird, um den Liebesakt zu umschreiben.¹⁷¹ Es deutet also, von der Notizbucheintragung aus weitergedacht, alles darauf hin, dass Handke an eine „echte“, Geist und Körper um- und erfassende Idee der Liebe denkt, wenn er den Maulbeerbaum in seinen Texten aufgehen lässt.

2.2.7 Vorschlag

Der Erzähler der *Lehre der Sainte-Victoire* spricht von Cézannes Bildern als von „Vorschlägen“ und folglich wird es auch für den Autor wichtig, durch sein Buch einen solchen zu machen. Mitten im Schreiben der Urfassung notiert er:

endlich in der wirklichen Welt (Le Tholonet) alles wird gut, wenn ich einen Vorschlag machen kann; was sind im Moment aber meine Vorschläge? Wer macht mir einen Vorschlag? (Die Ste. Victoire war keine Botschaft, sondern ein Vorschlag) {...} (ja, ein oder zweimal waren es Frauen, die mir mit Leidenschaft etwas vorschlugen) [J. M., L. S.]

(W96 [NB], S. 48, 18. 3. 1980)

Wie verträgt sich so etwas mit einer „Lehre“? Eine Lehre soll und muss eben nicht *erteilt* werden: „Die Lehre weitergeben, indem ich sie anwende“ (W95 [NB], S. 60, 9. 1. 1980), notiert Handke etwas früher einmal. Die Erzählung soll eben nicht ein konsistentes und fertiges Bild vorstellen, keine „Botschaft“ vermitteln. Man kann sich den Unterschied beispielsweise verdeutlichen, wenn man ein modernes Kochbuch mit einem aus dem frühen 20. Jahrhundert vergleicht: in letzterem finden sich Vorschläge, in ersterem Botschaften.

2.2.8 Blick

Handke ist ein guter Blicklenker. Eines der ästhetischen Anliegen seiner Erzählung ist die Vermittlung der Dinge, wie sie sind; so, dass sie beim Leser auch als solche erscheinen können. Handke bedient sich dazu verschiedener Techniken, deren eine wichtige hier kurz vorgestellt werden soll. Wollte man einen kinematographischen Ausdruck verwenden, so

¹⁷¹ Dass dies für manchen auch eine Art sein kann, jemanden zu erkennen, erwähnt etwa Camus im Kapitel zum „Don Juanismus“ in: Camus, Albert: *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard 2011 (Folio Essais, No. 11), S. 105.

wäre es ein „Scharfstellen“ und „Zoomen“, denkt man lieber an einen Erzähler, so ist es ein in den Worten gespiegeltes genaueres Hinschauen. Ein Beispiel findet sich auf den ersten Seiten des Buches:

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. [...] Das Gebüsch war gelber Ginster, die Bäume waren vereinzelte braune Föhren, die Wolken erschienen durch den Erddunst bläulich, der Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau. Ich war stehengeblieben auf einer Hügelkuppe der *Route Paul Cézanne*, die von Aix-en-Provence ostwärts zum Dorf Le Tholonet führt.

(DLS, S. 9 – 10)

Durch das bewusste präzise Wiederbenennen der zuvor beim allgemeinen Namen benannten Gegenstände wird dem Leser so die Möglichkeit geboten, aus dem vorher nur vage evozierten Bild, etwa dem eines Busches, ein Wirkliches zu machen: durch das Wiedererkennen in der präziseren Bezeichnung bekommt der Gegenstand (und das Wiedererkennungserlebnis) den „Charakter der Klarheit und Helligkeit“ (vgl. Abschnitt 1.7.2 zur Epiphanie) und der Ginsterbusch steht deutlich vor Augen. Der letzte Satz des Zitates bildet eine Coda, die die Szene in einer Welt situiert – Handke zoomt zu kleiner Brennweite zurück.

Ganz ähnlich verfährt Handke etwa auch bei der Erinnerung an das „Bild der Bilder“ des kindlichen Erzählers, das ein Hostienkelch war (vgl.: DLS, S. 83) oder bei der Erwähnung der Antonius-Legende (vgl.: DLS, S. 68 – 69).

2.2.9 Hund

Eine besondere Stellung innerhalb der *Lehre der Sainte-Victoire* nimmt die Episode mit dem Hund im Kasernengelände der Fremdenlegion ein, die sich immerhin über neun Buchseiten erstreckt. Die Interpretationsversuche der Episode sind mannigfaltig, bleiben aber oft nicht viel mehr als reine Interpretationen aus einem sehr eng begrenzten Blickwinkel heraus. Auf die freudianisch beeinflusste Interpretation von Wiethölter und die soziologisch orientierte von Reulecke wurde bereits am Beginn der Arbeit hingewiesen (vgl. Abschnitt 1.3). Pfeiffer interpretiert den Hund als Verweis „auf das bedrohliche Erinnerungsbild des Stiefvaters“, unterstützt durch die „aggressiv-militärische Atmosphäre“,¹⁷² die den Teil der Erzählung durchdringe. Für Meier wird durch die Dogge abstrakt „das Böse als Wahnsinn offenbar, der seinen Nerv in der Qual der Individuation hat“¹⁷³ und er weist auch auf die ebenfalls in der Passage zu findende Allusion an den deutsch-französischen Krieg von 1871 durch das „Was-

¹⁷² Pfeiffer, S. 275.

¹⁷³ Meier, S. 148.

ist-das?“ hin (vgl.: DLS, S. 61). Durch das Verschwinden des Hundes und damit des „Haßes“ erst wird die Möglichkeit des Schreibens gerettet.¹⁷⁴

Doch was lässt sich anhand Handkes eigener Schriftzeugnisse dazu aussagen? Zunächst, dass Handke persönlich eine solide Abneigung gegenüber Hunden pflegt, wie eine Vielzahl von Einträgen beweist: „das ewige haßerfüllte Bellen der Hunde“ (W90 [NB], S. 114, 20. 4. 1979), „Hunde, die verzopften Menschen“ (W91 [NB], S. 124, 3. 7. 1979), oder: „die Hunde als Höllentiere“ (W92 [NB], S. 157, 8. 10. 1979), und: „Jedesmal, wenn ich mich endlich frei glaube, steht auf dem Weg wieder ein Hund (die schiefäugige Dogge, die gestern im Dunklen ganz plötzlich auf mich zugebogen kam, ganz ohne Laut)“ (W94 [NB], S. 18, 6. 12. 1979). Genauso steht dem Erzähler der Hund im Weg und er beginnt seine Geschichte mit: „Ich kann nicht weiter, ehe ich den nicht los bin.“ (DLS, S. 53). Der Hund lässt aber auch Handke nicht los und die Episode ist eine, die im Entstehungsprozess am ausgiebigsten bearbeitet und zurechtgeschliffen wurde. Und es ist eine Episode, bei der beim Autor lange Unsicherheit geherrscht hat. Sogar nach Beendigung der Urfassung finden sich im Notizbuch noch ganz grundlegende Versuche und Experimente dazu (vgl. z. B.: W96 [NB], S. 150 – 151, 19. 4. 1980).

Der Hund wird etliche Jahre nach dem Erscheinen der *Lehre der Sainte-Victoire* in einem Interview von Handke ausdrücklich mit Reich-Ranitzky identifiziert.¹⁷⁵ Im gesamten dossier génétique findet sich allerdings nur einmal ein konkreter Hinweis auf den Kritiker, in einer Notizbucheintragung vom 20. März 1980. Zuerst notiert Handke unter Anführungszeichen Satzentwürfe, die er in den folgenden Tagen in die Erzählung einarbeiten wollte – er schrieb die erste Fassung der Episode vom Hund am 24. und 25. März nieder (vgl.: W19 [UF], S. 11 – 13) – streicht sie am Rand an, dann folgt ohne Anführungszeichen eine offensichtliche persönliche Stellungnahme, an deren Ende die Initialen Reich-Ranitzkys zu erkennen sind. So weit es sich aus der Kopie erkennen lässt, wurden die Initialen zu einem späteren Zeitpunkt durchgestrichen.

„Nun tritt der Hund auf, mein Feind“

„Ich sah die Qual des Hundes, der mich nicht töten konnte“

Ich dachte ihn tot (auf dem Rückweg)

Ich verfluchte ihn; ich wünschte ihn zurück in seine Hölle (~~R. – R.~~) – „Höllenhund“;

„Rachen“

(W96 [NB], S. 53, 20. 3. 1980)

¹⁷⁴ Vgl.: Meier, S. 148. Insofern ist es auch interessant, dass in Spinozas Ethik der Hass als „niemals gut“ definiert wird.

¹⁷⁵ Vgl.: Handke, Peter / André Müller: *Wer einmal versagt im Schreiben, hat für immer versagt*. [Interview]. In: *Die Zeit*, Nr. 10, 3. 3. 1989, S. 79.

Als Grund für die Streichung könnte man vielleicht bereits den Gedanken an Selbstschutz in Hinblick auf eine zu erwartende spätere Aufarbeitung der Notizbücher durch Literaturwissenschaftler und Biographen sehen. Möglicherweise wollte sich Handke aber auch im Schreibprozess quasi selbst dazu ermahnen, beim Verfassen der Episode nicht zu sehr an seinen „unbestrittenen“¹⁷⁶ Erzfeind zu denken. Unmittelbar nach der zitierten Stelle folgt ein etwa eine Notizbuchseite langes Zitat des „Canto 12“ aus Dantes *Commedia* im italienischen Original, das mit der Feststellung „(Vergil wirft ihm Erde in den Rachen)“ (W96 [NB], S. 54, 20. 3. 1980) endet.¹⁷⁷ Damit ist einerseits die in der Forschungsliteratur vermutete Inspiration für die Episode durch die *Göttliche Komödie* bewiesen (vgl. Abschnitt 1.3), andererseits begegnet damit ein weiteres Mal die willkürliche Projektion auf den lehrenden Großvater, denn in Handkes Erzählung wird es jener, der in der Erinnerung einem Hund „sogar einmal Erde ins Maul“ warf (DLS, S. 58). Die Idee zu dieser Transformation kommt ihm am Tag vor der Niederschrift in der Urfassung: „der Großvater als Vergil, der dem Hund Erde in den Rachen wirft; und ich das Papier (Bauer)“ (W96 [NB], S. 96, 23. 3. 1980).

¹⁷⁶ Vgl.: Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴1976 (Suhrkamp Taschenbuch 56), S. 203 – 207.

¹⁷⁷ Der Verweis auf Vergil taucht paraphrasiert auch in der *Geschichte des Bleistifts* auf, inmitten der Einträge, die sich mit dem 20. März 1980 in Verbindung bringen lassen: „(So wie Vergil für Dante auf dessen Abstieg ins Inferno eine Form war)“ (DGB, S. 196).

3 Am Weg zum Text

Den aus den vorangehenden allgemeinen Betrachtungen, der Literaturübersicht und -analyse gezogenen Schlüssen sollen im folgenden Kapitel die Ergebnisse der unter dem eigentlich textgenetischen Blickwinkel erfolgten Betrachtung beigelegt werden. Dass während der Untersuchung zunächst dem tatsächlichen zeitlichen Verlauf der Textentstehung folgend vorgegangen wurde, wurde in Abschnitt 1.4.1 bereits erläutert. In der nun folgenden Darstellung macht ein Einhalten einer streng chronologischen Abfolge aber meines Erachtens nach nur bedingt Sinn, da zunächst ein Wissen über die der Erkenntnis zugrunde liegende Faktenbasis und über den Verlauf der Erkenntnis vermittelt werden muss (andernfalls läge ein schlichtes Protokoll vor). Andererseits lässt sich am dossier génétique eine materiell nachvollziehbare Trennung in zwei Aspekte der Textentstehung ableiten. Ich will sie daher auch unter diesen zwei Aspekten darstellen, nämlich einem konzeptionell-intuitiven – der sich hauptsächlich in den Notizbüchern widerspiegelt – und einem als technisch zu bezeichnenden, der die eigentliche Arbeit am Text beinhaltet – er betrifft die unterschiedlichen Fassungen. Wenn ich hier von „Aspekten“ statt beispielsweise von „Phasen“ spreche, so tue ich das bewusst, um nicht implizit eine sequentielle Abfolge beider Teile des Schreibprozesses zu suggerieren, die sich tatsächlich parallel vollzogen haben.

3.1 Produktion I – Chronologie

Am Beginn der *Lehre der Sainte-Victoire* erinnert sich der Erzähler des Momentes, da er „auf einer Hügelkuppe der Route Paul Cézanne, die von Aix-en-Provence ostwärts zum Dorf Le Tholonet führt“ (DLS, S. 10), stehen geblieben war und gibt damit den Auftakt für die intradiegetische Geschichte der Entstehung der Erzählung, die sich über den ganzen Text erstrecken wird und einen der wesentlichen „Handlungs“-stränge repräsentiert. Diese Darstellung erweckt beim Lesen den Eindruck, als seien alle Zutaten der Erzählung bereits in Gedanken vorhanden gewesen und es sei das Problem nur mehr das Finden der Form gewesen. Und vor allem wird suggeriert, der Prozess habe sich auch beim Schriftsteller Handke tatsächlich so vollzogen. Wie die Werkentstehung tatsächlich verlaufen ist, lässt sich anhand der Werkmaterialien nachvollziehen.

Handke vermerkt auf den Vorsatzblättern seiner Notizbücher stets, für die Produktion welcher Werke sie vorgesehen sind. Dabei ist auffällig, dass das Notizbuch W92, das vom 9. 7. 1979 bis zum 6. 11. 1979 geführt wurde, nur mit „Kindergeschichte“ und „Dramatisches Gedicht“ betitelt ist („Die Wiederholung“ ist durchgestrichen), aber jeder Vermerk in Hinblick auf *Die Lehre der Sainte-Victoire* fehlt noch. In den vorhergehenden Kapiteln wurde aber bereits

offensichtlich, dass sich für die Textentstehung essentielle Inhalte auch schon in den früheren Notizbüchern finden, weswegen es verwundert, dass erst das am 7. 11. 1979 begonnene Notizbuch W93 den Titel der Erzählung am Vorsatzblatt trägt. Umfangreiche Schlüsse daraus zu ziehen ist nicht möglich, da nicht feststellbar ist, zu welchem Zeitpunkt diese Eintragungen gemacht wurden, man kann es aber als starken Hinweis darauf werten, dass Handke da den Entschluss gefasst hatte, *Die Lehre der Sainte-Victoire* zu schreiben und bereits konkrete Vorstellungen dazu hatte. Der Zeitpunkt liegt etwa vier Monate vor Beginn des Schreibens an der Urfassung, was verhältnismäßig spät ist, zumal die beiden nachfolgenden Bücher schon wesentlich langfristiger geplant sind. Das erste Mal taucht der Titel der Erzählung am 8. 10. 1979 im Notizbuch auf. Inhaltlich isoliert steht in der Mitte der Seite: „Die Lehre der Ste Victoire“ (W92 [NB], S. 157, 8. 10. 1979) geschrieben, offensichtlich mit anderem Schreibmittel als der Rest der Eintragungen, deshalb möglicherweise erst im Zuge eines späteren Wiederlesens eingefügt.¹⁷⁸ Durch die Kopie ist nicht zu sagen, womit die Eintragung erfolgte, aufgrund der Strichdicke vermutlich aber mit Filzstift oder einem dicken Bleistift. Abschließend lässt sich feststellen, dass das Buch offensichtlich eine andere Entstehungsgeschichte aufweist als viele andere Bücher Handkes, die von langer Hand geplant sind. Ein Extrembeispiel dafür wäre etwa *Die Wiederholung*, die als – freilich vager, aber immerhin schon mit einem Namen bedachter – Plan bereits 1979 in den Notizbüchern auftaucht, während das Buch erst zehn Jahre später veröffentlicht werden wird. Dagegen trägt die *Lehre der Sainte-Victoire* fast den Charakter eines „Einschubs“.

Versucht man nun konkret, die Entstehung der *Lehre der Sainte-Victoire* anhand der Notizbücher nachzuverfolgen, so ist zunächst festzustellen, dass ab 1978 und im Frühjahr 1979 eine ganz intensive Kunstrezeption stattfindet, im Rahmen derer auch etliche Werke Cézannes gezielt aufgesucht werden. Darunter sind speziell auch die in der Erzählung explizit benannten Bilder zu finden. Währenddessen ist Handke noch mit der Arbeit an *Langsame Heimkehr* beschäftigt, erst Ende Mai verschwindet der Geologe Sorger zusehends aus den Notizen. Es lässt sich zu dem Zeitpunkt noch kein konkreter Gedanke an das nächste Buch finden, dafür weiterhin eine permanente Auseinandersetzung mit bildender Kunst. In diese Zeit dürfte auch der Entschluss gefallen sein, den Ort Cézannes schlechthin, Aix-en-Provence, aufzusuchen, und etwa einen Monat vor dem Aufbruch dorthin notiert er bereits in deutlicher Vorfreude: „Durch die Apfelgärten von Bozen fahrend die Formen der Äste im Laub aufnehmend: 'Aix ich komme!'“ (W91 [NB], S. 101, 13. 6. 1979).

¹⁷⁸ Das im gleichen Stil auf derselben Seite dazugeschriebene „Ortsgunst“ lässt sich deutlich als eingefügter Kommentar zu den Notizen lesen.

Am Abend des 2. Juli 1979 kommt Handke in Aix-en-Provence an, um die drei folgenden Tage dort zu verbringen, wie aus dem Notizbuch hervorgeht. Dort entsteht aber auch der Eindruck, als sei die Reise nur eine unter den vielen, die der Schriftsteller zu der Zeit fast ununterbrochen unternimmt: er hielt sich nicht länger in der Provence auf, als an den anderen besuchten Orten und er notiert auch nicht bemerkenswert mehr oder weniger als sonst. Ebenso folgte keine unmittelbar anschließende theoretische Beschäftigung mit Cézanne, wie schon in Abschnitt 1.6 erwähnt wurde. Ein großer Teil der Notizbucheinträge wurde hingegen später in der Erzählung verwendet. Handke hat sich bei seiner Ankunft auch noch nicht besonders mit dem Ort beschäftigt gehabt: am 3. 7. verwendet er noch konsequent die falsche, männliche, Abkürzung „St. Victoire“ (vgl.: W91 [NB], S. 124 – 127, 3. 7. 1979) für den Berg, statt der weiblichen „Ste. Victoire“, die sich erst ab dem folgenden Tag findet. Das heißt trotzdem nicht, dass er sich nicht tiefer auf den Gegenstand seiner Reise eingelassen habe, denn die letzte Eintragung des Tages stellt ein Zitat aus Cézannes Briefkorrespondenz dar,¹⁷⁹ die er in Aix leicht erworben haben konnte. In den folgenden Monaten begegnen zunehmend wichtige Stichworte, die sich auch im gedruckten Text wieder finden; gehäuft tritt etwa ab Oktober 1979 das Wort „Lehre“ auf und auch das „Nunc stans“ nimmt Handke zu der Zeit in sein Vokabular auf.

Als er am 10. 12. 1979 zum zweiten Mal nach Aix-en-Provence fliegt, kann man schon davon sprechen, dass er es wirklich mit dem Vorsatz tat, Material für seine Erzählung zu erarbeiten. Er liest während der Reise Kurt Badts Buch zu Cézanne, Balzacs *Le chef d'œuvre inconnu*, in dessen Helden Cézanne sich wiederzuerkennen glaubte und stellt schon konkrete Vorüberlegungen an, worauf beim Schreiben zu achten ist, zum Beispiel: „den Leser anreden“ (W94 [NB], S. 33, 10. 12. 1979). Der zweite Besuch dauerte nur etwa einen halben Tag länger als der erste, im Notizbuch notiert Handke aber mehr als doppelt so viel; eine große Menge der Eintragungen findet später auch Eingang in den Text. Kurz vor Weihnachten 1979 stellt Handke ganz konkrete Ideen an, zum Beispiel, wie die Erzählung am besten anzufangen sei und notiert: „vielleicht mit Courbet und Chr. Wagner überhaupt die 'Ste. Victoire' anfangen?“ (W95 [NB], S. 23, 23. 12. 1979). Und es tauchen auch erste Notizen auf, denen er in Klammer „Die Lehre der Sainte-Victoire“ (vgl.: W95 [NB], S. 4, 19. 12. 1979) hinzufügt, was unter anderem bedeutet, dass er den Titel der Erzählung zu dem Zeitpunkt bereits kannte. In der Folge hält sich der Autor vor allem in Österreich auf, sehr oft in Salzburg, wo er am 5. Jänner 1980 auch einen „Spaziergang mit D.“ ins „Moor“ unternimmt und noch am gleich Tag notiert: „auch D.^a hat von 'Übergängen' erzählt, die beim Kleidermachen das wichtigste

¹⁷⁹ „'Paul Cézanne, peintre par inclination' (à Geffroy)“ (W91 [NB], S. 127, 3. 7. 1979). Zitiert wird aus dem Brief an Gustave Geffroy vom 4. April 1895, vgl.: Cézanne: *Correspondance*, S. 305.

seien“ (W95 [NB], S. 52, 5. 1. 1980). Die Spaziergänge in den Morzger Wald werden in dieser Zeit zu einer Gewohnheit.

Der Beginn der Schreibarbeit an der Urfassung ist genau datierbar, am 4. 3. 1980 vermerkt Handke im Notizbuch: „Ich muß nicht froh sein, ich kann mich freuen (heute 'Die Lehre der Ste Victoire' angefangen)“ (W96 [NB], S. 4, 4. 3. 1980). Damit beginnt eine Phase intensiver Schreibarbeit an der Erzählung, die ohne Unterbrechung fortgeführt wird. Parallel werden aber auch die Notizbücher weitergeführt und man gewinnt bei deren Studium nicht den Eindruck, als wäre Handke weniger außer Hauses unterwegs, als wenn er nicht an der Urfassung schriebe. Auch seine Briefkorrespondenz scheint nicht beeinträchtigt zu sein und vier Tage vor Abschluss der Urfassung fragt Handke Lenz, ob dieser damit einverstanden sei, die Geschichte gewidmet zu bekommen.¹⁸⁰ Bemerkenswerterweise scheint Handke sehr lange nicht davon überzeugt gewesen zu sein, das Buch schreiben zu können, das er schreiben wollte, denn im selben Brief bemerkt er: „Es scheint doch, daß ich nun die »Langsame Heimkehr« mit einem kürzeren zweiten Teil und kürzeren Sätzen, aber demselben Geist (hoffe ich) habe fortsetzen können.“¹⁸¹

Auch wenn in großen Zügen ein Plan vorliegt, so sind es, vor allem betreffend die Form, doch oft spontane Entscheidungen und ein Zögern bis zum Letzten, das im Schreibprozess begegnet. Das wird deutlich, wenn er sich etwa zwei Tage vor Fertigstellung der Urfassung noch fragt: „gegen Schluß: nur noch die Wörter der Dinge (des Waldes)?“ (W96 [NB], S. 135, 10. 4. 1980). In welchem Verhältnis zur Tetralogie die Erzählung stehen soll, wird ihm auch erst im Zuge des Schreibprozesses klar, im Notizbuch bemerkt er:

„Langsame Heimkehr“: 1. Teil: „Das Zeitalter des Verschweigens“ (1| die Vorzeitformen 2| das Raumverbot 3| das Gesetz [vor das Schlußgedicht einfügen: „Sei gegrüßt, Zeitalter des Verschweigens“]; 2. Teil: „Die Lehre der Sainte-Victoire“; das Ganze heißt jetzt „Roman“

(W96 [NB], S. 118, 4. 4. 1980)

Das Ende der Arbeit an der ersten Fassung ist dann auch mittels der Notizbücher datierbar, denn Handke stellt fest: „Wie schön die Katzen einem Gesellschaft leisten (Die Lehre der Ste Victoire beendet)“ (W96 [NB], S. 145, 12. 4. 1980, vgl. auch GDB, S. 213). Man kann den Zeitpunkt sogar noch genauer benennen, denn in der am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Kopie des Originalmanuskripts der Urfassung findet sich zwischen die letzten Seiten gesteckt eines der zahlreichen Polaroids mit einer Portraitaufnahme Handkes, auf deren Rückseite vermerkt ist: „12. April 1980 Ste Victoire

¹⁸⁰ Vgl.: Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 143 [Brief 126].

¹⁸¹ Ebd., S. 143 [Brief 126].

beendet (12^h)“ (W19 [UF], P_DLS_2 [Polaroid], v). Über die Glaubwürdigkeit dieser beinahe aufdringlich genauen Zeitangabe ließe sich streiten, es ist aber immerhin nicht undenkbar, dass Handke tatsächlich um die Mittagszeit fertig geworden ist und den schönen Zufall vermerkt hat.

Es folgt eine Phase der Korrekturen, des Tippens verschiedener Fassungen, aber im Notizbuch ist auffällig, dass bereits ab Mitte Mai, Anfang Juni 1980 die Bemerkungen zur *Lehre der Sainte-Victoire* immer seltener werden. Handke muss also in verhältnismäßig kurzer Zeit die weiteren Fassungen, die zum gedruckten Text führten, getippt und erarbeitet haben, wenn man bedenkt, dass er an der Urfassung etwas mehr als einem Monat schrieb. Es scheint auch, als wolle er sich losreißen von einem abgeschlossenen Werk und er versucht in der Folge auch, sich aktiv zu entfernen, den Geist auf Neues zu richten, wenn er sich zum Beispiel eine Woche nach der Arbeit an der Urfassung, am 19. April, ermahnt: „Ja, und jetzt die Kindergeschichte“ (W96 [NB], S. 151, 19. 4. 1980). Es ist überhaupt bemerkenswert, wie Handke mit dem Beenden der „Urfassung“ den Text bereits als „abgeschlossen“, beziehungsweise „beendet“ zu sehen scheint. Anfang Juni beginnt er bereits, die Urfassung der *Kindergeschichte* zu schreiben: „Schreiben: ich muß es nur sagen können (heute 'Kindergeschichte' angefangen)“ (W96, S. 216, 9. 6. 1980). Gleichzeitig nimmt auch der Journalband *Die Geschichte des Bleistifts* bereits konkrete Formen an. Man kann daraus folgern, dass die letzten Durcharbeitungen des Textes der *Lehre der Sainte-Victoire* bereits mit einem gewissen (kritischen) Abstand des Autors von seinem Text durchgeführt worden sein müssen.

Einem Brief vom 17. August 1980 ist zu entnehmen, dass Hermann Lenz zu diesem Zeitpunkt die fertige Erzählung bereits lesen hatte können, aber erst einen guten Monat später, am 22. September schreibt Handke, er werde ihm „das fertige Buch [...] in den folgenden Tagen zuschicken“.¹⁸² Von der ersten Typoskriptseite der Erzählung bis zur Auslieferung des Buches verging also etwa ein halbes Jahr, während man guten Gewissens sagen kann, dass sich die Entstehung der wesentlichen Ideen und Inhalte über einen Zeitraum von etwa einem Jahr vor Schreibbeginn nachvollziehen lässt.

3.2 Notizbücher und Journal

Bevor ich genauer auf die Textentstehung und die Rolle der Notizbücher dabei eingehe, möchte ich noch einen Exkurs zum Verhältnis von Notizbuch und Journal unternehmen. In die Notizbüchern wird konsequent jeden Tag geschrieben, selten nur ein paar Zeilen, fast ausnahmslos sind es mehrere Seiten täglich. Zusätzlich werden penibel die Seiten

¹⁸² Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 148 [Brief 131].

durchpaginiert und jeder Tag durch eine Datumseintragung begonnen, die meist durch Unterstreichung oder Umrahmung hervorgehoben ist. Die einzelnen Eintragungen sind meist die Wiedergabe eines Gedankens oder einer gemachten Beobachtung in knapper Form und nehmen so nur einige wenige Zeilen ein, die nächste Eintragung beginnt nach einem Zeilenumbruch. Die Erscheinungsform im Journal ist ähnlich und das charakteristische Fehlen des Punktes als Abschluss der Eintragung aus den Notizbüchern wird beibehalten. Gerade in der *Geschichte des Bleistifts* fehlt allerdings eine Datierung, die im Vorgängerband noch weitgehend vorhanden ist; die Einträge folgen, bis auf wenige Ausnahmen, trotzdem dem linearen Zeitverlauf der Notizbücher. Für eine werkgenetische Untersuchung stellt der Journalband trotzdem von vornherein eine nicht ideale Basis dar.

In der Forschungsliteratur werden gemeinhin die Journalbände als mehr oder weniger authentische Wiedergabe der Notizbücher betrachtet, was aber in mehrfacher Hinsicht nicht stimmt. Zunächst quantitativ, denn es sind nur geringe Teile des gesamten Textmaterials aus den Notizbüchern in die Journale übernommen worden. Ulrich von Bülow schreibt dazu in Bezug auf die fünf bisher veröffentlichten Journalbände: „Am stärksten komprimiert wurde der Text in den Bänden *Phantasien der Wiederholung* und *Am Felsfenster morgens*, nämlich etwa im Verhältnis 1:4.“¹⁸³ Je nach Interpretation dieses „Verhältnisses“ bedeutet das, dass wenigstens mehr als 20 oder 25 Prozent des Textes aus den Notizbüchern auch Eingang in den Journalband gefunden hätten. Für die im dossier génétique enthaltenen Notizbücher wurde das nachgeprüft und festgestellt, dass aber nur etwa zwischen 8 und 15 Prozent des in den Notizbüchern enthaltenen Textes in *Die Geschichte des Bleistifts* zu finden sind.

Das hängt auch mit den qualitativen Differenzen zusammen. Die Existenz eines Manuskripts der *Geschichte des Bleistifts* am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Sigle: ÖLA SPH/LW/W62) legt bereits die Vermutung nahe, dass es sich beim Journal um mehr als eine schlichte Zusammenfassung der wichtigsten Notizbucheinträge handeln muss. Tatsächlich zeigt sich bei einem Vergleich, dass die meisten Einträge verändert wurden und immer wieder als Ausgangspunkt für weiterführende Betrachtungen gedient haben, die sich dann im Journal finden. So wird zum Beispiel nicht bloß einmal aus einem knappen Notizbucheintrag von zwei Zeilen im Journal ein mehr als viermal so langer Absatz entwickelt,¹⁸⁴ manches wird auch völlig neu formuliert. Oder es finden sich ganze Absätze im Journal, die keinem Notizbucheintrag zuzuordnen sind.

¹⁸³ Bülow, Ulrich von: *Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale*. In: Kastberger: *Handke*, S. 241.

¹⁸⁴ Ein Beispiel: „Ich überspringe mich selber – und alle bösen (wenn auch noch so treffenden) Gedanken über andere sind vergessen.“ (W95 [NB], S. 47, 2. 1. 1980); dazu vgl.: DGB, S. 191.

Was sich anhand des Vergleichs von Notizbuch und Journal auch feststellen lässt, ist, dass Handke ein guter Verwerter seines Textmaterials ist. Wie schon mehrfach angedeutet, wird der Text der Erzählung stark durch die Notizbücher beeinflusst, was sich in vielfacher materieller Übernahme von Textpassagen in die Urfassung ausdrückt. Andererseits wird vieles, was nicht in die Erzählung Eingang gefunden hat, im Journal veröffentlicht. Besonders auffällig ist, dass von den für das Buch wichtigen Einträgen der ersten Reise nach Aix-en-Provence im Juli 1979 nur extrem wenige Einträge ins Journal Eingang gefunden haben, da sie überwiegend in der Erzählung verwendet wurden, und auch, dass an keiner der Eintragungen der Aufenthaltsort nachvollziehbar ist (vgl.: DGB, S. 157 – 158).

3.3 Produktion II – Technik

Wie bereits am Beginn des Kapitels erwähnt, vollzieht sich das Schreiben bei Handke in zwei Modi. Einerseits führt er regelmäßig seine Notizbücher, in denen im gesamten hier untersuchten Zeitraum kein Tag ohne Eintragung bleibt, und die für den Gebrauch „draußen“ bestimmt sind. Den zweiten Modus des Schreibens stellt die Arbeit an einem auf Veröffentlichung zielenden Text dar, die ebenfalls fast pausenlos stattfindet – in Form der kreativen Erstellung einer Urfassung und des anschließenden „Feilens“ am Text. Dieser Teil der Arbeit geschieht stets an einem festen Ort, also im vorliegenden Fall im Haus am Mönchsberg 17a in Salzburg. In dieser Schaffensperiode blieb Handke dabei noch einer ganz klassischen Methode der Texterstellung verhaftet. Die auf lange Sicht zum Druck bestimmten Texte schrieb er auf der Schreibmaschine, korrigierte sie anschließend handschriftlich und erstellte darauf aufbauend eine weitere Fassung, die wieder korrigiert wurde und so weiter, bis das Ergebnis als für die Drucklegung reif erachtet wurde.

3.3.1 Notiz und Erzählung

Die Notizbücher sind für die Erstellung des Textes der Erzählung von höchster Wichtigkeit, denn sie dienen nicht nur als Erinnerungsstütze, sondern nicht unerhebliche Teile des Textes werden direkt aus den Notizbüchern übernommen und bilden so oft markante Phrasen im Gefüge. Da in den vorangehenden Kapiteln dieser Arbeit bereits etliche Beispiele dafür gebracht wurden, sollen hier nur exemplarisch drei weitere folgen. Über den Abschluss seines Tages in Berlin Schöneberg sagt der Erzähler: „Die ersten Tropfen des Gewitterregens waren warme Schläge auf den Kopf“, und: „Am Abend leuchtete die Graphitspitze am Bleistift“ (DLS, S. 95), was sich in Handkes Notizbuch vom Frühsommer 1979 (er ist in Berlin) wieder findet: „Der Gewitterregen: die Tropfen, groß und warm, schlugen schwer hernieder, waren richtig kleine Schläge auf den Kopf“, und später: „der glänzende Graphit des Bleistifts

(Abend)“ (W91 [NB], S. 89 – 90, 6. 6. 1979). Insbesondere von der ersten Reise nach Aix-en-Provence wird nahezu lückenlos der Textvorrat aus dem Notizbuch aufgebraucht. Bei der ersten Wanderung Richtung Sainte-Victoire notiert Handke: „Stille auf der Route de Cézanne“ (W91 [NB], S. 124, 3. 7. 1979), was unverändert in der Erzählung auftaucht (vgl.: DLS, S. 42). Auch vom zweiten Aufenthalt in Aix-en-Provence fließen gute Teile der Notizbucheintragen in den Drucktext ein. Am Morgen des Abreisetages schreibt er: „'Réussir votre isolation' (Jas de Bouffan) [Reklame für Hausabdichtung] Und daß ich für 'OMNISPORTS' 'OMNIPOTENS' lese (am Ende der Straße)“ (W94 [NB], S. 55 – 56, 14. 12. 1979), was sich minimal verändert im Text der Erzählung wiederfindet: „»Réussir votre isolation«, steht dort auf einer Reklametafel für Hausabdichtung. Aber das »Omniprix« eines Supermarkts las ich dann als das *Omnipotens* aus einem Brief Cézannes“ (DLS, S. 64 – 65). Diese und viele weitere Zitate wurden im Produktionsprozess offensichtlich im Zuge eines Durcharbeitens der Notizbücher für die Redaktion des Textes entnommen, ohne von vornherein explizit dafür vorgesehen gewesen zu sein.

Dieser Art von „allgemeiner“ Eintragung gesellt sich während des Schreibens am Text eine weitere hinzu, die sich direkt auf den Text bezieht; die penible Datierung sowohl in den Notizbüchern als auch auf den Typoskripten der Urfassung lässt eine Korrelation zwischen den beiden zu. Während der gesamten Redigierungsphase setzt sich in den Notizbüchern zwar das gewohnte Notieren von Wahrnehmungen, Erkenntnissen und Gedankengängen fort, man erkennt aber auch eine permanente Reflexion über das bereits Geschriebene, wie auch über das noch zu Schreibende. So finden sich häufig bereits ganze Sätze im Notizbuch, die mehr oder weniger unverändert in der Typoskriptarbeit des nächsten Tages auftauchen; diese sind manchmal durch Anführungszeichen, manchmal durch ein „x“ markiert. Nicht fertig Ausformuliertes bleibt hingegen typographisch unmarkiert. Als gelungen betrachtete Formulierungen, die in ihrer Form in den meisten Fällen unverändert bis in den Drucktext hinein erhalten bleiben, unterstreicht Handke auch oft, oder er fügt in Klammer Worte wie: „Einfügung“ (W96 [NB], S. 122, 5. 4. 1980), beziehungsweise: „Einf.“ (W96 [NB], S. 136, 10. 4. 1980), oder „Ergänzung“ (W96 [NB], S. 134, 10. 4. 1980) hinzu. In Abschnitt 3.3.4 wird darauf nochmals genauer eingegangen.

3.3.2 Erfindung

Bei der Zusammenstellung des vordergründigen Handlungsstrangs der Erzählung aus den Notizbucheintragen wählt Handke nicht den einfachen Weg der Wiedergabe der eigenen Geschichte, sondern baut eine Fiktion auf, die die Darstellung seiner Anliegen besser erlaubt, sie schlüssiger macht. Daraus resultieren zunächst zeitliche Verschiebungen, die sich anhand

der Notizbücher leicht nachvollziehen lassen. So war Handke etwa in Berlin, bevor er zum ersten Mal nach Aix-en-Provence fuhr, was in der Erzählung andersherum angeordnet ist. Bemerkenswerterweise wird im Text auch nicht explizit ausgeführt, in welcher Reihenfolge die einzelnen Episoden vom Erzähler wirklich durchlaufen werden: es fehlen Zeitangaben und man ist auf die Abfolge in der Erzählung angewiesen. Bei genauem Lesen wird so der auf den ersten Blick lineare Zeitstrang, entlang dessen sich die nicht explizit als Rückblenden ausgewiesenen Textpartien aufreihen, immer undeutlicher und man könnte von einem Verschwinden der Zeit aus der Erzählung sprechen, wie in anderem Zusammenhang bereits in Abschnitt 1.6 erwähnt wurde.

Folglich kommt es auch zu Verschiebungen der Wege, entlang derer Autor und Erzähler zu ihren Schlüssen, Formulierungen und Orten kommen. So erkennt Handke nach seinem ersten Aufenthalt in der Provence vor einem Cézanne-Bild in Paris: „Die Ebene vor der Ste Victoire erscheint als ein Hochplateau“ (W92 [NB], S. 23, 13. 7. 1979), während der Erzähler ganz natürlich von einer „Hochebene“ spricht, die am südlichen Fuße der Sainte-Victoire liege (vgl.: DLS, S. 39), die dann die „Hochebene des Philosophen“ wird. Noch deutlicher von der Realität der Notizbücher weicht die Rolle der Freundin Domenika Kaesdorf, alias D., in der Erzählung ab. So ist zunächst festzustellen, dass sie beim zweiten Aufenthalt Handkes in Aix-en-Provence nicht dabei ist, sondern er trifft sie erst etwa einen Monat später in Salzburg, wo er am 5. Jänner 1980 mit ihr in Salzburg spazieren geht. Der entsprechenden Notizbucheintragung ist zu entnehmen, dass sie über „das Problem der Verknüpfung“ (DLS, S. 104) gesprochen haben, welches ab da beginnt, Handke stärker zu beschäftigen. Das ist auch der Punkt, an dem man über den Notizbuchrand hinauszuschauen hat und den Brief von Domenika Kaesdorf an ihren Freund, den bewunderten Autor, vom 23. März 1980 zur Hand nehmen sollte, der am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhanden ist. In diesem sind auf Blatt 1r vier Stoffmuster appliziert, die Farbtöne zwischen Gold und Creme aufweisen, auch ein erhabenes Grün, dazu Blumenoramente, Farbbänder in Rot- und Rosatönen; es handelt sich ausnahmslos um „edle Stoffe“, verschiedene Seiden. Der in der „Dezembermitte“ abends mit D. in der „Auberge Thomé, alias *L'Etoile d'Or*“ (DLS, S. 112) sitzende Erzähler beschreibt sie präziser: „Brokat, Atlasseide und Damast“ (DLS, S. 116). Beim Weiterlesen des Briefes wird klar, dass die im Buch daran anschließende Erzählung der D. von ihrem „Mantel der Mäntel“ wörtlich aus dem Brief in die Urfassung übernommen und bis zur Drucklegung nahezu gar nicht verändert wurde.¹⁸⁵ Das stellt jedenfalls das textlich umfangreichste Versatzstück dar, aus dem die Erzählung zusammengesetzt ist.

¹⁸⁵ In einer Nebenbemerkung ist das auch in der Biographie von Malte Herwig erwähnt, vgl.: Herwig, S. 230.

3.3.3 Montage und Phantasie

Spätestens angesichts dieser Tatsache kann man mit vollem Recht von einer Montagetechnik sprechen, die Handke konsequent anwendet, vom Arrangement der eigenen Notizbucheinträge bis zum mehr oder weniger stark markierten Einsatz von Fremdmaterialien. Die daraus folgende Kleinteiligkeit der Erzählung fällt beim Lesen auf und man kann sie durchaus auch kritisch betrachten, wie Wiethölter es tut, wenn sie meint: „beim Lesen entsteht [...] der Eindruck, als würde man der allmählichen Verfertigung eines aus Selbstzitatens bestehenden Flechtwerks beiwohnen“.¹⁸⁶ Dieses Vorgehen ist alles andere als neu bei Handke, sondern tritt etwa im zehn Jahre früher entstandenen *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* unkaschiert hervor, und Matveev stellt in Bezug auf *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* fest, dass Handke eine „Montagetechnik entwickelt [hat], die mit Fertigsätzen arbeitete“, und „einen assoziativen Stil geschaffen [hat], der sich an der subjektiven Erfahrung orientiert“.¹⁸⁷ In diesem Punkt war also Handkes Technik derjenigen Cézannes bereits gar nicht unähnlich, bevor er sich mit dem Maler überhaupt zu beschäftigen begonnen hatte. Das neue, an Cézannes „réalisation“ orientierte Konzept, das Handke für *Die Lehre der Sainte-Victoire* verfolgt, hat aber – wie auch beim Maler der Fall – ein Verschwinden der Technik hinter dem „dichtgefügt“ Gewebe der Erzählung zum Ziel. Diese anhand der Notizbücher nachvollziehbare Entwicklung wird auch in der Erzählung selbst verhandelt:

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. [...] Ich wußte ja: Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muß sie nur freiphantasieren. Und zugleich kam die wohlbekannte Beengung: denn ich wußte auch, daß die Analogien sich nicht leichthin ergeben durften; sie waren, Gegenteil von dem täglichen Durcheinander im Kopf, nach heißen Erschütterungen die goldenen Früchte der Phantasie, standen da als *die wahren Vergleiche*[.]

(DLS, S. 99 – 100).

In diesem Fall darf die Erzählerstimme wirklich auch als die des Autors gelten. Ein in dieser Erklärung enthaltener Aspekt, zu dem hier noch keine ausführlichere Betrachtung vollzogen worden ist, ist jener der Bedeutung der Phantasie. Diese ist, das kann man mit Sicherheit sagen, das ureigenste Mittel eines fiktional-literarisch schreibenden Autors und stellt damit

¹⁸⁶ Wiethölter, S. 424.

¹⁸⁷ Matveev, S. 92.

den Kontrapunkt zu den in Abschnitt 1.7 bereits dargestellten intellektuellen Ansätzen dar. Sie ist sozusagen der Kontrahent der Wissenschaften und nicht umsonst verwarf „Descartes [...] das schlecht zugeschnittene, schlecht zusammengeähte Gewebe der phantastischen Zusammensetzung“,¹⁸⁸ wie Serres es formuliert – und befand sich damit in bester Gesellschaft mit Platon, dessen berühmte Meinung zur Dichtung auch von Handke erwähnt wird (vgl.: DLS, S. 20). Die Phrase „frei phantasieren“ taucht bereits in *Langsame Heimkehr* auf, und wird im obigen Zitat abgewandelt zu einem „freiphantasieren“. Wo die Idee dieses „freien Phantasierens“ herkommt, konnte nicht festgestellt werden, aber es handelt sich jedenfalls um einen geläufigen Ausdruck in der Briefkorrespondenz mit Lenz, der Anfang April 1978 an Handke schreibt: „Jetzt meine ich, ich hätte mich nicht ans Tagebuch halten, sondern frei phantasieren sollen. Aber dann wär’s wohl verlogen erschienen.“¹⁸⁹ Auch in den Notizbüchern versucht Handke, sich immer wieder der richtigen Form des Phantasierens zu nähern, was meist durch eine Mischung aus Feststellung und Selbstermahnung geschieht, wie etwa am Beginn der Arbeit an der Urfassung: „eine geschehene Innigkeit wirklich-phantasieren; die Sprache erscheint dann von selbst“ (W96 [NB], S. 12 – 13, 7. 3. 1980). Damit lässt sich das obige Zitat in eine deutlichere Form bringen, denn eine „freiphantasierte“ Verbindung ist demnach eine „wirklich-phantasierte“ und die „von selbst erscheinende Sprache“ entspricht der „réalisation“.

Der zweite Aspekt, das Finden der „richtigen“ Verknüpfungen, ergibt sich meist intuitiv, oft anhand von Dingen der „Natur“, wie man an verschiedenen Notizbucheintragungen nachvollziehen kann; eine wichtige Rolle spielt aber weiterhin die bildende Kunst. Insofern besonders interessant ist die Entstehung der Idee für das letzte Kapitel der Erzählung in den ersten Tagen des Schreibens an der Urfassung, wo „Naturwelt und Menschenwerk“ (DLS, S. 9) zum Finden der Verknüpfung gleichermaßen beitragen. Handke notiert am 9. März: „der Mger Wald wächst immer höher , wie die Bäume der holländischen Bilder“ (W96, S. 23, 9. 3. 1980) und sechs Tage später findet er die Parallele zum richtigen „holländischen Bild“ und damit den Anknüpfungspunkt an Cézanne und zur Erzählung: „’die große Kiefer’ und Ruysdaels ’der große Wald’ (das ist Verschränkung Verknüpfung)“ (W96, S. 40, 15. 3. 1980).

3.3.4 Experiment und Formulierung

Ein weiterer technischer Aspekt der Schreibarbeit soll noch erläutert werden, um zu zeigen, von welchem Einfluss die Notizbücher auf die Arbeit an den Fassungen sind. Wie oben gezeigt, dienen die Einträge in den Notizbüchern als Gerüst, aus dem die „Geschichte“

¹⁸⁸ Serres, S. 52.

¹⁸⁹ Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 126 [Brief 106].

aufgebaut wird, vor allem während des Schreibens an den Typoskripten kommt jedoch noch ein sprachlicher Aspekt hinzu. Mitunter probiert Handke in den Notizbüchern Formulierungen aus, wobei der Stift dem Gedanken sehr direkt folgt: „'von den eigenen Schritten sanft befördert , wurde S. in einer Sänfte getragen' sanft getragen sanft weiterbefördert in“ (W96 [NB], S. 122, 6. 4. 1980). Interessant an diesem Experiment ist außerdem, dass die entsprechende Stelle in der Urfassung zwei Wochen vorher, am 23. 3. (vgl.: W19 [UF], S. 11), geschrieben wurde und „befördert wie von einer Sänfte“ offensichtlich Anfang April handschriftlich eingefügt worden sein muss – also noch bevor die Fassung fertig war. Der Schreibprozess verläuft also nicht streng linear und sequentiell, während der kreativen Schreibtätigkeit erfolgt auch schon Korrekturarbeit an bereits Geschriebenem.

Besonders auffällig und ausführlicher als in allen anderen Fällen ist die Formulierungsarbeit aber für den Beginn und den Schluss der Erzählung. Am 9. April 1980, also vier Tage vor Fertigstellung der Urfassung, findet Handke den markanten ersten Satz der Erzählung, „Bei meiner Rückkehr in Europa brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.“ (W19 [UF], S. 1), den er handschriftlich in die Urfassung einfügen wird, wie er auch, quasi dazugehörig, auf der gleichen Notizbuchseite den letzten Satz entwirft. Die gesamte Stelle ist am Rand dick angestrichen.

~~Nach der Rü~~ "Nach Europa zurückgekehrt, hatte ich die Schrift nötig und las vieles neu."

"Nach Europa zurückgekehrt hatte ich täglich die Schrift nötig und las vieles neu." ⌞ Die Bewohner des abgelegenen Dorfes etc. ⌞ "Und einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen..."

Bei der Rückkehr ~~nach~~ in Europa ~~hatte~~ brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu. ⌞ Die Bew "

("Zuhause dann ein Augenpaar")

[Letzter Satz?]

(W96 [NB], S. 132, 9. 4. 1980)

Man sieht deutlich, wie die Formulierung in mehreren Versuchen entsteht, bevor sie die Form erhält, die dann auch beinahe wörtlich in die Urfassung übernommen wird. Unter Bedachtnahme auf die Tatsache, dass in der Urfassung eigentlich keine Absätze gemacht werden, ist es auch auffällig, wie konkret Handke schon im Notizbuch an die typographische Anordnung im Drucktext denkt, indem er sehr deutlich markiert, dass auf den Satz ein Absatz zu folgen hat, um ihm die gewünschte Schwere zu verleihen.

Noch deutlicher wird die Dynamik des Schreibens beim Finden der letzten Sätze der Erzählung zwei Tage später, wo von dem kurzen „Ausgangssatz“: „dann aber zurück in die

Stadt mit den Glocken und Geschäften, zu Hause ein Augenpaar?“ (W96 [NB], S. 139, 11. 4. 1980) innerhalb einer Notizbuchseite mit vielen Einfügungen, Streichungen und Pfeilen ein nur graphisch zu erfassendes Textgebilde entwickelt wird. Abbildung 4 zeigt den Sachverhalt.

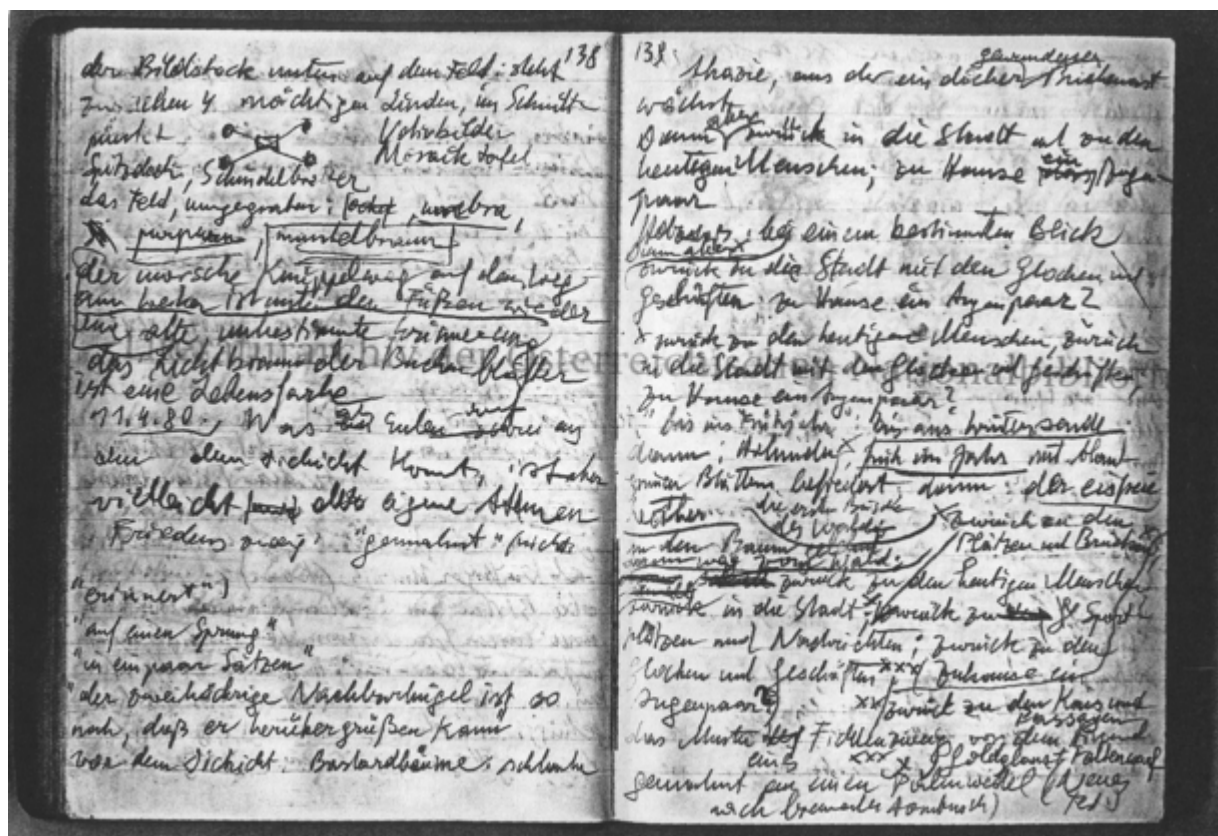


Abbildung 4: Formulierungsversuche zu den letzten Sätzen der Erzählung (ÖLA SPH/LW/W96 [NB], S. 138 - 139, 10. - 11. 4. 1980)

Anschließend lässt Handke das Geschriebene ruhen, es folgen andersartige Einträge, bis im unteren Teil der nächsten Seite wieder eine dazugehörige Überlegung auftaucht: „Glaubt mir Diese Geschichte ist wahr. (Schluß??)“ (W96 [NB], S. 140, 11. 4. 1980). Den letzten Eintrag des Tages bildet der ausformulierte Schluss der Erzählung, wie er nahezu unverändert am nächsten Tag im Typoskript auftaucht und weiter bis in den Drucktext hinein erhalten bleibt:

„Dann weg vom dem Wald. ↴ Zurück zu den heutigen Menschen; zurück in die Stadt, zurück zu den Plätzen und Brücken; zurück zu den Kais und Passagen; zurück zu den Sportplätzen und Nachrichten, zurück zu den Glocken und Geschäften, zurück zu Vergoldung Goldglanz und Faltenwurf. (Zuhause ein das Augenpaar?)“
(Schlußsatz)

(W96 [NB], S. 141, 11. 4. 1980)

Am 12. 4. 1980 beendet Handke laut Datumsangabe im Typoskript die Arbeit an der Urfassung. Es scheint eine große Erleichterung damit einhergegangen zu sein. Im Notizbuch ergibt sich mit diesem Datum eine frappante Änderung des Schriftbildes, denn es kommt ein anderes Schreibgerät zum Einsatz und mehr als zwei Seiten sind ganz locker beschrieben,

bevor wieder das gewohnte, dichte, Schriftbild langsam wiederkehrt (siehe Abbildung 5).¹⁹⁰ Mit abermals gewechseltem Schreibmittel stellt Handke dann endlich fest, „Die Lehre der Ste Victoire beendet“ (W96 [NB], S. 145, 12. 4. 1980) und sofort beginnt wieder das Notieren von Verbesserungen, Änderungen, Einfügungen; sogar der letzte Satz wird noch einmal überdacht, als Korrektur mit einem „x“ markiert, aber mit merklichem Zweifel, ob man ihn wirklich ändern sollte: „x zurück zu den kleinen Geschichten (zu Hause das Augenpaar?) [Einf?]“ (W96 [NB], S. 146, 12. 3. 1980).

Einen besonderen Fall stellt diesbezüglich auch der in der Urfassung wieder gestrichene letzte Satz: ~~„Diese Geschichte ist wahr, haltet euch daran“~~ (W19 [UF], S. 30), der vor Schreibbeginn inhaltlich schon im Notizbuch festgehalten, da ist er aber noch für *Über die Dörfer* vorgesehen: „Glaubt mir und haltet euch daran! (Dram. Gedicht)“ (W96 [NB], S. 2, 2. 3. 1980), bevor er am 11. April auch für *Die Lehre der Sainte-Victoire* in Erwägung gezogen wird. Handke lässt die Idee fallen, aber in etwas abgewandelter Form wird dieses Zitat später in der *Geschichte des Bleistifts* verwendet werden: „Ich möchte nicht nur episch feststellen (wie etwa Stifter, Fontane oder Gottfried Keller), sondern auch noch hinzufügen können: »Glaubt mir und haltet euch daran!«: Dramatisches Gedicht“ (DGB, S. 203), und auch in *Über die Dörfer* begegnet noch Ähnliches am Ende der Schlussrede der Nova: „Haltet euch an dieses dramatische Gedicht.“ (ÜDD, S. 121).

Zuletzt sei erwähnt, dass auch in der Nachredigierungsphase, während der Arbeit mit den Typoskriptfassungen, noch ausführlichere Formulierungsexperimente in den Notizbüchern zu finden sind, etwa zu den Kartenspielerinnen am Cours Mirabeau (vgl.: W96 [NB], S. 157, 22. 4. 1980).

3.3.5 Lektüren

Die Vielzahl der Fremdzitate im Text der Erzählung legt es nahe, auch einen Blick auf das Verhältnis von Lektüre und Textproduktion zu werfen. Lektürehinweise finden sich im Buch, im Journal und auch immer wieder im Briefwechsel, datiert sind sie aber nur den Notizbüchern zu entnehmen. Man sieht das etwa an einem Brief an Lenz vom 20. September 1979, in dem Handke nebenbei die „Lektüre der Vorsokratiker“¹⁹¹ erwähnt, die sich aber nur mit den Notizbüchern für den gleichen Tag nachweisen lässt (vgl. W92, S. 128, 20. 9. 1979). Zum Zeitpunkt der Abfassung des ersten Kapitels war Handke gerade dabei, Stifters unter dem Titel *Bunte Steine* versammelte Erzählungen zu lesen, welche neben Goethe zu den auffälligsten Lektüren gehört. Sie hat nicht nur Auswirkungen auf die Erzählhaltung und

¹⁹⁰ Das Notizbuch weist in den Tagen darauf nur sehr wenige Einträge auf, am 14. April finden sich überhaupt nur einige slowenische Vokabel (vgl.: W96 [NB], S. 146 – 147, 12. – 15. 4. 1980).

¹⁹¹ Handke / Lenz: *Briefwechsel*, S. 136 [Brief 120].

ästhetische Ansichten Handkes, sondern fließt teilweise direkt in den Text des ersten Kapitels der *Lehre der Sainte-Victoire* ein. Vor allem die poetologische *Vorrede* der Sammlung und die Erzählung *Bergkristall* liefern hierfür das Material. Das Nachprüfen dieser Zitate ist natürlich ohne weiteres möglich und auch mehrfach in der Forschungsliteratur geschehen (manche werden ja sogar von Handke im Text mit explizitem Verweis versehen). Bemerkenswert ist allerdings der nur anhand der Materialien des dossier génétique erkennbare direkte Einfluss dieser Lektüre auf den Text: die Essenz der über die vorigen Tage gelesenen Stellen wird im Schreibprozess als konstituierender Bestandteil des Textes aufgenommen. Handke liest am 29. Februar und 1. März 1980 Stifters *Bergkristall* und am 1. März ebenfalls aus Goethes *Farbenlehre*, wie sich aus dem entsprechenden Notizbuch ableiten lässt (vgl.: W95 [NB], S. 127, 29. 2. 1980, oder: W95 [NB], S. 127 – 129, 1. 3. 1980) – beides Lektüren, die sich unmittelbar am Beginn der Erzählung wiederfinden. Ein konkretes Beispiel: Angesichts von Stifters *Bergkristall* notiert Handke: „'der Himmel war blau' (das hinschreiben können, WIEDERHOLEND)“ (W96 [NB], S. 3, 3. 3. 1980); am nächsten Tag schreibt er in der Urfassung: „der Himmel (wie Stifter damals noch in seinen Geschichten immer wieder so ruhig hinsetzen konnte) war blau“ (W19 [UF], S. 1).

Nach dem Ende der Lektüre verschwindet Stifter wieder für längere Zeit aus dem Text, bis er in der zweiten Hälfte, verfasst Ende März, wieder auftaucht. Das zeigt deutlich den Status des Textes als Produkt eines Momentes, in dem aus der Lektüre eine Inspiration erwächst, die wiederum die Schreibtätigkeit ermöglicht und leitet. Das heißt aber auch, dass ebenso gut ein anderer Text Verwendung hätte finden können, hätte Handke zu einem um vielleicht eine Woche verschobenen Zeitpunkt begonnen, seine Erzählung zu schreiben. Es waltet natürlich nicht vollkommene Arbitrarität, denn schließlich wählt der Autor – wie jeder freiwillig Lesende – seine Lektüre so aus, dass sie zu seinen aktuellen Interessen und Vorstellungen passt. Dass Handke in ihr seine Vorstellungen bestätigt sieht und dass sie ihn ästhetisch anspricht, bildet eine Voraussetzung, kann man vermuten. Gleiches wurde in Abschnitt 1.7.1 ja auch schon für die Lektüre Spinozas festgestellt.

Dass gerade aus Stifters *Vorrede* überproportional viel Text entnommen wird, verwundert nicht, findet doch in der *Lehre der Sainte-Victoire* eine Poetik ihre Form (und sofort auch ihre Anwendung), die mit Stifterschen Vorstellungen weitgehend kongruent ist. Es geht zunächst ums Erblicken des Ganzen auch in den kleinen Dingen. Das scheint Handke so wichtig, dass er eine entsprechende Stelle wörtlich zitiert: „Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des

Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß“¹⁹² lautet die Stelle im Original. Auch der von Handke übernommene Name einer anderen Vorstellung Stifters wird von ihm im gleichen Atemzug wörtlich zitiert, wenn er mit den Lesern „das sanfte Gesetz zu erblicken suchen [will], wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“¹⁹³ Dieses „Gesetz“, das bei Handke nicht näher in expliziter Form erklärt wird, aber nichtsdestotrotz von großer Wichtigkeit ist – schließlich ist das dritte Kapitel von *Langsame Heimkehr* so betitelt – wird von Stifter beim Namen genannt: „Es ist das Gesez dieser Kräfte das Gesez der Gerechtigkeit das Gesez der Sitte, das Gesez, das will, daß jeder geachtet geehrt ungefährdet neben dem Andern bestehe“ und das „doch endlich allezeit siegreich“¹⁹⁴ geblieben sei. Die religiöse Dimension dieses Gesetzes des Friedens, der Nächstenliebe – und auch der ewigen Dauer – ist unabstreitbar. Man könnte auch eine Nähe zu den Idealen von Handkes selbst gewähltem Lehrer, dem praktizierenden Katholiken Paul Cézanne feststellen. Im Unterschied zu Stifter, der des sanften Gesetztes Wirken in den „hauptsächlich doch immer [...] gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen“¹⁹⁵ bestätigt sieht, versucht Handke, es durch die kleinen Dinge der Natur – zweifellos schon vor dem Menschen da – zu sehen. Er notiert: „Ich muß es erreichen, mit der Sprache der Alltäglichkeit zu weihen, das Unscheinbare scheinen zu lassen“ (W91 [NB], S. 63, 18. 5. 1979). Die Parallele des Stifterschen Blicks aufs Alltägliche zu den Genreszenen von seinem Zeitgenossen Courbet, die von Handke ja auch als bedeutsam auf seinem Weg zur neuen Form erachtet werden (vgl.: DLS, S. 31), wie auch der Exkurs zu Hopper, aufgrund seines malenden Hinweisens auf „unscheinbare Dinge“ (DLS, S. 22), seien nur am Rande erwähnt. Einig sind sich der Maler Cézanne und die Schriftsteller Stifter und Handke hingegen, wie der Transport des Anliegens zu geschehen haben soll, es darf nämlich in den Werken nicht „gepredigt werden, wie es gebräuchlich ist, sondern sie sollen nur durch das wirken, was sie sind“,¹⁹⁶ so Stifter – und sie sollen laut Handkes Erkenntnis vor Cézannes Bildern bekanntlich „Vorschläge“ und keine „Botschaften“ (vgl.: DLS, S. 80) sein.

In Tafel 1 im Anhang findet sich eine (unvollständige) Übersicht über die Lektüren, insofern sie sich aus dem dossier génétique ablesen lassen. Auffällig darin ist, dass Handke die Bücher meist nicht in einem Zug durchliest, sondern stets maximal einige Tage hintereinander bei einem Text verweilt, dann einen anderen zur Hand nimmt, dann wieder auf das frühere Buch

¹⁹² Stifter, Adalbert / Bergner, Helmut [Hg.]: *Werke und Briefe. Bunte Steine. Buchfassungen*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1982 (Historisch-kritische Gesamtausgabe, Band 2.2), S. 10. Vgl.: DLS, S. 74.

¹⁹³ DLS, S. 74. Vgl.: Stifter, S. 12.

¹⁹⁴ Stifter, S. 12 – 13 u. S. 14.

¹⁹⁵ Ebd., S. 14.

¹⁹⁶ Ebd., S. 9.

zurückkommt. Aus den in der Abbildung vollständiger erschlossenen Perioden, etwa Dezember 1979 bis Februar 1980, ist festzustellen, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit kaum ein Tag vergeht, an dem nicht gelesen würde – man kann nicht erwarten, dass jede Lektüre im Notizbuch vermerkt wurde. Es zeigt sich aber auch deutlich, dass während der Phase intensiven Schreibens an der Urfassung Ende März und Anfang April 1980 über einen längeren Zeitraum keine Lektürevermerke gemacht wurden. Zusammen mit den Tatsachen, dass sich im betreffenden Zeitraum die meisten Eintragungen im Notizbuch auf den Text der Erzählung beziehen, und dass auch in der *Geschichte des Bleistifts* nur ein einziger Eintrag mit dieser Periode in Verbindung zu bringen ist (vgl.: GDB, S. 212), bedeutet das, dass Handke wohl zumindest keine noch nicht gelesenen Bücher zur Hand genommen hat.

3.4 Textstufen

In den folgenden Abschnitten wird nun hauptsächlich der zweite Aspekt von Handkes Schreiben gegenständlich sein, die konkrete Arbeit am die Erzählung konstituierenden Text. Die dazu am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhandenen Werkmaterialien sind, wie in Kapitel 1.4.4 erwähnt, unvollständig und, in Bezug auf die Typoskripte, vor allem ungeordnet. Das erklärt sich daraus, dass sie zu großen Teilen „aus der Mülltonne geholt“ (vgl.: ÖLA SPH/LW/W18, [Umschlag]) wurden. Sämtliche Blätter, die direkt zur Entstehung des Drucktextes der *Lehre der Sainte-Victoire* beigetragen haben, weisen Typoskriptcharakter auf, ein Manuskript im eigentlichen Sinne existiert nicht. Auf einen ersten Blick eindeutig ersehen lässt sich, dass zwei vollständige Fassungen vor der Drucklegung existiert haben, da einerseits eine gebundene Kopie der Urfassung (W19), andererseits eine Losblattsammlung kopierter, paginierter Typoskripte vorliegt (W18).

Eine Fassung, vorweg bemerkt, muss jedenfalls nicht dadurch entstanden sein, dass sie als zusammenhängendes Korpus völlig neu getippt wurde. Als Kennzeichen einer Fassung in den Materialien aus dem Vorlass Handkes dürfen inhaltliche, topologische und typographische Konsistenz der Blätter, und vor allem eine durchgehende handschriftliche Paginierung gelten. Das letzte Kriterium wird vor allem aus den längeren Textpassagen von bis zu acht zusammenhängenden Seiten in W17/4, die als Originaltyposkripte erhalten geblieben sind, abgeleitet. Diese offensichtlich abgebrochenen Varianten – am Ende der Passagen sind die Blätter nicht vollständig beschrieben – blieben sämtlich ohne Paginierung. Daraus lässt sich schließen, dass die Paginierung stets erst nachträglich eingefügt wurde und das jedenfalls nur dann, wenn dem Geschriebenen von Handke eine potentielle Zukunft als Fassung zuerkannt wurde. Es müssen nicht notwendigerweise immer alle Merkmale vorliegen und so können zum Beispiel beim Fehlen paginierter Originalblätter auch unpaginierte Durchschläge eine

Rekonstruktion erlauben. Grundsätzlich kann man in den am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhandenen Vorlassmaterialien feststellen, dass die Fassungen umso schwieriger zu identifizieren sind, je später sie entstanden sind. Erhalten sind vor allem dem Beginn und dem Schluss der Erzählung zuordenbare Teile. Im Folgenden soll unter anderem eine Rekonstruktion der Chronologie und der speziellen Umstände der Entstehung der einzelnen identifizierbaren Fassungen versucht werden. Im Verlauf dessen soll sich auch zeigen, wie viele Fassungen überhaupt existiert haben. Die chronologische Abfolge wird implizit durch die Abfolge der nächsten Abschnitte vermittelt.

3.4.1 Urfassung

Die im weiteren schlicht „Urfassung“ genannte erste komplette Fassung ist eine von Hans Widrich gebundene Kopie des im Suhrkamp-Archiv am Deutschen Literaturarchiv Marbach befindlichen Originaltyposkripts. Sie trägt die Sigle ÖLA SPH/LW/W19. Die 30 Textseiten sind einzeilig und bis an den Rand beschrieben, was rund 4600 Zeichen pro Seite bedeutet. Im Text finden sich maschin- und handschriftliche Korrekturen zwischen den Zeilen, auf den meisten Blättern findet man auch handschriftliche Einträge im Randbereich. Die Herstellung der Kopien erfolgte vermutlich durch Peter Handke selbst, da das Original an den Suhrkamp-Verlag ging, sie sind aber handwerklich teils schlecht ausgeführt, denn etliche Blätter wurden offensichtlich schief auf das Vorlagenglas gelegt, fast ausnahmslos ist der Rand in irgendeiner Form abgeschnitten. 16 Blätter sind doppelt kopiert, um die handschriftlichen Eintragungen am linken Seitenrand lesbar zu machen, was aber nicht bedeutet, dass nicht bei einigen dieser Blätter der rechte Rand trotzdem abgeschnitten wäre und Teile damit unleserlich blieben. Diese Art der Ausführung der Kopien lässt auf einen eher intuitiven denn pedantischen Charakter des Verfertigers schließen, dem technische Perfektion nicht viel bedeutet – beispielsweise einen Autor, der im Wesentlichen so weit mit seinem Text vertraut ist, dass er solche imperfekten Unterlagen für die weitere Arbeit nutzen kann. Eine andere Erklärung für den Zustand wäre, dass es sich um Kopien von Kopien eines anderen Formats handelt, was ich aber für die weniger plausible Erklärung halte. Die optische Qualität der Kopien legt nahe, dass es sich dennoch zumindest um Kopien von Kopien handeln könnte; dazu wird weiter unten noch etwas zu sagen sein.

Die Bleistifteintragungen am linken Seitenrand der Blätter sind zu geringem Teil Ergänzungen zum Text, wichtiger ist allerdings die Tatsache, dass die Namen der neun Kapitel des Drucktextes dort jeweils handschriftlich und unterstrichen eingetragen sind, wie auch durchgehend Datumsangaben, teilweise ergänzt um meteorologische oder kirchenkalendarische Anmerkungen, zu finden sind. Durch die Kopien sind die

Datumsangaben erst ab Seite Bl. 4 zu lesen, wo „12. 3.“ markiert ist. Würde man nun die vorher erkennbaren, aber links abgeschnittenen Datumseinträge, von denen stets nur ein „ . 80“ zu erkennen ist, zurückzählen, so käme man auf den 8. 3. 1980 als Datum des Schreibbeginns. Im zugehörigen Notizbuch ist aber am 4. März: „Ich muß nicht froh sein, ich kann mich freuen (heute 'Die Lehre der Ste Victoire' angefangen)“ (W96 [NB], S. 4, 4. 3. 1980), vermerkt – es „fehlen“ also vier Tage. Da im Rest der Urfassung zwar einzelne Datumsangaben ebenfalls nicht lesbar sind, sich aber aufgrund der vorangehenden und nachfolgenden Datierungen eindeutig dahingehend rekonstruieren lassen, dass ein ununterbrochenes Schreiben stattgefunden hat, ist es jedenfalls sehr unwahrscheinlich, dass der konsequente Vielschreiber Handke einige Tage Pause gemacht hätte oder dass überhaupt der penible Notizbuchdatierer Handke in der Datierung sehr stark durcheinander gekommen wäre. Die Lösung ist meines Erachtens nach auf der gewissen Seite Bl. 4 zu finden, denn dort ist direkt über dem Datumseintrag vom 12. 3. erkennbar, dass der Rest der Seite überklebt ist. Daraus folgt nun mehreres. Zunächst kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Handke tatsächlich am 4. März 1980 begonnen hat, an der Fassung zu schreiben und auch, dass er täglich seine immer ähnlich langen Schreibeinheiten verfasst hat. Weiter ist es wahrscheinlich, dass er am 12. März die Arbeit der vier vorhergehenden Tage verworfen hat und an der betreffenden Stelle, die auch noch im Drucktext durch einen Absatz markiert ist (vgl.: DLS, S. 23), neu begonnen hat. Die Plausibilität dieser Hypothese wird durch die in Abschnitt 3.4.3, bei der Untersuchung der zweiten Fassung gefundenen Ergebnisse, bestätigt. Außerdem ist in den Notizbüchern an den Eintragungen der Tage zwischen dem 4. und 12. März zu erkennen, dass Handke bald doch nicht mehr so recht wusste, wie er jetzt schreiben solle. Eintragungen wie: „Es muß eine Phantasie sein (Ste Victoire)“ (W96 [NB], S. 9 – 10, 6. 3. 1980), zeigen, dass er noch immer nicht die benötigte Gewissheit und Sicherheit gefunden hatte.

Ein weiteres materielles Zusammenstückeln von Textteilen, wie auf Seite Bl. 4, ist auch auf Seite Bl. 7 zu bemerken. Man kann also bereits jetzt sagen, dass Handke die Fassung nicht nur inhaltlich, sondern durchaus auch materiell „konstruierte“ und sie nicht, wie es auf den ersten Blick scheint (oder scheinen soll), mehr oder weniger in einem Guss herstellte. Von hier aus erklärt sich auch die Möglichkeit, dass es sich bei der vorliegenden „Urfassung“ um Kopien von Kopien handelt, zumal keine einzige Bleistifteintragung auf den Blättern zu finden ist, aber kopierte Bleistifteintragungen vorhanden sind. Auch diese Vermutungen werden in Abschnitt 3.4.3 noch einmal durch das bei der zweiten Fassung angewandte

Verfahren gestützt werden. Eine genauere Aussage diesbezüglich wäre nur über die Kenntnis des Originals im Suhrkamp-Archiv am Deutschen Literaturarchiv Marbach möglich.

Die Kapitelüberschriften dürften gegen Ende der Redigierung der Urfassung entstanden sein, wie sich im Notizbuch zeigt. In einer Notizbucheintragung vom 2. 4. 1980 revidiert Handke den Namen des zwei Tage vorher begonnenen Kapitels: „Nicht 'Das Urstromtal', sondern 'Das Kalte Feld'“ (W96 [NB], S. 106, 2. 4. 1980). Das blieb dann auch die Bezeichnung bis zur Drucklegung. Wenige Tage später taucht dann der Titel des dritten Kapitels auf, in Klammer und unterstrichen: „(Die Hochebene des Philosophen)“ (W96 [NB], S. 122, 6. 4. 1980). Das erste Kapitel kommt überhaupt erst am Tag der Fertigstellung der Urfassung zu seinem Namen, denn Handke notiert „nicht: 'Vorgeschichte'; sondern: 'Der große Bogen'“ (W96 [NB], S. 145, 12. 4. 1980). Man kann daher annehmen, dass Handke die Kapitelaufteilung schon während des Schreibprozesses festgelegt und mit provisorischen Namen versehen hatte. Durch das Schreibmittel Bleistift ist es sowohl möglich, dass sie sofort materiell im Typoskript festgehalten, und im Fall des Falles später radiert und überschrieben wurden, wie auch generell eine nachträgliche Eintragung denkbar wäre. Aufschluss hierüber können nur die Originaltyposkripte geben.

Abgeschlossen wurde die Fassung am 12. April 1980, auf einem der in die Urfassung eingelegten Polaroids ist der Zeitpunkt sogar exakt mit 12 Uhr angegeben (vgl.: W19 [UF], P_DLS_2 [Polaroid], v). Da folglich, bereinigt um die vier „fehlenden“ Tage, der Produktionszeitraum 36 Tage umfasst hat (beziehungsweise 36 Datumseintragungen in der Urfassung vorzufinden sind), ergibt sich mit den 30 Seiten des Typoskripts eine durchschnittliche tägliche Schreibleistung von 0,83 Seiten. Das bedeutet bei 4600 Zeichen pro Seite rund 3830 Zeichen oder geringfügig mehr als zwei Normseiten pro Tag.

Das Vorsatzblatt Bl. II in W19, eine Kopie eines handschriftlichen Titelblatts, enthält Streichungen mit violetterem Buntstift, wie sie auch auf drei Blättern aus dem Konvolut in ÖLA SPH/LW/W17/2/4 zu finden sind, die höchstwahrscheinlich aus der letzten Fassung vor den Druckfahnen stammen. Sonst stellt diese Fassung einen in sich abgeschlossenen und zusammengehörenden Gegenstand dar, zu dem in den am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhandenen Materialien keine weiteren materiellen Bezüge vorliegen.

3.4.2 Fassung β

Wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden wird, ist es sehr wahrscheinlich, dass eine oder zwei vollständige, jedenfalls aber zwei Teilfassungen existierten, bevor die als zusammengehöriges Textkorpus erhaltene Fassung W18 entstanden ist. Diese hypothetischen Fassungen werden im Weiteren als Fassung β_1 und β_2 bezeichnet. Die sie konstituierenden

Blätter weisen das gleiche Erscheinungsbild auf, wie die aller folgenden Fassungen: es sind zweizeilig beschriebene Blätter mit großem Seitenrand. Die Fassungen sollen hier der stringenten Chronologie halber erwähnt sein, die zugehörige Argumentation und Plausibilitätsbetrachtung müsste hier zu stark vorgreifen und ist daher am Ende des folgenden Abschnitts eingearbeitet. Die Fassungen β sind überwiegend aus Durchschlägen rekonstruierbar, die unter den Siglen W16/3 und W16/4 abgelegt sind. Einige wenige Originale dazu sind unter den Siglen W17/3/2, W17/3/3 und W17/3/4 vorhanden. Über die bis zur Abfassung der vorliegenden Arbeit eruierten genaueren Zusammenhänge gibt Tafel 6 im Anhang Aufschluss.

3.4.3 Fassung W18

Es handelt sich bei dieser Fassung um eine fast vollständige Fassung aus paginierten Kopien mit handschriftlichen Bleistifteintragungen in Losblattsammlung. Dass sie erhalten geblieben ist, stellt einen Glücksfall dar, denn auf dem Umschlagpapier, das die meisten der Blätter umschließt, ist vermerkt: „Am 4. 2. 1984 aus der Mülltonne geholt. H. W. (mit anderen Papieren)“ (W18, Umschlag). Sie wurden also vom am Mönchsberg quartiergebenden Freund Handkes, Hans Widrich, vier Jahre nach Veröffentlichung der *Lehre der Sainte-Victoire* durch Zufall im Abfall gefunden und so konserviert. Sie wurden vom Finder als „Abfallblätter“ bezeichnet – dieser unschöne Name soll im Weiteren, unter Anführungszeichen, beibehalten werden. Das unter der Sigle ÖLA SPH/LW/W18 abgelegte, im Folgenden als „Fassung W18“ bezeichnete Konvolut, umfasst zwei Titelblätter und die Fassung selbst, von der nur die Seite 3 fehlt. Diese befindet sich im Vorlass in einer zwei Blätter umfassenden Mappe (ÖLA SPH/LW/W17/5, Bl. 2).¹⁹⁷ Dort ist auch eine vermutlich dazugehörige Kopie eines Titelblatts zu finden, auf der „Langsame Heimkehr, 2. Teil (geschrieben in Salzburg im Winter und Frühjahr 1980)“ vermerkt ist – dazu unten mehr. Zusätzlich ist in ÖLA /SPH/LW/W18 ein Durchschlag der Seite 9 enthalten, der in der Systematik als Blatt 9a bezeichnet wird. Die Blätter sind, im Gegensatz zur Urfassung, relativ locker und mit doppeltem Zeilenabstand beschrieben, sie entsprechen damit im Erscheinungsbild jenen der Fassungen β . Sie enthalten jeweils etwa 1300 Zeichen.

Eine genaue Datierung ist nicht möglich, im Folgenden soll aber versucht werden, anhand des Vergleichs ausgewählter Textpassagen eine relative Position bezüglich der anderen Materialien zu bestimmen, beziehungsweise anhand der Korrektüreintragungen in den Notizbüchern einen ungefähren Entstehungszeitraum zu bestimmen. Zunächst folgt aus der

¹⁹⁷ Das ergibt sich aus inhaltlicher Konsistenz, einem kongruenten Schriftbild und zusätzlich aus dem Vergleich mit dem entsprechenden Durchschlag; andererseits ist die Paginierung „3“ teilweise ersichtlich.

äußeren Form des Konvolutes – Kopien mit sowohl mitkopierten als auch nachträglichen Bleistifteintragungen – dass ein „Original“ dieser Fassung an einem anderen Ort existiert, dieses aber älter ist als die vorliegende Fassung. Tatsächlich ist am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek bekannt, dass eine im Suhrkamp-Archiv befindliche Fassung, dort als „letzte Fassung“ bezeichnet, mit nahezu vollständiger Sicherheit dieses Original der Kopien darstellt. Dass es sich allerdings dabei eben nicht um eine „letzte Fassung“ handeln kann, ist einerseits anhand der Tatsache offensichtlich, dass in der Kopie noch weiter am Text gearbeitet wurde, andererseits lassen die Materialien und die Analyse ausgewählter Textpassagen den Schluss zu, dass die Fassung aus dem Suhrkamp-Archiv (wie die weitgehend identische Fassung W18) noch näher an der Urfassung ist, als am Drucktext. Diese Vermutung wird jedenfalls durch die wenigen, für die Erstellung dieser Untersuchung vorliegenden, Informationen zu dem im Suhrkamp-Archiv liegenden Typoskript gestützt. Dort soll auf einem Titelblatt aus gelbem Karton von fremder Hand (möglicherweise Siegfried Unseld) vermerkt sein: „1. Version Anf. April 80“.¹⁹⁸ Eine Angabe, die vorsichtig zu betrachten ist, da ja die Fertigstellung der Urfassung mit 12. April 1980 durch Handke selbst mehrmals belegt ist und so als gesichert gelten kann,¹⁹⁹ während von der Notiz am Titelblatt nicht bekannt ist, wann sie hinzugefügt wurde – möglicherweise erst Monate später oder bei einem nachträglichen Durchsehen der Materialien. Will man der Anmerkung nun zumindest in begrenztem Rahmen Glauben schenken, so kann man immerhin festhalten, dass es sich doch um eine frühere Fassung der Erzählung handeln muss. Ein zweiter gewichtiger Hinweis darauf wird von Handke selbst gegeben, indem auf der letzten Seite der Text noch als „Langsame Heimkehr, 2. Teil“²⁰⁰ bezeichnet wird. Das resultiert aus dem ursprünglichen Plan Handkes, die vier zusammengehörigen Erzähltexte der Jahre 1979 bis 1981 wirklich als ein Romanprojekt auszuführen, das aber in der Form jedenfalls noch vor der Drucklegung der *Lehre der Sainte-Victoire* verworfen wurde.

Die zuerst angesprochene Anmerkung fremder Hand lässt aber noch Spielraum für weitergehende Mutmaßungen offen. Wollte man nämlich tatsächlich annehmen, dass die Fassung zumindest vom April 1980 stammte, so hieße das, dass Handke fast zwingend bereits parallel zur Urfassung daran gearbeitet haben müsste. Eine solche Arbeitsweise wäre zumindest vorstellbar, wenn man an den oben (Abschnitt 3.4.1) erwähnten Umfang der

¹⁹⁸ Vgl.: Parallelfassung zu ÖLA SPH/LW/W18 aus dem Suhrkamp-Archiv: DLA, SUA, A: Suhrkamp-Archiv, Handke Peter, Bl. I.

¹⁹⁹ Die entsprechenden Vermerke finden sich bekanntlich auf der letzten Seite der Urassung (W19 [UF], S. 30), auf der Rückseite des ebenfalls dort eingelegten Polaroids (W19 [UF], P_DLS_2 [Polaroid], v) und im Notizbuch (W96 [NB], S. 145, 12. 4. 1980).

²⁰⁰ DLA, SUA, A: Suhrkamp-Archiv, Handke Peter, Bl. 100.

durchschnittlichen täglichen Schreibeinheiten der Urfassung denkt. Durch das parallele Beschreiben der Notizbücher und vor allem die in Abschnitt 3.3.4 erwähnten „Einfügungen“ in seinen Notizbüchern, die er noch während des Redigierens der Urfassung in Bezug auf schon geschriebene Textteile vermerkte, wird aber ersichtlich, dass er diese noch handschriftlich in der Urfassung umsetzte, sie also nicht unmittelbar in eine parallel geschriebene, aktualisierte Fassung einarbeitete. Es ist folglich sehr wahrscheinlich, dass die Fassungen „klassisch“ in linearer Abfolge hintereinander entstanden sind und die Arbeit an Fassung W18 frühestens am 13. April 1980 begonnen hat.

Beim genaueren Betrachten der Fassung W18 fällt auf, dass auch hier – wie schon in der Urfassung – Textteile überklebt wurden und man kann daher zunächst vermuten, dass auch bei der Abfassung dieser Textstufe zeitliche Brüche aufgetreten seien. Um derartige Sachverhalte zu klären, bietet sich der Vergleich mit den „Abfallblättern“ an, die zum Großteil aus Durchschlägen bestehen. Tatsächlich lässt sich in zwei Konvoluten der fast vollständige Satz von Durchschlägen zur Fassung W18 finden, wie auch in der Übersicht auf Tafel 6 im Anhang zu sehen ist. Das ließe zunächst die Rekonstruktion der fehlenden Seite 3 in der Fassung W18 zu (die aber ohnehin in W17/5 vorhanden ist), andererseits zeigen die Durchschläge Bemerkenswertes zu den Fassungen. Nimmt man zunächst das 44 Blatt umfassende Konvolut ÖLA SPH/LW/W16/3 zur Hand, so stellt man fest, dass die Blätter 2 bis 35, ergänzt um den Durchschlag Blatt 9a aus ÖLA SPH/LW/W18, die Seiten 1 bis 35 der Fassung W18 ergeben. Die Blätter 36 bis 38 schließen inhaltlich und bezüglich des Schriftbildes nahtlos an Blatt 35 an, haben aber keine Entsprechung in der Fassung W18. Dieses insgesamt 38 Seiten umfassende Korpus bildet damit den größten Teil einer hypothetischen Fassung β_2 . Die restlichen Blätter 39 bis 44 des Konvoluts W16/3 stellen eine nicht in der Fassung W18 zu findende Variante des Schlusses der Erzählung dar und sind durch keinen Textzusammenhang mit den restlichen Blättern von W16/3 in Verbindung zu bringen – sie gehören einer späteren Fassung zu. Eine ähnliche Situation findet man im zweiten Konvolut mit der Sigle ÖLA SPH/LW/W16/4 vor. Von den dort abgelegten Durchschlägen lässt sich der Großteil derart der Fassung W18 zuordnen, dass für die Seiten 36 bis 95 aus dieser jeweils die Durchschläge vorhanden sind. Diese 59 Blätter (W16/4, Bl. 12 – 31, 34 – 72) bilden den größten in materiell gesammelter Form vorliegenden Teil der postulierten Fassung β_1 , die für die Erstellung von W18 Verwendung fand. Die Blätter 1 bis 11 in W16/4 gehören zusammen und stellen eine Variante des Beginns der Erzählung dar.

Betrachtet man nun die in der Fassung W18 zu erkennenden Überklebungen,²⁰¹ so erkennt man, dass gerade zwischen Seite 35 und 36, die die Nahtstelle zwischen den postulierten Fassungen β_1 und β_2 darstellen, keine Überklebung zu erkennen ist. Wie die Zusammenfügung also genau geschehen ist, ist aus den Materialien nicht unmittelbar abzuleiten. Grundsätzlich sind zwei Möglichkeiten vorstellbar: entweder hat Handke nach einigen Seiten das Schreiben abgebrochen und ab der gewissen Seite 36 von neuem zu schreiben begonnen, oder die Fassung W18 ist auf einem völlig anderen Weg zustande gekommen, nämlich durch das Verschmelzen zweier vollständiger Fassungen β_1 und β_2 . Für die erste Variante spricht oberflächlich die Klarheit des Erklärungsmodells und logisch die Zeitökonomie des Schreibenden, denn das Schreiben und anschließende Zusammenbosseln zweier vollständiger Fassungen zu einer ist vergleichsweise zeitaufwendig. Ein Indiz für die zweite Variante wäre etwa die Tatsache, dass in beiden Konvoluten etliche zusammenhängende Seiten existieren, die nicht in die Fassung W18 Eingang gefunden haben, aber frühe Textstufen darstellen. Besonders frappierend ist hier das umfangreichere Konvolut W16/4, in dem „nur“ 24 Seiten²⁰² zwischen Blatt 11 (Seite 11) und Blatt 12 (Seite 36) fehlen würden, um eine bis auf die letzten Seiten vollständige Fassung zu erhalten. Die dazupassenden Originale aus W17/3/2 lassen sich durch Textvergleich als zeitlich vor W18 entstanden identifizieren und deuten so darauf hin, dass eine komplette Fassung β_1 existiert haben könnte. Dafür, dass Fassung β_2 vollständig existiert haben könnte, spricht die Tatsache, dass die als Seite 58 und 59 paginierten Originale aus W17/3/4 einer zeitlich vor W18 liegenden Fassung zugehörten. Die entsprechenden Seiten 58 und 59 der Fassung W18 entsprechen denen der hypothetischen Fassung β_1 . Die Zusammenhänge sind im Schema in Tafel 6 im Anhang ersichtlich. Dass über die Umstände der Zusammenstellung der Durchschlagkonvolute W16/3 und W16/4 wenig bekannt ist – sie könnte auch von Hans Widrich bewerkstelligt worden sein – und dass sie generell wenig geordnet erscheinen, untergräbt diese Theorie nicht. Die Möglichkeit bleibt daher nicht bloß theoretisch.

Bei weiterem Vergleichen innerhalb der „Abfallblätter“ ergibt sich allerdings noch ein weiteres starkes Argument für das Vorliegen von zwei vollständigen Fassungen β_1 und β_2 . Zu einigen der Durchschläge aus den Konvoluten W16/3 und W16/4 existieren die Originaltyposkripte, die handschriftlich paginiert sind und Bleistifteintragungen aufweisen, die sich nicht durchgeschlagen haben, die also nicht am eingespannten Blatt, sondern bei

²⁰¹ Man findet sie auf Seite Bl. 37 unten (die letzten vier Zeilen) und Seite Bl. 38 oben (die ersten vier Zeilen) und auf Seite Bl. 39 in der Mitte (ebenfalls vier Zeilen). Auf Seite Bl. 39 ist durch mitkopierte Bleistiftkorrekturen außerdem zu erkennen, dass Handke Papierstreifen auf die Originale geklebt und sie anschließend übertippt hat.

²⁰² Das ist etwa ein Viertel des gesamten Textkorpus einer typischerweise 100 Seiten umfassenden Fassung.

einem nachträglichen Durchlesen gemacht wurden. Die Paginierung darf, wie am Beginn des Kapitels erläutert, als ein Kennzeichen einer Fassung gelten. Auffällig ist nun, dass die Originale²⁰³ nur für jene Teile des Textes vorhanden sind, die nicht in die Fassung W18 Eingang gefunden haben. Vor allem die Textstellen des ersten Kapitels aus W16/4, elf zusammenhängende Blätter, gehören ganz offensichtlich zu einer Fassung, von der die drei paginierten Originale unter der Sigle ÖLA SPH/LW/W17/3/2 vorhanden sind. Ein Vergleich mit der Urfassung und der Fassung W18 zeigt, dass diese elf Seiten zeitlich zwischen den beiden Fassungen liegen. Zu den in W16/3 abgelegten Durchschlägen existieren zwei Originaltyposkripte der Seiten 36 und 38 (in W17/3/3), die gerade nicht mehr Verwendung in der Fassung W18 gefunden haben, sondern durch den in W16/4 abgelegten Text ersetzt wurden. Die Tatsache, dass diese Blätter eine Paginierung aufweisen, könnte man als Hinweis darauf deuten, dass sie zu einer vollständigen Fassung gehörten, die zugunsten von W18 verwertet wurde. Sollten also auch alle in W16/4 zusammengefassten Textteile aus einer vollständigen Fassung stammen, so wäre es tatsächlich denkbar, dass die Fassung W18 aus einer Zusammensetzung zweier Vorläuferfassungen entstanden ist. Da der überwiegende Teil des Textmaterials der Fassung W18 mit den in W16/4 zu findenden Durchschlägen übereinstimmt, wäre es allerdings genauso gut denkbar, dass nur diese eine komplette Fassung bildeten, deren erstes Drittel durch einen, in einem neuen Anlauf entstandenen Textteil ersetzt worden ist (die Seiten aus W16/3 also keiner vollständigen Fassung zugehören). Dafür spräche, dass die Version aus W16/3 vermutlich später als die aus W16/4 entstanden ist, wie insbesondere Tafel 3 im Anhang zu entnehmen ist.

Beim derzeitigen Stand der Aufarbeitung des Vorlasses bleiben solche Theorien aber Spekulation und wurden nur festgehalten, um zu bedenkende Möglichkeiten aufzuzeigen. Um die hypothetischen (Teil-) Fassungen β_1 und β_2 rekonstruieren zu können, wäre eine Aufarbeitung und Untersuchung sämtlicher Typoskript- und Durchschlagmaterialien nötig. Da diese sehr umfangreich sind, ist es immerhin nicht ausgeschlossen, dass sich aus der Synthese der Vielzahl der vorhandenen Durchschläge die vermuteten Fassungen zusammensetzen lassen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Fassung W18 aus zwei verschiedenen Textkorpora zusammengefügt wurde und damit eine wichtige Position in der Textentstehung markiert – die Vorlage für die Kopien in ÖLA SPH/LW/W18 wurde schließlich auch an den Suhrkamp Verlag geschickt. Von den zwei Korpora β_1 und β_2 existieren Durchschläge, die auch Aufschluss über die Textpassagen geben, die in der Fassung W18 überklebt wurden.

²⁰³ Es handelt sich um die Blätter aus W17/3/2 und W17/3/3. Auch ÖLA SPH/LW/W17/3/4, Bl. 1 – 2 können durch Textvergleich den Fassungen β zugeordnet werden.

3.4.4 Fassung δ

Diese Fassung ist nicht in zusammengestellter Form vorhanden, muss aber existiert haben, so weit es sich beim momentanen Stand der Aufarbeitung der Werkmaterialien feststellen lässt. Es handelt sich jedenfalls um eine Fassung, die als unmittelbare Vorlage für die Fahnen gedient haben muss, also tatsächlich die „letzte Fassung“. Fassung W18 ist noch zu weit vom Drucktext entfernt, um als solche gelten zu können, wie oben gezeigt wurde.

Unter den Siglen ÖLA SPH/LW/W16/2 und ÖLA SPH/LW/W17/3, sind im Vorlass etliche paginierte Typoskriptblätter abgelegt, die mit hoher Wahrscheinlichkeit diese Fassung konstituieren und es finden sich an anderen Stellen auch die zugehörigen Durchschläge. Die Typoskriptblätter wurden bearbeitet und sind mit Bleistifteintragungen versehen. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass hier eine ähnliche Situation vorliegt, wie auch schon bei den Fassungen β , da weitere paginierte Originale der letzten Seiten der Erzählung existieren, die nach der Fassung W18 entstanden sein müssen, die aber nicht dem gleichen Textkorpus zuzuordnen sind. Es ist also wahrscheinlich, dass zwei Fassungen δ_1 und δ_2 existierten. Die Darstellung in Tafel 6 im Anhang gibt Aufschluss über die Zuordenbarkeit der Materialien. Obwohl paginierte Originale fast ausschließlich vom Beginn oder Schluss der Erzählung existieren, ist auch hier eine mögliche Rekonstruktion der Fassungen anhand der Durchschläge denkbar. Die unter Vorbehalt als δ_2 bezeichnete Fassung ist bereits fast identisch mit dem Drucktext, wie aus den beispielhaften Vergleichen in Tafel 2 und Tafel 5 im Anhang zu sehen ist.

3.4.5 Abgebrochene Textstufen

Neben den für die obigen Rekonstruktionsversuche in Betracht gezogenen Blättern, die alle dadurch gekennzeichnet sind, zur Gänze beschrieben zu sein, existieren in den am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhandenen Vorlassmaterialien auch etliche Typoskriptblätter, die abgebrochene Schreibansätze dokumentieren. Sämtliche dieser Blätter befinden sich im mit ÖLA SPH/LW/W17/4 bezeichneten, fünfzigblättrigen Konvolut; es handelt sich dabei um Originaltyposkripte mit Bleistifteintragungen. (Etliche Durchschläge davon sind in ÖLA SPH/LW/W17/2/3 abgelegt.) Die Blätter 1 bis 8 bilden eine zusammenhängende Version des Beginns der Erzählung, die etwa elf Buchseiten entspricht. Auf Blatt 8 wurde der Versuch aber offensichtlich abgebrochen – es bleibt nur bis zur Hälfte beschrieben. Durch Vergleich von Textpassagen mit anderen Fassungen lässt sich die Entstehung des Ansatzes auf zeitlich nach der Fassung W18 entstanden datieren, da die entsprechenden Korrekturen bereits eingearbeitet sind. Diese acht Blätter stellen auch den

größten zusammengehörenden Part im Konvolut dar, sonst findet man nur konsistente Passagen von maximal zwei bis drei Blättern.

Eine andere Art der Zusammengehörigkeit in W17/4 eignet den einzelnen Blättern an, die verschiedene Anläufe darstellen, die gleiche Textstelle zu formulieren, aber jeweils abgebrochen wurden. Sie stellen somit Formulierungsexperimente dar, wie sie in Abschnitt 3.3.4 schon für die Notizbücher gezeigt wurden. Da sich auch auf diesen Blättern Bleistifteintragungen finden, die nicht auf den Durchschlägen auftauchen, ist offensichtlich, dass Handke diese Blätter (unzufrieden) ausgespannt und zu einem späteren Zeitpunkt korrigiert hat, bevor er in einem neuen Anlauf ab diesem Punkt weiter geschrieben hat.

Bemerkenswert ist, dass im gesamten Konvolut W17/4 keine Seite (vor allem keine der acht zusammengehörigen Blätter 1 bis 8) eine Paginierung aufweist. Das stützt das zu Beginn dieses Kapitels gemachte Postulat, dass eine Paginierung als Kennzeichen einer Fassung gelten kann, denn alle hier versammelten Blätter wurden ganz offensichtlich nie als Teil einer solchen betrachtet.

3.4.6 Schluss

Aus den vorangehenden, teils sehr detaillierten Kommentaren zu den einzelnen Fassungen sollen nochmals zusammenfassend die wichtigsten Schlüsse herausdestilliert werden. Zunächst ist festzustellen, dass mehrere Fassungen des Textes bestanden, bevor dieser ans endgültige Lektorat ging. Zwei dieser Fassungen sind vollständig als Kopien am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhanden, während die zugehörigen Originale an den Suhrkamp Verlag geschickt wurden und sich jetzt am Deutschen Literaturarchiv Marbach befinden. Diese zwei Fassungen wurden also offensichtlich vom Autor als wichtige Textstufen betrachtet, die mehr als nur ein „work in progress“ waren. Eine der beiden ist die Urfassung, in der zum ersten Mal ein zusammenhängendes Textkorpus redigiert wurde und die auf dreißig dicht beschriebenen Seiten Platz findet. Die zweite ist die Fassung W18, die aus zwei unterschiedlichen (Teil-) Fassungen zusammengestellt wurde und genau hundert paginierte, zweizeilige Typoskriptseiten umfasst.

Zwischen diesen beiden Fassungen existierte mindestens eine vollständige Fassung β , möglicherweise sogar zwei, β_1 und β_2 . Es wäre allerdings auch denkbar, dass β_2 nie vollständig war, sondern abgebrochen wurde, um durch Zusammenstellung zur Fassung W18 zu gelangen. Zu diesen hypothetischen Fassungen sind einige Originaltyposkripte erhalten, der Großteil muss aber anhand der Durchschläge rekonstruiert werden.

Ähnlich stellt sich die Situation für die nach der Fassung W18 entstandenen Textstufen dar, wo auch nur wenige paginierte Typoskripte erhalten sind. Diese deuten darauf hin, dass

jedenfalls eine, δ , wahrscheinlich aber zwei Fassungen δ_1 und δ_2 existiert haben, von denen die zweite die unmittelbare Vorlage für die Druckfahnen abgab und kaum Unterschiede zum Drucktext aufweist. Erhalten sind nur Typoskripte, die sich dem Beginn oder dem Schluss der Erzählung zuordnen lassen.

Es ist also von vier bis sechs Fassungen bis zur Erstellung der Druckfahnen auszugehen, wobei die Tatsache, neben den zwei vollständigen Fassungen noch drei verschiedene Textstufen der letzten Seiten als paginierte Originaltyposkripte vorliegen zu haben, für wenigstens fünf Stufen spricht. Eine Fassung muss nicht notwendigerweise durch neuerliches Tippen des gesamten Textes entstehen, wie am Beispiel der Fassung W18 deutlich wird. Als gesichert können diese Ergebnisse sämtlich nicht gelten, da sie nur auf Indizien aufbauen und haltbare Aussagen einer umfangreicheren Aufarbeitung des Vorlasses bedürften.

3.5 Produktion III – Typoskripte

Zuletzt sollen nun nochmals die speziellen Techniken Handkes im Umgang mit den Typoskripten herausgestellt werden. Für die Analyse der Arbeitsweise Handkes liefern die Typoskriptmaterialien des Vorlasses im aktuellen Zustand eine ausreichend solide Basis, zumal anhand der beiden gesichert vorhandenen, vollständigen Fassungen bereits die wesentlichsten Aussagen getroffen werden können. Zunächst ist auffällig, dass Handke die Blätter der Urfassung ganz anders beschreibt als die der späteren Fassungen, die über ein einheitliches Schriftbild verfügen, nämlich zweizeilig beschrieben mit breitem Rand und etwa 1300 Anschlägen pro Seite, und die originalen Typoskripte sind handschriftlich paginiert. Die Seiten der Urfassung sind hingegen einzeilig beschrieben und weisen 4600 Anschläge auf; sie sind handschriftlich paginiert und mit handschriftlichen Datumseintragungen versehen, die fast vollständig die Entstehung des Textes über der Zeit dokumentieren. Die Redigierung nahm etwas mehr als einen Monat in Anspruch und vollzog sich in Tageseinheiten, die etwa eineinhalb Seiten der vorliegenden Arbeit oder zwei Normseiten entsprechen. Da kein einziger Durchschlag dieser Fassung vorliegt, von den späteren jedoch stets mindestens einer, ist es nicht unwahrscheinlich, dass Handke keine angefertigt hat. Er hat die Urfassung als Textvorrat und Basis für die Entwicklung des Drucktextes einerseits, als genuines Werk andererseits, konzipiert, was auch gut zu der in Abschnitt 1.2 angesprochenen Mystifizierung in der Schreibszenen passen würde.

Über die äußeren Umstände der Entstehung der weiteren Fassungen ist den vorliegenden Materialien nichts zu entnehmen, es ist aber festzustellen, dass Handke keine besonders innovativen Arbeitsweisen anwendet. Die folgenden Fassungen sind offensichtlich als wirkliche Arbeitsunterlagen konzipiert. Der zweifache Zeilenabstand lässt Raum für

umfangreichere Korrekturen und Handke erstellt konsequent von jeder Seite einen Durchschlag.

Die Korrekturen in allen Fassungen erfolgten einerseits mitten im Schreibvorgang, indem Worte oder Satzteile mit „x“ übertippt wurden und die neuere Variante darüber oder danach eingefügt wurde. Diese Variante der Korrektur ist vor allem in der Urfassung häufig anzutreffen. Für die späteren Fassungen lässt sich anhand der Durchschläge nachweisen, dass manche handschriftliche Korrekturen auch noch am eingespannten Blatt vorgenommen wurden. Der Großteil der handschriftlichen Korrekturen wurde allerdings an den ausgespannten Blättern mit Bleistift vorgenommen und hat sich so nicht auf den Durchschlägen erhalten. Vor allem innerhalb der früheren Textstufen wurden auch öfter größere Textpassagen innerhalb des Textes verschoben, beziehungsweise mitunter auch weggelassen oder hinzugefügt. Das wird durch Klammern und Pfeile markiert.

Für die Erstellung der „wichtigen“ Fassungen ist außerdem nachzuweisen, dass Handke Blätter zerschnitten und zusammengefügt hat, um zu einem konsistenten Text zu kommen. Vor allem in der Urfassung fällt auf, dass diese Trennstellen mitunter mitten durch den Text verlaufen, Sätze in der Mitte abgeschnitten werden,²⁰⁴ was darauf hindeutet, dass er sicher nicht nur bereits fertige Blätter zerschnitten hat, sondern auch an den entsprechenden Stellen begonnen hat, kürzere Textpassagen neu zu tippen, um sie anschließend einzufügen – ob geklebt oder auf andere Weise, ist den Kopien nicht zu entnehmen. Der Hauptteil der technischen Schreibeinheit, das Tippen, Korrigieren und Arrangieren, hat vermutlich an einem „Arbeitsplatz“ stattgefunden, also konkret etwa am Schreibtisch oder in der Küche der Wohnung am Mönchsberg. Dass Handke die Typoskripte wohl kaum außer Hauses mitgenommen hat, zeigt sich an der Vielzahl von Korrekturverweisen in den Notizbüchern, die ja der übliche Begleiter auf seinen Wegen sind. Außerdem befinden sich die Typoskripte generell in einem guten Zustand und wurden wohl kaum etwa längere Zeit in einer Tasche transportiert.

Die Kapitelbezeichnungen bleiben auf allen vorliegenden Typoskripten handschriftlich und unterstrichen am linken Rand eingefügt, auch wenn sich aus den Notizbüchern rekonstruieren lässt, dass sie gegen Ende des Redigierens der Urfassung bereits in der Form bestimmt waren, wie sie später unverändert Eingang in die Druckfassung gefunden haben. Über den Zeitpunkt der Eintragung in der Urfassung – ob im Zuge des Schreibprozesses oder nach einer anschließenden Reflexion – lässt sich nichts Bestimmtes sagen; bei den späteren Fassungen wurden die bereits feststehenden Kapitelnamen noch im auf der Walze eingespannten Zustand

²⁰⁴ vgl. z. B.: W19, S. 7, oder: W18, S. 39.

eingetragen, wie die Durchschläge zeigen. Ebenso ist nicht zu sagen, wann die Paginierung der Fassungen vorgenommen wurde, jedenfalls aber am ausgespannten Blatt, da sie auf den Durchschlägen ausnahmslos fehlt. Es ist also zu vermuten, dass Handke zumindest größere Teile der Fassungen erst nach dem Schreiben zusammengestellt hat.

4 Zusammenfassung

Im Herbst 1980 veröffentlichte Handke den zweiten Teil seines zur Tetralogie gewordenen Romanprojektes „Langsame Heimkehr“ unter dem Titel *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Bei dem schmalen Buch handelt es sich um eine Erzählung, die aber gleichzeitig Passagen enthält, die eine Nähe zum Essay aufweisen und Handke selbst will sie auch ein wenig als Manifest verstanden wissen. Das ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass das Buch in der Zeit der Überwindung einer Existenz- und Schreibkrise des Autors entstanden ist, und er sich schreibend wieder Klarheit darüber schaffen wollte, was für ihn in Leben und Kunst bedeutend ist. Die autodiegetische Erzählinstanz trägt starke autobiographische Züge und man kann so in Hinsicht auf den Kunstaspekt ihre Stimme als diejenige Handkes auffassen und eine poetologische Lesart entwickeln. Die umfangreiche Sekundärliteratur hält sich zumeist an diese Perspektive und versucht, die Entwicklung einer neuen Poetik nach dem Vorbild des Malers Paul Cézanne zu erschließen, nachdem mit der alten gebrochen wurde. Einige Forschungsarbeiten zeigen aber auch, dass die dargestellte Kunst- und Schreibtheorie in Handkes Büchern schon Jahre früher zu erkennen ist und sich in der Erzählung nur deren konsequente Weiterentwicklung und pointierte Formulierung widerspiegelt; das Studium der Werkmaterialien bestätigt das. Die textgenetischen Quellen, die für die vorliegende Arbeit verwendet wurden, weisen auch darauf hin, dass neben diesen theorielastigen eine Fülle weiterer, gleichberechtigter Zugänge zum Text existiert – und existieren soll.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die schon begangenen interpretatorischen Pfade nachzuverfolgen und mit Hilfe der Notizbücher Handkes zu stützen oder auch Unsicherheiten aufzuzeigen. Da man auf keinen Fall an Cézanne vorbeikommt, wenn man sich ernsthaft mit der Erzählung auseinandersetzen will, wurde der Versuch unternommen, die Eckpunkte seiner Theorie zu umreißen, soweit sie für das vorliegende Thema wichtig sind. Neben dem auch von Handke verwendeten Cézanneschen Begriff der „réalisation“, der „Verwirklichung“, wurden das „motif“ (Motiv und Motivation) und vor allem die „sensation“ erläutert. Dieser Begriff bezeichnet beim Maler einen an sein Inneres rührenden Sinneseindruck, der als Ausgangspunkt für die „réalisation“ dient und der „Auge und Gehirn“ gleichzeitig anspricht. Die Äußerungen Cézannes zu seiner Theorie sind sporadisch auf seine Briefe und einige, von jüngeren Freunden geschriebene, Veröffentlichungen verteilt. Wie sich aus den Werkmaterialien ablesen lässt, hat sich Handke mit diesen Quellen beschäftigt, man erkennt aber auch, wie weit er schon davor, allein aus der Anschauung der Bilder, wesentliche Ideen des Malers erkannt hatte. Um die wahrnehmungstheoretischen Aspekte zu erhellen, die bei Cézanne offensichtlich und bei

Handke wichtig sind, wurde ein Exkurs zu phänomenologischen philosophischen Theorien unternommen, wobei insbesondere Maurice Merleau-Pontys Beschäftigung mit Cézanne herangezogen wurde. Dabei wurde ersichtlich, dass sich die Ideen mit den Vorstellungen Handkes durchaus in Deckung bringen lassen, dass aber von Seiten Handkes keine „wissenschaftliche“ Beschäftigung mit philosophischen Theorien zu erwarten, und folglich auch nicht in seiner Erzählung nachvollziehbar, ist. Vielmehr konnte am Beispiel Spinozas gezeigt werden, dass der Umgang mit seiner *Ethik* im Rahmen des Schreibprozesses eher oberflächlich bleibt und die Zitate auch nach ästhetischen Gesichtspunkten ausgewählt und eingefügt werden. Was Handke und Cézanne eint ist, dass beide ihre Werke kleinteilig aufbauen und sich so beiden bei der Produktion das Problem von Zusammenhang und Verschränkung stellt.

Das zweite große Anliegen dieser Arbeit stellte die textgenetische Untersuchung im engeren Sinn dar, im Rahmen derer die Entstehung der *Lehre der Sainte-Victoire* nachverfolgt wurde. Aus den Materialien lässt sich ablesen, dass sich bei Handke das Schreiben grundsätzlich in zwei Modi vollzieht. Einerseits notiert er konsequent in seinen Notizbüchern Wahrnehmungen, Ideen und Gedankenfolgen, ohne dass er dabei schon konkrete Vorstellungen von einem später zu druckenden Text hätte. Der andere Modus betrifft das Schreiben an der eigentlichen Erzählung, das sich innerhalb einer vergleichsweise kurzen Zeitspanne vollzieht. Handke tippt dabei den Text auf der Schreibmaschine ohne Unterbrechung, auch materiell in komprimierter Form – die im Drucktext 130 Seiten umfassende Erzählung findet in der Urfassung auf 30 Blättern Platz. Auch die Notizbücher werden unter diesem Aspekt des Schreibens verwendet, indem dort Korrekturen vermerkt oder verschiedene Formulierungen ausprobiert werden. Durch penible Datierung in Typoskript und Notizbuch lassen sich die beiden problemlos in Deckung bringen.

Die Notizbücher, die fast ausnahmslos „draußen“ geschrieben werden, stellen die Arbeitsgrundlage schlechthin für die Textentstehung der *Lehre der Sainte-Victoire* dar. Es finden sich nahezu sämtliche Reflexionen, die der Erzähler anstellt, in einer Form in den Notizen, und weite Strecken des Textes sind sogar mehr oder weniger wörtlich mit Notizbucheintragungen in Deckung zu bringen. Die großen Linien der Erzählung ergeben sich aus den Notizen in den Monaten vor Schreibbeginn an der Urfassung im März 1980, wenn es aber darauf ankommt, einen Gedankengang oder eine Idee darzustellen, sind es oft Notizen der letzten Tage, die in der Urfassung auftauchen. Man kann insofern von einer gewissen Spontaneität im Schreibprozess sprechen, die sich auch darin zeigt, dass die in der Erzählung

erwähnten und zitierten fremden Werke jeweils kurz vor ihrem Erscheinen in der Urfassung gelesen wurden.

Auch wenn die Notizbücher nahe legen, dass sich der Schreibprozess bei den anderen Teilen der Tetralogie ebenfalls so vollzogen haben könnte, können nicht alle Ergebnisse bedenkenlos übertragen werden. *Die Lehre der Sainte-Victoire* ist bemerkenswert kurzfristig geplant und erstellt worden, Pläne für die beiden nachfolgenden Bücher sind in den Notizbüchern schon lange vor der ersten Erwähnung der Erzählung zu finden. Sie ist ein spontanes Produkt.

Nach dem Abschließen der Urfassung ist Handke dezidiert mit dem Text fertig: Er notiert mehrfach, die Erzählung „beendet“ zu haben, obwohl danach noch mehrere Fassungen entstehen, bis der Text in den Druck geht. Diese Fassungen ähneln sich weitgehend, die Korrekturen betreffen zumeist wenige Worte, Streichungen und Ergänzungen ganzer Passagen bilden die Ausnahme. Parallel wird bereits an der Urfassung des nachfolgenden Textes gearbeitet.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Camus, Albert: *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard 2011 (Folio Essais, No. 11).

Celan, Paul / Jürgen Wertheimer [Hg.]: *Werke: Tübinger Ausgabe, Band 6. Lichtzwang: Vorstufen, Textgenese, Endfassung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Cézanne, Paul: *Correspondance. [Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald]*. Paris: Grasset ²2006 (Les Cahiers Rouges).

Doderer, Heimito von: *Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940 – 1950*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995.

Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴1976 (Suhrkamp Taschenbuch 56).

Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt*. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1977 [Lizenzausgabe für die Deutsche Buch-Gemeinschaft C. A. Koch's Verlag Nachf., Berlin, Darmstadt, Wien].

Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980 [= **DLS**].

Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1982 [Lizenzausgabe für die Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, Wien] [= **GDB**].

Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (Suhrkamp Taschenbuch 1069).

Handke, Peter: *Kindergeschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (Suhrkamp Taschenbuch 1071).

Handke, Peter: *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (Suhrkamp Taschenbuch 1072) [= **ÜDD**].

Handke, Peter: *La leçon de la Sainte-Victoire. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt*. Paris: Gallimard 1985 (Collection Arcades, Bd. 3).

Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire. La leçon de la Sainte-Victoire. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Préface d'Erika Tunner*. Paris: Éditions Gallimard 1991 [zweisprachige Ausgabe].

Handke, Peter / Hermann Lenz / Helmut Böttiger [Hg.]: *Berichterstatte des Tages. Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Insel 2006.

Handke, Peter / Alfred Kolleritsch: *Schönheit ist die erste Bürgerpflicht. Briefwechsel*. Salzburg: Jung und Jung 2008.

Serres, Michel: *Die Northwest-Passage. Hermes V*. Berlin: Merve 1994.

Spinoza, Baruch: *Ethik*. Leipzig: Reclam ²1975 (RUB 56).

Stifter, Adalbert / Bergner, Helmut [Hg.]: *Werke und Briefe. Bunte Steine. Buchfassungen*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1982 (Historisch-kritische Gesamtausgabe, Band 2.2).

5.2 Archivmaterialien

ÖLA SPH/LW/W16: Konvolut: Typoskripte, Durchschläge, Kopien (undatiert).

ÖLA SPH/LW/W17: Konvolut: Typoskripte, Durchschläge, Kopien (undatiert).

ÖLA SPH/LW/W18: Unvollständige Fassung: Kopien (undatiert).

ÖLA SPH/LW/W19: Vollständige Urfassung: Kopien, gebunden (4. [?] 3. 1980 – 12. 4. 1980).

ÖLA SPH/LW/W20: 1 Landkarte mit Wegeintragungen: *Carte de France, 1:50000, Aix-en-Provence, Feuille XXXII-44*. Paris: ign 1973. 1 Landkarte mit geologischen Eintragungen: *Carte de France, 1:25000, Aix-en-Provence 3 – 4, Feuille XXXII-44*. Paris: ign 1973. 1 Ausstellungsplakat Domenika (1. 3. 1980 – 22. 3. 1980).

ÖLA SPH/LW/W89: Notizbuch: Kopien (27. 11. 1978 – 11. 2. 1979).

ÖLA SPH/LW/W90: Notizbuch: Kopien (12. 2. 1979 – 24. 4. 1979).

ÖLA SPH/LW/W91: Notizbuch: Kopien (26. 4. 1979 – 8. 7. 1979).

ÖLA SPH/LW/W92: Notizbuch: Kopien (9. 7. 1979 – 6. 11. 1979).

ÖLA SPH/LW/W93: Notizbuch: Kopien (7. 11. 1979 – 30. 11. 1979).

ÖLA SPH/LW/W94: Notizbuch: Kopien (1. 12. 1979 – 18. 12. 1979).

ÖLA SPH/LW/W95: Notizbuch: Kopien (19. 12. 1979 – 1. 3. 1980).

ÖLA SPH/LW/W96: Notizbuch: Kopien (2. 3. 1980 – 2. 1. 1981).

ÖLA SPH: 1 Brief von Domenika Kaesdorf an Peter Handke (23. 3. 1980).

5.3 Sekundärliteratur

Badt, Kurt: *Das Spätwerk Cézannes*. Konstanz: Universitätsverlag 1971 (Konstanzer Universitätsreden, Bd. 40).

Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Wilhelm Braumüller 1984 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 11).

Benesch, Evelyn: *Vom Unfertigen zum Unvollendeten. Zur »réalisation« bei Cézanne*. In: Baumann, Felix [Hg.]: *Cézanne, vollendet – unvollendet. [Anlässlich der Ausstellung "Cézanne, Vollendet - Unvollendet" im Kunstforum Wien, 20. Januar bis 25. April 2000, und im Kunsthaus Zürich, 5. Mai bis 30. Juli 2000]*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 41 – 61.

Bernard, Émile: *Paul Cézanne*. In: L'Occident, Juli 1904, S. 17 – 30. Zugänglich in: Doran, Michael [Hg.]: *Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula² 2011, S. 66 – 86.

Bernard, Émile: *Une conversation avec Cézanne*. In: Mercure de France (Tome 148, No. 551, 1er juin 1921), S. 372 – 397.

de Biasi, Pierre-Marc: *L'avant-texte*. In: Quinsat, Gilles [Hg.]: *Le grand atlas des littératures*. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A. 1990, S. 24-25. [Online verfügbar unter: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13588> (Letzter Zugriff am 10. 12. 2012)].

Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt a. M. u. a.: Insel-Verlag³ 1995 (Insel-Taschenbuch 826).

Bülow, Ulrich von: *Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale*. In: Kastberger, Klaus [Hg.]: *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien: Zsolnay 2009 (Profile, Bd. 16), S. 237 – 252.

Burdorf, Dieter u. a. [Hgg.]: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler ³2007.

Buselmeier, Michael: *Das Paradies ist verriegelt*. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Peter Handke*. München: edition text + kritik ³1976 (Text + Kritik, Heft 24), S. 67 – 72.

Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«. In: Gumbrecht, Hans Ulrich [Hg.]: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 925), S. 759–772.

Doran, Michael [Hg.]: *Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula ²2011.

Durzak, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen*. Stuttgart: Kohlhammer 1982 (Sprache und Literatur, Bd. 108).

Fetz, Bernhard: *Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität*. In: Klein, Christian [Hg.]: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2009, S. 54 – 60.

Flaker, Aleksandar: *Die Lehre der Sainte-Victoire. Die Literatur und Cézanne*. In: Borchmeyer, Dieter [Hg.]: *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989, S. 465 – 473.

Gasquet, Joachim: *Cézanne. [Présentation de François Solesmes]*. Paris: Encre Marine 2012.

Goldschmidt, Georges-Arthur: *Peter Handke*. Paris: Éditions Seuil 1988 (Les Contemporains, Bd. 2).

Grésillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*. Bern u. a.: Peter Lang 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd. 4).

Handke, Peter / Nicole Casanova: *Les spirales de PETER HANDKE*. [Interview]. In: Art Press 69 (April 1983), S. 26 – 28.

Handke, Peter / André Müller: *Wer einmal versagt im Schreiben, hat für immer versagt*. [Interview]. In: Die Zeit, Nr. 10, 3. 3. 1989, S. 77 – 79.

Hansel, Michael: »Langsam – in Abständen - stetig«. *Peter Handke und der Bleistift*. In: Kastberger, Klaus [Hg.]: *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien: Zsolnay 2009 (Profile, Bd. 16), S. 222 – 236.

Hay, Louis: *La littérature des écrivains: question de critique génétique*, Paris: J. Corti 2002. [Online verfügbar unter: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=65676> (Letzter Zugriff am 10. 12. 2012)].

Herwig, Malte: *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*. München: DVA 2010.

Höller, Hans: *Peter Handke*. Reinbek: Rowohlt 2007 (Rowohlts Monographien, Bd. 50663).

Kolleritsch, Alfred: *Die Welt, die sich öffnet. Einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger*. In: Melzer, Gerhard / Jale Tükel [Hgg.]: *Peter Handke. Die Arbeit am Glück*. Königstein: Athenäum 1985, S. 111 – 125.

Lebrave, Jean-Louis: *La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?* In: Genesis, Nr. 1 (1992), S. 33-72. [Online verfügbar unter: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14048> (Letzter Zugriff am 10. 12. 2012)].

Lüthy, Michael: *Relationale Ästhetik. Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan*. In: Blümle, Claudia / Anne von der Heiden [Hgg.]: *Bildzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Zürich u. a.: Diaphanes 2005, S. 265 – 288.

Lüthy, Michael: *Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet*. In: Lüthy, Michael / Christoph Menke [Hgg.]: *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Zürich: Diaphanes 2006, S. 189 – 207.

Matveev, Julia: *Bewegung als Ausdrucksmittel in der „kinematographischen“ Prosa von Peter Handke*. Moskau: E.RA Publishing House 2003 [zugl. Diss. Hebräische Univ. Jerusalem 1999].

Mauthner, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie: neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Band 3*. Leipzig: Meiner ²1923.

Meier, Albert: *Auf der Hochebene des Philosophen. Spinoza in Peter Handkes »Lehre der Sainte-Victoire«*. In: Hahn, Gerhard / Ernst Weber [Hgg.]: *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Bernhard Gajek zum 65. Geburtstag*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1994, S. 145 – 150.

Melzer, Gerhard: *„Lebendigkeit: ein Blick genügt.“ Zur Phänomenologie des Schauens bei Peter Handke*. In: Melzer, Gerhard / Jale Tükel [Hgg.]: *Peter Handke. Die Arbeit am Glück*. Königstein: Athenäum 1985, S. 126 – 152.

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist*. In: Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Reinbek: Rowohlt 1967 (Rowohlt-Paperback, Bd. 56), S. 13 – 43.

Merleau-Ponty, Maurice: *Der Zweifel Cézannes*. In: Boehm, Gottfried [Hg.]: *Was ist ein Bild?* München: Fink ³2001 (Bild und Text), S. 39 – 59.

Mixner, Manfred: *»Das Bleibende ist das Flüchtige«*. *Die Phänomenopoesie in Handkes Märchen »Die Abwesenheit«*. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Peter Handke*. München: edition text + kritik ⁵1989 (Text + Kritik, Heft 24), S. 116 – 121.

Parry, Christoph: *Peter Handkes Schriftlandschaften. Eine Lehre und ihre Anwendung*. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Peter Handke*. München: edition text + kritik ⁵1989 (Text + Kritik, Heft 24), S. 59 – 65.

Pfeiffer, Joachim: *„Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange.“ Einheitsphantasien in Peter Handkes Die Lehre der Sainte-Victoire*. In: Mauser, Wolfram u. a. [Hgg.]: *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen + Neumann 1986, S. 266 – 276.

Reich-Ranitzky, Marcel: *Peter Handke und der liebe Gott*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 11. 1979.

Renner, Rolf Günther: *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler 1985 (Sammlung Metzler, Bd. 218).

Reulecke, Anne-Kathrin: *Die Lehre der Sainte-Victoire. Poetologie in einer medialen Welt*. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Peter Handke*. München: edition text + kritik ⁶1988 (Text + Kritik, Heft 24), S. 62 – 79.

Ritter, Joachim u. a. [Hgg.]: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel u. a.: Schwabe 1971 – 2007.

Rohde, Carsten: *»Träumen und gehen«*. *Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr*. Hannover: Wehrhahn 2007 (Reihe Salon, Bd. 12).

Romatka-Hort, Regine: *Gehen. Schauen. Schreiben. Eine phänomenologische Theorie zur Auffassung von Wirklichkeit und Authentizität als Deutung von Peter Handkes "Mein Jahr in der Niemandsbucht"*. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Univ. München, 2005.

Wiethölter, Waltraud: *Auge in Auge mit Cézanne. Handkes "Lehre der Sainte-Victoire"*. In: GRM N. F., Nr. 40 (1990), S. 422 – 444.

Anhang

Zusammenfassung

Die Zusammenfassung in deutscher Sprache findet sich auf den Seiten 103 bis 105 dieser Arbeit.

Abstract

In 1980 Peter Handke's *The lesson of Mont-Sainte-Victoire* (original title: *Die Lehre der Sainte-Victoire*) was published, its author thought of the story as being an essay and a little bit of a manifesto at the same time. The book was written during a period of time where a general crisis affecting Handke was drawing to its end, it served to identify the important matters in both, life and art. The first-person narrator has an autobiographical touch but should only be identified with Handke as far as it concerns the poetic aspects.

The first part of the study resembles an attempt to illuminate the theoretical basis of Handke's poetics using different approaches. Via three terms of Paul Cézanne – “motif”, “sensation” and “réalisation” – his method and his ideas are recapitulated and compared to Handke's interpretation. It turns out that the author had not only studied the paintings in detail, but also used secondary literature to develop his own sight. Building on that, a phenomenological interpretation of Cézanne by Maurice Merleau-Ponty is used to illuminate the way of visual perception followed by both artists. It's also shown that Handke reads various philosophical works influencing his writing, albeit quotations in his text are mainly chosen for aesthetic reasons.

The second part approaches the text's genesis, the results of an analysis of archived materials representing the writing process are pointed out. Handke uses two modes of writing: he constantly takes notes in his notebooks and he writes texts to be published within determined time periods. The notebooks are the most important basis of all further writing, as the author takes the story line, the ideas and also a lot of text material out of those. When working on a book he uses a typewriter to produce an original version during a brief spell of a little more than a month, before he produces several copies serving for amendments and correction. During this time his notebooks affiliate with the writing process: the notebooks contain ideas for amendments and noted perceptions as well as noted ideas are entered in the text spontaneously. Handke also does so with quotes from books he is reading in the period of text composition.

The amount of time used for conception and writing of the story is remarkably short, giving the text the character of an instantaneous product – in opposition to many other texts intended over a long period of time.

Tafel 1: Aus den Materialien nachvollziehbare Lektüren

[illegible]

1980

	Jänner	Februar	März	April	Mai
S. 45 S. 52 S. 59 S. 59 S. 64 S. 67 S. 74 S. 84 S. 92	Cézanne - Briefe Delacroix - [N. ident.] Goethe - Tagebücher Mose 3/9 H. Gail- [N. ident.] P. Mondrian - [N. ident.] Spinoza - Ethik Goethe - Iphigenie auf Tauris Goethe - Die Farbenlehre	Goethe - Die Farbenlehre Goethe - Torquato Tasso Goethe - Die Farbenlehre Goethe - Die Farbenlehre Goethe - Die Farbenlehre Goethe - Die Farbenlehre Goethe - Die Farbenlehre Stifter - Bergkristall Stifter - Kalkstein Stifter - Bergkristall	Farbenlehre Stifter - Turmalin Stifter - Turmalin Voltaire - Zadig Vauvenargues - [N. ident.] Spinoza - Ethik Dante - Commedia [Kein Vermerk] Spinoza - Ethik Voltaire - Zadig [Kein Vermerk]	[Kein Vermerk] [Kein Vermerk] Hohl - Notizen Hohl - Notizen Hohl - Notizen Hohl - Notizen Spinoza - Ethik	Goethe - Maximen und Reflexionen N. Poussin - [N. ident.] Goethe - Maximen und Reflexionen Spinoza - Ethik Spinoza - Ethik
S. 104	S. 123	S. 127	S. 25 S. 29 S. 29 S. 50 S. 53, 54 S. 60, 61 S. 63, 64	S. 115	S. 181 S. 183 S. 185 S. 187 S. 201

Tafel 2: Vergleich von Textpassagen in den Typoskriptfassungen, I

Urfassung	Fassung β (ev. β ₁)		Fassung δ ₁		Drucktext
	DS = W16/4	W18 (DS = W16/3) (ev. vorher Fassung β ₂)	W17/3/1 (DS = W17/2/2)	W17/2/1, Bl. 6-7	
S. 2	DS = Bl. 7 (n. pag.)	S. 7 (DS = Bl. 8)	S. 6 – 7 = Bl. 3 – 4	S. 16 – 17	
Ja, ich verdanke es dem Maler Paul Cézanne, dass ich mich auf jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und dem Dorf Le Tholonet, vor den Dingen –nicht nur der Natur– stehend, mich von deren Farben umgeben fand und mir sogar die asphaltierte Strasse als eine liebe Farbe widerschien. Die Malerei war mir nie fremd gewesen; aber lange Zeit hatte ich xxx auch nichts Entscheidendes von ihr erwartet.	Ja, dem immergrünen en Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass ich mich an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und dem Dorf Le Tholonet, als ich dort vor den Dingen- nicht nur der Natur- stehenblieb, deren liebe Farben umgaben und sogar die asphaltierte Strasse mir als eine Farbsubstanz widerschien.	<i>Maler</i> Ja: dem Pieter Paul Cézanne verdanke ich es, dass an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und Le Tholonet, als ich dort vor den Dingen (nicht nur der Natur) stehenblieb, mich deren Farben umgaben und sogar die asphaltierte Strasse als eine Farbsubstanz widerschien.	Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass mich an der freien Stelle zwischen Aix-en-Provence <i>in den Farben stand</i> {S. 7} und Le Tholonet die Farben umgaben (und sogar die asphaltierte Strasse als Farbsubstanz widerschien).	Ja, dem Maler Paul Cezanne 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.	
					Ich bin aufgewachsen in einer kleinbäuerlichen Umgebung, wo es Bilder fast nur in der Pfarrkirche oder an den Bildstöcken gab; so habe ich sie wohl von Anfang an als bloßes Zubehör gesehen und mir von ihnen lange {S. 17} nichts Entscheidendes erwartet.
Abgebrochene Version ohne Paginierung					
Zeitlich nahe der Version δ ₁					
W17/4 Bl. 6	(DS = W17/2/3 Bl. 6)				
Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und Le Tholonet mich die Farben umgaben(und sogar die asphaltierte Strasse als eine Farbsubstanz erschien).	Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und Le Tholonet mich die Farben umgaben(und sogar die asphaltierte Strasse als eine Farbsubstanz erschien).	Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und Le Tholonet mich die Farben umgaben(und sogar die asphaltierte Strasse als eine Farbsubstanz erschien).	Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass {Bl. 7} 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).	Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass {Bl. 7} 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).	
<i>Lange ich</i> habe von den Bildern lange nichts Entscheidendes erwartet. Ich habe sie wohl von Anfang an, vor allem in der Pfarrkirche, als ein blosses Zubehör. gesehen.	<i>Sie waren mir</i> Ich habe sie wohl von Anfang an, vor allem in der Pfarrkirche, als ein blosses Zubehör. gesehen.	Ich habe von den Bildern lange nichts Entscheidendes erwartet. Ich habe sie wohl von Anfang an, vor allem in der Pfarrkirche, als ein blosses Zubehör. gesehen.	Ich bin aufgewachsen in einer kleinbäuerlichen Umgebung, wo es Bilder fast nur in der Pfarrkirche und an den Bildstöcken gab; so habe ich sie wohl von Anfang an als blosses Zubehör gesehen und mir von ihnen lange nichts Entscheidendes erwartet	Ich bin aufgewachsen in einer kleinbäuerlichen Umgebung, wo es Bilder fast nur in der Pfarrkirche und an den Bildstöcken gab; so habe ich sie wohl von Anfang an als bloßes Zubehör gesehen und mir von ihnen lange {S. 17} nichts Entscheidendes erwartet.	

Fassung δ₂

DS = W17/2/1, Bl. 6-7

Tafel 4: Vergleich von Textpassagen in den Typoskriptfassungen, III

Urfassung	Fassung β (ev. β ₁)	Fassung W18	Drucktext
W19	W17/3/4 (DS = W16/4)	W18 (DS = W16/4) (ev. vorher Fassung β ₂)	
S. 17 - 18	S. 58 = Bl. 1 (DS = Bl. 32)	S. 58 (DS = Bl. 45)	S. 83
Ich ging einmal an zwei bösen <i>Leuten</i>	Als ich hier einmal an zwei Dorfweibern <i>hier einmal</i>	Zwei Dorfalte hörte ich hier einmal sagen:	Zwei Dorfalte hörte ich hier einmal sagen:
Dorfweibern vorbei, die folgend von	vorbei=ging, hörte ich sie sagenx: "Wenn	"Wenn sie nichts glauben- zu was sind die	»Wenn sie nichts glauben — zu was sind die
irgendwelchen anderen sprachen:	sie nichts glauben- zu was sind die denn <i>Ich fühlte mich betroffen.</i>	denn überhaupt da?" Ohne doch gemeint zu sein, <i>doch</i>	denn überhaupt da?" Ohne gemeint zu sein, fühlte ich mich doch betroffen. Beschäftigte
"Wenn sie nichts glauben- zu was sind	überhaupt da?" War es nicht auch schon	Beschäftigte mich denn nicht schon länger ^{Glauben}	mich denn nicht schon länger der Gedanke,
die denn überhaupt da?" Es war noch	<i>länger</i> mein Gedanke gewesen, nur mit <i>noch</i>	der Gedanke, <u>nur mit einem Dauer könnten</u>	»nur mit einem Glauben könnten die Dinge
nicht lange her, dass ich selber einmal	einem Glauben gäbe es auf die Dauer	die Dinge auch auf die Dauer wirklich	auch auf die Dauer wirklich bleiben«? Was
gedacht hatte, nur noch mit meinem <i>die</i>	eine Wirklichkeit?- So fühlte ich mich	<u>bleiben?</u> Was war dieses Geheimnis des	war dieses Geheimnis des Glaubens, das
Glauben könnten ein Dinge <i>für</i> einem	betroffen: Was war dieses Geheimnis	Glaubens, das diese Dorfrichter zu kennen	die Dorfrichter zu kennen schienen? Ich hätte
<i>auch</i> wirklich bleiben. So fühlte ich mich,	des Glau= bens, das diese <i>Dorfrichter</i>	schienen? Ich hätte mich nie als gläubig	mich nie als gläubig bezeichnen können, das
ohne doch gemeint zu sein, be= treffen.	selbstgerechten Frauen zu kennen <i>Was war</i>	bezeichnen können, das Kind von einst	Kind von einst noch weniger als mich jetzt:
Was war <u>dieses Mysterium fidei</u> , das die	schienen? Und so fiel mir ein, was einst	noch weniger als mich jetzt: aber hatte es	aber hatte es nicht schon ganz früh ein Bild
selbstgerechten Frauen zu kennen	das Bild der Bilder für mich gewesen ?	nicht schon ganz früh ein Bild der Bilder für	der Bilder für mich gegeben?
schienen? Was war einst das Bild der	war: (Es gehört auch hier= her.)	mich gegeben?-	Ich will es beschreiben, denn es gehört hierher.
Bilder für mich? Ich wage, davon {S. 18}			
zu erzählen. (Es gehört auch hierher.)			

Tafel 5: Vergleich von Textpassagen in den Typoskriptfassungen, IV

Urfassung	Fassung δ ₁	Fassung δ ₂
W19	W17/3/6	W17/3/6
S. 27	S. 91 = Bl. 3	S. 91 = Bl. 4 S. 92 = Bl. 5
Die hellen Stellen vorn a{?} dunklen Waldkörper, Abständen voneinander, sind die Jägerhochsitze; in der laublosen Zeit damit zu verwechseln sind die paar schwarzen <i>stünde</i>	Die Zeichen des Waldrands(neben den Hochsitzen) sind die Haselnussträucher, mit ihrem dem kleinsten Wind nachwehenden hellen Kätzchen, dicht-parallel fallende Striche, wie Regen auf Schemazeichnungen.- der Waldkörper da= hinter erscheint als dunkler, in sich verzahnter Fich= tenforst(dessen Einzelteile- und damit das Ganze= sich gleich zu drehen anfangen werden). starrt	Das Zeichen des Waldrands (neben den Hochsitzen) sind die Haselnussträucher, mit ihren dem Wind nachwehenden gelben Kätzchen; dicht-parallel fallende feine Striche, wie Regen auf Schemazeichnungen.- der Waldkörper da= hinter erscheint als dunkler, in sich verzahnter Fich= tenforst(dessen Einzelteile- und damit das Ganze= sich gleich zu drehen anfangen werden).
Eichenbüsche, deren fahlwelke Kronen vo{?}dem Fichtenbraun einen Hochsitz vortäuschen kann. Ein im Vorfrühling schon von ihren <i>solchen</i> weitem die Haselnussträucher mit den parallel fallenden <i>fallen</i> den <i>kleinsten Wind nachwehenden hellgelben</i> häng(en=) den, hellgelben Kätzchen, dicht und parallel fallende kurze Striche, wie Reg(en) auf Kinderzeichnungen. Der Wald selber dahinter erscheint vor allem als ein <i>verschachtelter</i> Nadelwald, (dessen Bäume sich bei Belieben zu drehen anfangen). In seinem ln{ne=}ren aber, nach dem ersten dickicht <i>öffnet</i> erweitert er sich finsternen Fichtens stößen <i>windverschatteten</i> . link{s} vom Weg zu leinem hellen, fast parkähnlichen kaum Bereich Erlen, aus Hainbuchen, Aka(=) zien und Ahorn; die einzigen Nadelbäume sind hier die Lärchen, unter denen, anders als bei den Fichten, das dichte 4 , weiche 4 Gras wächst; zudem zei{gt} sich an dieser Stelle, dass der Wald, der von aussen in einer Ebene verli{ef,} auf einem einem eigentümlichen Hügelrücken steht.	Die Zeichen des Waldrands(neben den Hochsitzen) sind die Haselnussträucher, mit ihrem dem kleinsten Wind nachwehenden hellen Kätzchen, dicht-parallel fallende Striche, wie Regen auf Schemazeichnungen.- Der Wald = körper dahinter erscheint zunächst als dunkler, in sich verzahnter Nadelbaumforst(dessen Einzelteile- und damit das Ganze= sich gleich zu drehen anfangen werden); weitet sich im Innern aber bald zueinem fast park= ähnlich lichten Bereich aus Erlen und Hainbuchen; als <i>die</i> einzigen Nadelbäume die Lärchen, unter denen dichtes weiches Gras wächst. {Das Fichtenzahnwerk war eine Art Vorbau.}	Das Zeichen des Waldrands (neben den Hochsitzen) sind die Haselnussträucher, mit ihren dem kleinsten Wind nachwehenden gelben Kätzchen; dicht-parallel fallende feine Striche, wie Regen auf Schemazeichnungen.- der Waldkörper da= hinter erscheint als dunkler, in sich verzahnter Fich= tenforst(dessen Einzelteile- und damit das Ganze= sich gleich zu drehen anfangen werden). starrt Erst Im Innern zeigt sich, dass der von aussen wie in einer Ebene verlaufende Wald einen kleinen, ostwärts= streichenden Hügelrücken erbirgt(vom Vorfeld nur sicht= bar bei Schnee, wenn da der ansteigende Boden durchscheint). Hier, wie ein farbiger Einschluss in der Fichtenmasse, öffnet sich zunähest ein fast parkähnlich heller Be=
	{Am unteren Rand} <i>das Schwellengefühl ist Ruhe einzig möglich</i> <i>die Schwelle ist ein eigener Ort</i>	{Am unteren Rand} <i>das Schwellengefühl ist Ruhe einzig möglich</i> <i>die Schwelle ist ein eigener Ort</i>
	{S. 92 = W16/2, Bl. 5} reich von Akazien, Erlen und Hainbuchen, wo überall zwischen den Stämmen überall beliebige Wege hügel lauf = wärts führen; die einzigen Nadelbäume sind die Lärchen, unter denen besonders dichtes, weiches Gras wächst.	{S. 92 = W16/2, Bl. 5} reich von Akazien, Erlen und Hainbuchen, wo überall zwischen den Stämmen überall beliebige Wege hügel lauf = wärts führen; die einzigen Nadelbäume sind die Lärchen, unter denen besonders dichtes, weiches Gras wächst.

Drucktext

S. 127 Das Zeichen des Waldbeginns (neben den Hochsitzen) sind die Haselnußsträucher, mit ihren dem kleinsten Wind nach wehenden gelben Kätzchen, dicht-parallel fallende feine Striche, wie Regen auf Schemazeichnungen. Der Baumbestand selber erscheint als dunkler, in sich verzahnter Fichtenforst, dessen Einzelteile — und damit das Ganze — sich gleich zu drehen anfangen werden. Das Betreten des Waldes geschieht auf dem breiten, geraden Weg wie durch einen richtigen Haupteingang. Das Schwellengefühl ; ist eine Ruhe, die absichtslos weiterführt. Im Inneren zeigt sich, daß der von außen wie in einer Ebene verlaufende Wald einen kleinen, ostwärtsstreichenden Hügelrücken verbirgt (vom Vorfeld nur sichtbar bei Schnee, wenn der ansteigende Boden durchscheint).

S. 129 Vom Weg aus erscheint von dem Hügel zunächst der Westfuß, wo sich zugleich, wie ein farbiger Einschuß in der Fichtenmasse, ein heller, fast parkähnlicher Bereich aus Akazien, Erlen und Hainbuchen öffnet, zwischen denen überall mögliche Wege hügelan führen; die einzigen Nadelbäume sind hier die Lärchen, unter denen ein besonders dichtes und weiches Gras wächst.

Georg Schiffleithner

81, Cours Lieutaud
13006, Marseille
France

Tel: +33 7 78 05 90 35
+43 699 81 23 77 13

Mail: georg.schiffleithner@gmx.at

Lebenslauf

Name: **Georg Karl Franz Schiffleithner**

Staatbürgerschaft: Österreich
Geburtsdatum: 23. April 1981
Geburtsort: Wien

Ausbildung:

1987 – 1991	
Volksschule: VS II Tulln	Tulln / Österreich
1991 – 1999	
Gymnasium: BG/BRG Tulln	Tulln / Österreich
2000 – 2007	
Studium Luft- und Raumfahrttechnik	
2000 – 2003	
Grundstudium Maschinenbau TU Wien	Wien / Österreich
2003 - 2007	
Studium Luft- und Raumfahrttechnik TU München	München / Deutschland
12 / 2006 – 6 / 2007 Diplomarbeit: „Wind tunnel tests of current sailplane wing-fuselage combinations“ TU Delft, Niedergeschwindigkeits- Laminarwindkanal	Delft / Niederlande
Seit 2007	
Diplomstudium Deutsche Philologie Universität Wien	Wien / Österreich
Seit 2007	
Doktoratsstudium Maschinenbau TU Wien	Wien / Österreich