

PAUL CÉZANNE
UND DIE VERWIRKLICHUNG
DES UNSCHULDIGEN IRDISCHEN

PAUL CÉZANNE
UND DIE VERWIRKLICHUNG
DES UNSCHULDIGEN IRDISCHEN

*Phänomenologie, Ontologie und Peter Handkes
„Lehre der Sainte-Victoire“*

Merleau-Ponty · Heidegger · Rilke · Handke

Bernhard Buchhas

Gloggnitz · 2024

Verfasst und gesetzt von Bernhard Buchhas

Essay in zwei Teilen über Cézannes Malerei als Schlüssel zu einem „unschuldigen Indischen“ und über deren Fortwirken in Peter Handkes Erzählung Die Lehre der Sainte-Victoire (1980). Die Zitate folgen Rilkes Brief an Clara Rilke vom 13. Oktober 1907 und Schillers Über naive und sentimentalische Dichtung.

Ohne ein einzelnes zu betrachten, mitten zwischen den beiden Sälen stehend, fühlt man ihre Gegenwart sich zusammentun zu einer kolossalen Wirklichkeit. Als ob diese Farben einem die Unentschlossenheit abnehmen ein für allemal.

— Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 13. Oktober 1907

ERSTER TEIL

Cézanne und das unschuldige Irdische

KAPITEL I

Die Frage nach der Unschuld in der modernen Ästhetik

Cézanne als Scharnier

Paul Cézanne (1839–1906) nimmt in der Geschichte der modernen Kunst die Stellung eines Scharniers ein, das die optische Empirie des Impressionismus mit der formalen und strukturellen Ordnung der nachfolgenden Avantgarde verbindet. Seine Bedeutung liegt jedoch nicht vorrangig in der Stilentwicklung, sondern in einer tiefgreifenden philosophischen Motivation. Cézannes grundlegendes Bestreben war nicht die bloße Abbildung der Erscheinungswelt, sondern die Realisation der Natur selbst in ihrem ursprünglichen Gebungsgeschehen. Diese Realisation verlangt einen Zugang zur Welt, der die herkömmlichen Darstellungsweisen sprengt.

Um dieses Ziel zu erreichen, musste Cézanne eine neue Sehweise entdecken, die über die seit der Renaissance kanonisierte Zentralperspektive hinausgeht und zu einer Wahrnehmung gelangt, in der die Flächen des Bildes einander berühren und durchdringen. Das unschuldige Irdische ist in diesem Zusammenhang kein naives oder sentimentales Ideal, sondern ein gereinigter Zustand der Gegenwart, in dem die Welt in ihrer ursprünglichen Verbundenheit erscheint, bevor sie durch rationale oder illusionistische Konventionen entfremdet wird. Die Malerei wird so zum philosophischen Akt, der eine ästhetische Ordnung herstellt, die der Fülle der sichtbaren Welt gerecht wird.

Das unschuldige Irdische

Die Verwirklichung des unschuldigen Irdischen ist ein philosophisches Unterfangen, das weit über die Grenzen einer bloßen Poetik hinausgeht. Der Künstler wird gleichsam zum Werkzeug der Erde, dessen Kunst eine ursprüngliche Wahrheit freilegen will. Diese Wahrheit setzt die Überwindung des metaphysischen Dualismus voraus. Schon um 1900 vertrat der französische Kritiker Léon Bazalgette die monistische Auffassung, die Materie enthalte Seele und Geist wie Materie entspringen derselben Substanz. Diese Einheit ist die gedankliche Voraussetzung dafür, dass die Verwirklichung der Materie auf der Leinwand – die Darstellung durch Farbe und Form – unmittelbar eine seelische Qualität vermitteln kann. Das Irdische erlangt seine Unschuld, weil es in seiner Substanz untrennbar von der geistigen Dimension ist, und Cézannes Malerei wird zur Beweisführung dieser Einheit.

Der Erkenntniszugang zu diesem Zustand ist Cézannes berühmtes Wort von der *petite sensation*, der „kleinen Empfindung“. Sie ist der methodische Versuch, die Welt in ihrem ursprünglichen, unreflektierten Erscheinen zu fassen: das Sehen der Dinge in ihrer Gebundenheit an die rohe Sinneserfahrung, die noch nicht durch Begriffe verarbeitet ist.

Phänomenologie, Ontologie und Rilke

Die philosophische Deutung von Cézannes Werk stützt sich vor allem auf zwei Säulen: die Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys und die Ontologie Martin Heideggers. Merleau-Ponty lieferte in seinem Aufsatz „Der Zweifel Cézannes“ (*Le doute de Cézanne*, 1945) die phänomenologische Deutung des malerischen Prozesses als einer Wiederaufnahme der Lebenswelt und der vorreflexiven Wahrnehmung. Heidegger wiederum sah in Cézannes Malerei das Vorbild für ein Denken, das die technische Verzeichnung der Welt überwindet und die Dinge in der Wahrheit ihres Seins erscheinen lässt.

Rainer Maria Rilkes Briefe über Cézanne aus dem Herbst 1907 sind das literarisch-philosophische Zeugnis für die verwandelnde Kraft dieser Kunst. Inmitten der Gemälde der Gedächtnisausstellung im Pariser Herbstsalon fühlte

er ihre Gegenwart sich zu einer „kolossalen Wirklichkeit“ zusammentun, als nähmen diese Farben einem die Unentschlossenheit ab, ein für allemal. Diese Erfahrung der Gegenwart zeugt von der Fähigkeit Cézannes, einen Zustand der Gewissheit und Unbestechlichkeit zu schaffen, der die Grundlage des unschuldigen Irdischen bildet.

KAPITEL 2

Vom Idyll zur Existenz

Schiller: Das Idyll und die Last des Verlusts

Um Cézannes Verwirklichung der Unschuld zu verstehen, muss man sie von früheren ästhetischen Konzepten abgrenzen, insbesondere von Schillers Begriff der Idylle. In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* bestimmt Schiller:

Die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit ist der allgemeine Begriff dieser Dichtungsart.

— Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*

Die Dichter haben, so Schiller, den Schauplatz dieser Unschuld aus dem bürgerlichen Leben heraus in den Hirtenstand verlegt und ihm seinen Ort vor dem Anfang der Kultur, im kindlichen Alter der Menschheit, angewiesen. Darin liegt die Krux des idyllischen Gefühls:

Sie stellen unglücklicherweise das Ziel hinter uns, dem sie uns doch entgegenführen sollten, und können uns daher bloß das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen.

— Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*

Wird das Ideal als Arkadien vor den Beginn aller Kultur gelegt, so haftet seiner Betrachtung eine lauernde Melancholie an. Schiller selbst zieht daraus freilich nicht den Schluss, die Idylle aufzugeben, sondern fordert eine andere: eine, die den Menschen nicht nach Arkadien zurück, sondern nach Elysium

voranführt – Unschuld nicht als verlorener Anfang, sondern als Ziel innerhalb der Kultur. Cézannes frühe Auseinandersetzung mit dem Thema, etwa in seiner *Pastorale*, die auf Manets *Frühstück im Grünen* antwortet, markiert den Beginn seines Ringens um eine nicht-nostalgische Darstellung der Natur.

Hegel: Die Verwirklichung in der Geschichte

Die Philosophie der Moderne, nachhaltig geprägt durch Hegel, betonte die Notwendigkeit, Ideale innerhalb der Geschichte und der bestehenden Welt zu verwirklichen. Die romantische Sehnsucht nach einem vergangenen goldenen Zeitalter weicht dem modernen Auftrag, das Irdische selbst als Ort der Freiheit zu begreifen. In der hegelschen Tradition wird die klassische, heroische Einheit von Familie und Einzelnem durch die moderne Welt der subjektiven Freiheit abgelöst; das Ideal sucht sein Reich nicht mehr im Jenseits, sondern im Diesseits. Das unschuldige Irdische bei Cézanne lässt sich als ästhetische Antwort auf diesen Wandel lesen. Es überwindet die Melancholie des verlorenen Idylls, indem es nicht auf ein vergangenes Ideal zurückgreift, sondern eine neue Gegenwart hervorbringt, die ihre Idealität innerhalb der materiellen, gebrochenen Existenz findet.

Rilke: Die unbestechliche Wirklichkeit

Rilke erkannte in Cézannes Malerei einen Wendepunkt der Kunst, der seiner eigenen dichterischen Arbeit an den *Neuen Gedichten* entsprach. Für ihn lag Cézannes größte Leistung in der Erzeugung einer unbestechlichen Wirklichkeit: Cézanne habe die Wirklichkeit so kompromisslos auf ihren Farbgehalt zurückgeführt, dass sie, frei von früheren Erinnerungen, jenseits der Farbe eine neue Existenz beginne. Diese radikale Abstraktion von historischen und sentimentalen Bezügen reinigt das Irdische. Die durch Farbe und Form neu geschaffene Wirklichkeit ist befreit von der Last des Verlusts, die Schillers Idylle anhaftet. Das Bild wird zur „kolossalen Wirklichkeit“, nicht zur Abbildung, sondern zu einem eigenständigen Zeugnis der Gegenwart, vorwärtsgewandt und tief in der Welt verwurzelt.

KAPITEL 3

Die Verwandlung von Form und Perspektive

Kegel, Zylinder und Kugel

Die bekannteste und am häufigsten missverstandene Anweisung Cézannes steht in einem Brief an Émile Bernard vom 15. April 1904: Man solle die Natur nach Zylinder, Kugel und Kegel behandeln. Aus dem Zusammenhang gerissen, führte dieser Satz zu kubistischen Fehldeutungen. Cézanne sprach jedoch nicht von kubischen, sondern von runden Formen.

Die Geometrisierung diene einem bestimmten Zweck: sich von einer illusionistischen Vorstellungswelt zu lösen und zugleich der Form- und Naturwahrheit gerecht zu werden. Sie ist die logische Ordnung der künstlerischen Erlebnisse, die im Wechselspiel mit dem Studium der Natur steht, sodass Auge und Gehirn einander stützen müssen. Die geometrische Zurückführung ist kein formalistischer Selbstzweck, sondern ein Werkzeug der Verwirklichung, das die Entfremdung von der Dingwelt überwinden soll.

Die Auflösung der Zentralperspektive

Der Bruch mit der seit dem fünfzehnten Jahrhundert überlieferten Zentralperspektive bildet den Kern von Cézannes relationaler Ästhetik. Sie zeigt sich in der vollständigen Abhängigkeit des einzelnen Gegenstandes vom Gesamt erscheinen des Bildes. Die Folge ist eine weitreichende Auflösung des Eigenwerts der einzelnen Objekte: Obwohl ihre Grenzen scheinbar fest bleiben, wird ihre Selbstständigkeit relativiert. Die überlieferte Perspektive, die den Betrachter als statischen, distanziert Messenden festlegt, weicht einer Ordnung, die Ferne und Nähe gleichstellt und nicht die mathematisch exakte Darstellung des Raumes, sondern dessen empfundene, vorreflexive Struktur wiedergibt.

Dabei ist Vorsicht geboten: Im selben Brief an Bernard verlangt Cézanne ausdrücklich, das Ganze in Perspektive zu setzen, sodass jede Seite eines Gegenstandes, jeder Fläche auf einen zentralen Punkt zuläuft. Er schafft die Perspektive also nicht ab, sondern bindet sie an das Erleben des Malers zurück – eine paradoxe Neuschöpfung der Bildordnung, keine bloße Verneinung.

Farbmodulation

Die Verwirklichung des unschuldigen Irdischen ist untrennbar mit Cézannes Umgang mit der Farbe verbunden, insbesondere mit der Farbmodulation. Sie ist mehr als bloße Farbperspektive, die räumliche Tiefe durch warme und kalte Töne vortäuscht; sie unterwirft die Farbperspektive der Harmonie des Ganzen, sodass das Auge sie als Einheit erfasst. Ihr Ziel ist der Ausdruck der Vielfalt des Lebendigen. Die wiederkehrende Abfolge bestimmter Farben, etwa Rot, Smaragdgrün und Violett, erzeugt die Wirkung eines Kaleidoskops, das die Welt in eine in sich zurückgespiegelte Ordnung farbiger Facetten überführt. Der Farbfleck, die *tache*, wird zum ersten Element dieser Ästhetik: Er schafft nicht die Illusion der Tiefe, sondern zeigt die Wirklichkeit der Dinge in ihrer Gebundenheit an die Farbsubstanz. Die Farbe wird so zu einem gleichsam moralischen Filter, der die Wirklichkeit unbestechlich auf das Wesentliche zurückführt.

KAPITEL 4

Die Wiederaufnahme der Lebenswelt

Merleau-Pontys Revision der Wahrnehmung

Maurice Merleau-Pontys phänomenologische Ästhetik beruht auf der Einsicht, dass das Sehen der ursprüngliche Zugang zur Welt und zum Sein ist. Cézannes Malerei dient ihm als entscheidendes Beispiel, um die Mängel der Reflexionsphilosophie aufzuzeigen und die vorreflexive Erfahrung der Welt wiederherzustellen. Die sogenannten Verzerrungen in Cézannes Werk erklärt er nicht als Ungeschick, sondern als treue Wiedergabe der gelebten Wahrnehmung, die mit der geometrischen Optik nicht übereinstimmt.

Die kleine Empfindung und die Lebenswelt

Merleau-Ponty versteht Cézannes Streben als Rückkehr zu einer Unschuld des Sehens, die der phänomenologischen Haltung verwandt ist: ein Sehen, das bis zur Wurzel der Dinge vordringt, unterhalb der durch die Kultur auferlegten Ordnung. Die phänomenologische Methode zielt auf die Lebenswelt, das vorreflexive Erleben der Welt, das der Krise einer bloß objektivierenden Wissenschaft entgegensteht. Merleau-Ponty verwirft die Möglichkeit einer vollständigen Reduktion im Sinne Husserls, weil der Mensch stets in die Welt eingelassen ist: Wir sind zur Welt, und darum kann es keinen Gedanken geben, der unser ganzes Denken umfasst. Die Phänomenologie muss das Mehrdeutige aufnehmen, das der totalen Reflexion widersteht.

Dieser Zustand der unvollendeten Reduktion spiegelt sich in Cézannes existenziellem Ringen. Der Maler, der seine Freiheit in der Welt mit Farbe verwirklichen musste, stand nie im Zentrum seiner selbst. Sein beständiger

Zweifel, der ihn das entstehende Bild immer wieder befragen ließ, ist Ausdruck einer unauflösbaren Bindung an das Leben: Wir sehen Ideen oder Freiheit nie unmittelbar, und wir kommen von unserem Leben nicht los.

Das Schweigen als Bedingung der Unschuld

Das unschuldige Irdische zeigt sich im Malakt als Aussprache des Schweigens der Lebenswelt. Merleau-Ponty beschreibt die Malerei als eine stillschweigende Aussprache der Wirklichkeit, die an die Stimmen des Schweigens gebunden ist. Die Ebene der rohen Sinneserfahrung geht jeder Ausdrucksentfaltung voraus. Der Malprozess ist ein Befragen einer stummen Welt durch den Blick des Malers, und diese Welt antwortet, indem sie in Erscheinung tritt. Die Unschuld des Irdischen ist die ursprüngliche, nicht durch kulturelle oder wissenschaftliche Kategorien verzerrte Erscheinung der Dinge. Der Zweifel des Künstlers ist der Preis für diese ursprüngliche Offenheit.

KAPITEL 5

Das Ding und die Wahrheit des Seins

Heidegger und die farbige Logik

Martin Heidegger erkannte in Cézannes Malerei die Möglichkeit, das ursprüngliche Verhältnis zwischen Mensch und Welt wiederherzustellen. Überliefert ist sein Wunsch, so unmittelbar denken zu können, wie Cézanne gemalt hat – Ausdruck einer Entsprechung zwischen der malerischen Geste und einem von der Metaphysik befreiten Denken. Cézanne selbst sprach von einer „farbigen Logik“, die der Maler brauche. In ihr sah Heidegger ein Vorbild für ein Denken, das die Dinge dem technischen Zugriff entzieht, der sie nur als Bestand und Rohstoff kennt, und sie an sich selbst erscheinen lässt. Cézannes Realisation ist eine Rücknahme der Natur in ihr Gebungsgeschehen und weist auf ein Weltverhältnis, das die Wahrheit des Seins schont.

Das Festhalten des Motivs

Cézannes Methode zielt darauf, das Ding als Ding zu sehen und zu malen – einen Baum als Baum, befreit von symbolischen oder sentimentalen Zuschreibungen. Nach den Erinnerungen Joachim Gasquets führte Cézanne die Hände zusammen, die Finger verschränkt, um zu zeigen, wie er das Motiv festhalten müsse, damit nichts entschlüpfe – keine Erregung, kein Licht, keine Wahrheit. Gasquets Aufzeichnungen sind freilich literarisch überformt; als Bild für das Versammeln der Gegensätze der Natur bleiben sie dennoch sprechend.

Zum malerischen Akt, der das Irdische in seine Unschuld überführt, gehört die Abkehr vom überlieferten Umriss. Nach dem Bericht Émile Bernards hielt Cézanne es für einen Fehler, den man mit aller Kraft bekämpfen müsse, die Dinge mit einem schwarzen Strich zu umziehen; der Umriss halte sie fest und

verhindere ihr Erscheinen. Die Befreiung von der festlegenden Kontur löst das Ding aus seiner bloßen Vorhandenheit und ermöglicht seine ursprüngliche Erscheinungsweise.

Die geheimnisvolle Identität

Die höchste ontologische Leistung in Cézannes Spätwerk sah Heidegger in der Aufhebung der Kluft zwischen dem Seienden und dem Sein. In seinem späten Gedicht „Cézanne“ beschreibt er, am Bildnis des Gärtners Vallier, wie die Zweifalt von Anwesendem und Anwesenheit im Spätwerk des Malers einfältig geworden sei, »realisiert« und zugleich verwunden, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität. Cézanne erschloss so eine neue Zugangsart zu den Dingen, die die Welt in ihrer Tiefe erhellt. Rilke hat dieselbe Geste in seinen Briefen beschrieben: Cézanne habe die Farbe ganz in die Verwirklichung des Dinges eingehen lassen, sodass von ihr kein Rest bleibe. Dieses Herausschaffen der reinen Dinglichkeit aus der Farbsubstanz ist die Verwirklichung des unschuldigen Irdischen – Unschuld verstanden als Unversehrtheit des Seins vor seiner Verzeichnung durch die instrumentelle Vernunft.

KAPITEL 6

Zwischen Formalismus und Realisierung

Die Polyphonie der Wahrnehmung

Die von Cézanne geschaffene Ordnung ist nicht nur sichtbar, sondern strukturell und geistig. Die Farbmodulation überführt die Farbsubstanz in eine formale Synthese, die der Musik ähnelt, und verlangt einen Betrachter, der sich auf ein vielstimmiges Gegenüber einlässt, in dem sich die Vielfalt des Lebendigen ausspricht. Diese Ordnung beruht nicht auf Erzählung oder Illusion, sondern auf dem inneren Gefüge von Farbe und Form. Der Kunsthistoriker Max Imdahl hat dieses Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen eingehend untersucht: Bei Cézanne vereinen sich die Sprache des Malers und die Sprache der Dinge – der Farben und Linien – in einer einzigen Stimme. Die Unschuld der Dinge wird durch diese Autonomie geschützt, weil sie ihre Wahrheit keiner äußeren Erzählung unterwirft, sondern einer inneren ästhetischen Regel folgt.

Die Abgrenzung vom Formalismus

Die philosophische Bedeutung Cézannes steht oft im Gegensatz zu rein formalistischen Deutungen. Clement Greenberg etwa sah seine Neuerungen vor allem im Sinne der Autonomie des Mediums und der Betonung der Fläche, als Kritik der malerischen Tradition. Die phänomenologisch-ontologische Lesart zeigt dagegen, dass Cézannes erstes Ziel die Verwirklichung der Gegenstände und der erlebten Tiefe war. Seine Malerei war getragen von einer ängstlichen und doch eindringlichen Zuversicht in das, was allein das Malen mitteilen kann, und zeigte eine Abneigung gegen große Ideen und übermäßiges Philosophieren. Die Gefahr liegt darin, Cézannes zerbrechliche Metaphysik in tote For-

meln des Formalismus zu überführen. Die phänomenologische Deutung versteht seine Verzerrungen als Ausdruck einer tieferen, nicht-cartesischen Wahrnehmung und hält die Tiefe und Dinglichkeit des Bildraums gegen seine Zurückführung auf die bloße Fläche. Die ästhetische Redlichkeit, die in der kompromisslosen Beschränkung auf Farbe und Form liegt, wird so zu einer ästhetischen Ethik.

KAPITEL 7

Cézannes Erbe als Auftrag

Paul Cézannes Malerei ist ein Schlüssel zur philosophischen Verwirklichung des unschuldigen Irdischen. Dieses ist kein sentimentales Idyll, das den Verlust eines Paradieses beweint, sondern eine hervorgebrachte Wirklichkeit, die Idealität innerhalb der materiellen Existenz neu begründet. Zwei miteinander verwobene Prozesse tragen diese Leistung.

Der erste ist die phänomenologische Wiederherstellung der Lebenswelt. Durch die Ausrichtung auf die *petite sensation* öffnete Cézanne den Zugang zur vorreflexiven Erfahrung der Welt. Merleau-Ponty hat gezeigt, wie sein Malakt die stumme Welt befragt und ihren ursprünglichen Sinn in eine Aussprache des Schweigens übersetzt – um den Preis eines Zweifels, der die Offenheit erst möglich macht.

Der zweite ist die ontologische Realisation. Heidegger erkannte, dass Cézannes Malerei durch die farbige Logik der Modulation und die Abkehr von der festlegenden Kontur das Ding aus dem Griff der technischen Metaphysik löst und es in seiner Unversehrtheit erscheinen lässt.

Cézannes malerischer Schlüssel – die Verwandlung von Perspektive, Geometrie und Farbe in eine relationale Ordnung – stellt die ursprüngliche Verbindung zwischen menschlichem Dasein und Welt wieder her. Sein Erbe ist darum nicht nur ein kunstgeschichtlicher Wendepunkt, sondern ein fortdauernder Auftrag: die Dinge als Dinge zu sehen, frei von symbolischer und technischer Voreingenommenheit, und so das unschuldige Irdische immer neu zu verwirklichen.

ZWEITER TEIL

Die Lehre der Sainte-Victoire

KAPITEL 8

Die poetologische Wende

Die Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire*, 1980 als zweiter Teil der Tetralogie *Langsame Heimkehr* erschienen, markiert einen grundlegenden Wandel in Peter Handkes dichterischem Selbstverständnis. Das schmale Buch, das Erzählung, Essay und Manifest zugleich ist, dient als programmatische Abhandlung über die Voraussetzungen des Schreibens und die ästhetische Verwirklichung einer neu gewonnenen, unschuldigen Weltbeziehung.

Von der Sprachkrise zur Formenlehre

Handkes frühe Schaffensphase in den sechziger und frühen siebziger Jahren stand im Zeichen einer tiefen Skepsis gegenüber der erzählenden Sprache und ihrer Fähigkeit, Erfahrung zu vermitteln. Beeinflusst von Ludwig Wittgenstein und dem russischen Formalismus, galt seine Poetik zunächst der Beschreibung und der Zerstörung von Klischees. Er wandte sich gegen Fabel, Handlung und Charaktere und richtete den Blick auf die Sätze selbst, deren alogische Fügung bisweilen den Schrecken darstellen sollte. Werke wie *Wunschloses Unglück* (1972) waren mühevollen Versuche, Erfahrung durch metanarrative Kommentare überhaupt erzählbar zu machen.

Gegen Ende der siebziger Jahre vollzog Handke eine ausdrückliche Wende zum Erzählen und zur Suche nach einem geordneten, neuen Realismus. Er entdeckte den Bildungsroman neu und interessierte sich für Schriftsteller, die Menschenfreundlichkeit genau beschreiben konnten. *Die Lehre der Sainte-Victoire* ist die theoriegeleitete Ausprägung dieser Neuorientierung. Das Werk gilt nicht vorrangig der Handlung, die sich auf zwei Wanderungen beschränkt, sondern der Frage der Form als ästhetischer Gesetzmäßigkeit; die poetologischen

Überlegungen, die es in die Nähe des Essays rücken, werden zum offenen Thema.

Die Verortung der Metakritik

Damit verändert sich die Rolle der Metaebene grundlegend. Während in früheren Werken die metanarrative Ebene eng mit dem erlebenden Ich verknüpft war, um Echtheit und Fiktionalisierung des Erzählens zu befragen, wird sie in der *Lehre* ausdrücklich als Thema entfaltet und über die reduzierte Handlung gestellt. Die ästhetische Reflexion wandelt sich von einer inneren Kritik der Erzählmöglichkeiten zur programmatischen Voraussetzung des Schreibens. Der Ich-Erzähler entwickelt seine Überlegungen über Farben und Formen in Anlehnung an die Malerei, um schließlich eine Lehre von der Form zu gewinnen, die ihm erst das Recht gibt, schöpferisch tätig zu werden. Die Verwirklichung der Form geht der Verwirklichung des Inhalts voraus; sie ist die Legitimationsgrundlage für die Beschreibung des unschuldigen Irdischen.

Cézanne und das Realisieren

Im Zentrum dieser Formenlehre steht die Kunst Paul Cézannes und sein bevorzugtes Motiv, das Gebirge Sainte-Victoire. Cézanne wird nicht nur zum ästhetischen Vorbild, sondern zu einem Lehrer der Menschheit für die Gegenwart; ihm verdankt der Erzähler, an diesem Ort von Farben umgeben gewesen zu sein. Der Schlüsselbegriff, den Handke von Cézanne übernimmt und auf sein Schreiben überträgt, ist das Realisieren. Es meint nicht eine auf das Ding abgerichtete mechanische Genauigkeit, sondern die Kunst der Vergegenwärtigung: die Erinnerung an das eigene Gefühl und dessen Wiederverbindung mit dem Gegenstand im Schreiben. Cézanne liefert damit eine Grundlage, die über die bloße Ästhetik hinausgeht; Handke spricht von dieser Annäherung an Formen und Farben beinahe wie von einem Glauben. Das Realisieren führt zu einem Gefühl lebendiger Zugehörigkeit, in dem der Erzähler sich nicht im Landschaftsbild auflöst, sondern sich in Cézannes Dingen geborgen weiß.

KAPITEL 9

Die Gesetzlichkeit der Form

Die Bedeutung Cézannes für Handke liegt in der Möglichkeit, die Methode des Malers als Schablone für eine neue poetische Logik zu übertragen, die die Reinheit der Wahrnehmung wiederherstellen soll.

Die wahre Empfindung

Handkes Streben nach dem unschuldigen Irdischen ist im Grunde die Suche nach der wahren Empfindung und einem unmittelbaren Weltbezug. Sie entspricht in der Malerei Cézannes Ausrichtung auf die *petite sensation*, die unverfälschte Sinneserfahrung. Farben dienen in Handkes Beschreibung nicht bloß der Abbildung, sondern dem Ausdruck: Sie modellieren die Stärke einer Empfindung und ihre gefühlsmäßige Ladung.

Cézanne selbst hat in einem Brief an Joachim Gasquet von 1897 die Kunst eine Harmonie genannt, die parallel zur Natur verläuft. Hier liegt die Autonomie der Form: Die Gestaltung ist weder bloße Nachahmung noch reine Abstraktion, sondern eine eigenständige, zugleich mit der Natur gleichlaufende Struktur. Der Schaffensprozess wird zu einem Parallelverfahren, das die inneren Empfindungen durch die äußere Form verwirklicht.

Vom Raum zur Zeit

Handke nutzt Cézanne, um Lessings Trennung zwischen der Malerei als Raumkunst und der Dichtung als Zeitkunst zu überwinden. Cézannes Bilder werden ihm zu Modellen, weil sie die gefühlsmäßige, zeitliche und imaginäre Tiefe der Wirklichkeit freilegen. Die Übertragung der sichtbaren Struktur in

die Poetik geschieht über eine Verflechtung von Wirklichem und Imaginärem – ein Gedanke, den Merleau-Ponty später mit dem Begriff des Chiasmus bezeichnet hat. Für das Erzählen bedeutet dies die Einsicht, dass Zusammenhang möglich ist: Handke stellt einzelne, bruchstückhafte Augenblicke nebeneinander, sodass jeder mit jedem anderen unmittelbar, ohne verbindende Hilfsglieder, in Beziehung tritt. Diese unmittelbare Verbindung ist die formale Voraussetzung für die Darstellung des unschuldigen Irdischen.

Form als Erkenntnisweise

Die in der *Lehre* geforderte Formenlehre ist nicht nur ein Regelwerk literarischer Gestaltung, sondern eine Voraussetzung des Erkennens. Indem Handke Cézannes konstruktive Methode auf die Verknüpfung von Sätzen überträgt, gewinnt er eine sichtbare, nicht-sprachliche Struktur als Fundament seiner Erzählkunst. Sie bietet ihm die Gewissheit und Strenge, die er braucht, um die Verunsicherung seiner sprachkritischen Phase zu überwinden. Erst wenn die ästhetische Gesetzlichkeit erkannt und angewandt ist, kann das Erzählen jene Durchsichtigkeit erreichen, in der man eine wirkliche Geschichte liest und zugleich bemerkt, dass alles aus Sätzen gemacht ist.

KAPITEL 10

Die Wanderung als Methode

Die Verwirklichung des unschuldigen Irdischen ist bei Handke untrennbar mit einer leiblichen Praxis verbunden, die in der Erzählung durch die Wanderungen zur Sainte-Victoire dargestellt wird. Die Bewegung wird zur Methode der Erkenntnis.

Die Poetologie des Gehens

Das Gehen ist Handkes zentrales poetologisches Verfahren; das Schreiben selbst erscheint als eine Bewegung, als eine Weltreise auf dem Papier. Der Gang abseits der Straße ist eine gewollte Verlangsamung und eine Abkehr von den Automatismen und Klischees des Alltags. Er zielt auf einen Zustand reiner Gegenwart. Der Erzähler beschreibt, wie er in die helle Kalklandschaft des Berges hineingeht und eine Gelassenheit erreicht, in der nichts ankommen muss: frei von Erwartung und weit entfernt von jedem Rausch. Diese absichtslose, bescheidene Wahrnehmung kleiner, unscheinbarer Dinge ist die ethische und ästhetische Voraussetzung für die Erfahrung der Unschuld.

Leiblichkeit und Vergegenwärtigung

Handkes Ausrichtung auf die Empfindung und das leibliche Erleben der Welt berührt die Phänomenologie Merleau-Pontys, insbesondere dessen Begriff des Leibsubjekts. Durch das Benennen und Wahrnehmen der unmittelbaren Gegenstände löst der Erzähler Erinnerung aus und spannt einen Zeit-Raum auf. Es handelt sich nicht um eine bloße Reise in die Vergangenheit; vielmehr wirken vergangene Sinneseindrücke in die gegenwärtige Wahrnehmung hinein

und steigern sie. Das Ich erscheint als ein Ich, das die Dinge anschauen kann und die Wirklichkeit in ständiger Bewegung deutet.

Gegen den Solipsismus

Ein zentrales Problem dieser stark subjektiven Ästhetik ist die Frage der Inter-subjektivität und die Gefahr des Solipsismus. Die Verwirklichung des unschuldigen Irdischen muss über die private Erfahrung hinausreichen, um für eine Poetik bedeutsam zu sein. Die Wirklichkeit, die Handke beschreibt, wird als ein verallgemeinerbares Subjektives aufgefasst. Merleau-Pontys Begriff des Leib-subjekts legt nahe, dass Wahrnehmung stets verkörpert und in der Welt verortet ist. Die strenge formale Verpflichtung zum Realisieren, die Handke von Cézanne übernimmt, diszipliniert die subjektive Wahrnehmung. Sie zwingt den Autor, nicht nur in seinem eigenen Kopf zu leben, sondern in eine vorsprachliche Weltbeziehung einzutauchen, die als gemeinsame Grundlage menschlicher Erfahrung zugänglich ist. So wird die Unschuld der Wahrnehmung durch die Leiblichkeit in einem gemeinsamen Feld verankert.

KAPITEL II

Die epische Unschuld des Seienden

Ganzheit und Freiheit von Erwartung

Handkes Werke seit den achtziger Jahren werden oft durch die Suche nach einer Ästhetik der Ganzheit und Schönheit gekennzeichnet. Das unschuldige Irdische ist der Zustand der Welt, wenn sie frei von Vorurteilen wahrgenommen wird: von außen unverwundbar, geschützt durch die eigene Natur, frei und jung. Diese Vorstellung von Reinheit und Dauer nähert Handke über die ästhetische Form an. Die Erzählung ist in eine an Dante erinnernde Wegstruktur eingebettet, die auf das Heil einer ästhetisch erfahrbaren Existenz zielt. Die Form wird zum Weg der Rettung des Einzelnen in der Welt.

Die Gleichwertigkeit der Orte

Aus diesem Anspruch folgt die ethische Haltung der *Lehre*. Das epische Ideal, das Handke anstrebt, verlangt, dass Begebenheit an Begebenheit auf gleicher Ebene gereiht wird, verbunden durch schlichte Konjunktionen. Eine solche epische Welt kennt keine qualitativen, nur durch einen Sprung überwindbaren Unterschiede der Orte. Die unmittelbare Verbindung bruchstückhafter Augenblicke ohne Hilfglieder dient der Erfüllung dieses Ideals. Die Nicht-Hierarchisierung des Erzählten ist die formale Bedingung, um der Welt ihre Unschuld zurückzugeben.

Die ethische Disziplin der Form

Die strenge Forderung nach einer nicht-hierarchischen Reihung übt eine ethisch-ästhetische Disziplin auf den Erzähler aus. Die Erzählung muss friedvolle, menschenwürdige Orte gleichrangig neben Orte des Schreckens stellen, ohne durch die Form eine voreilige moralische oder erzählerische Gewichtung vorzunehmen. Indem Handke Cézannes Komposition, in der alle Elemente gleichrangig zum Ganzen beitragen, auf die Erzählfolge überträgt, zwingt die Form die Perspektive in einen Zustand des Nicht-Urteilens. Sie wirkt als Filter, der klischeehafte oder ideologisch gefärbte Bewertungsmuster ausscheidet. Das unschuldige Irdische wird nicht passiv gefunden, sondern tätig durch eine ästhetische Gesetzlichkeit hervorgebracht, die die Wirklichkeit als reines Phänomen freigibt.

KAPITEL 12

Form, Kontingenz und die Wahrheit des Seins

Kontingenz und Verwandlung

Handkes Wirklichkeitsbegriff ist weder statisch noch platonisch; Wirklichkeit ist nicht als zeitloses Wesen gegeben, sondern zeigt sich in einem ständigen Verwandlungs- und Verstehensgeschehen. Das Schreiben muss daher Zufall, Werden und Bewegung aufnehmen. Der Akt des Dichtens wird so zur Sage der Wahrheit des Seins – eine Auffassung, die an Heideggers Gedanken von der Nachbarschaft des Dichtens und Denkens erinnert, in der beide in der Sprache das Verhältnis von Mensch und Sein verwirklichen. Handkes beschreibende Methode sucht diese Wahrheit durch das Realisieren der Empfindung zu offenbaren. Seine poetische Kraft ist untrennbar mit der Eigenständigkeit der Literatur verbunden; die Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen ist die Grundlage dafür, dass die *Lehre* in einer Schreibkrise als Manifest der Selbstklärung dienen konnte.

Die Gefahr der Allheitsromantik

Handkes Suche nach Ganzheit, die die Zersplitterung der modernen Erfahrung überwinden will, ist von der Forschung kritisch befragt worden, vor allem hinsichtlich ihrer Übertragbarkeit auf das Gesellschaftliche. Der *Lehre* liegt eine sprachlose, eher im Gefühl angesiedelte Allheitsromantik zugrunde. Die Bedenken setzen dort ein, wo diese emphatische, individuelle Wahrnehmungsästhetik über ihren subjektiven Geltungsbereich hinaus auf den gesellschaftlich-politischen Grundkonsens übertragen wird. Kritiker warnen, die Beschwörung einer verlorenen Einheit sei, sobald sie als Massenerscheinung auftrete, nur schwer von quasireligiösem Fanatismus zu unterscheiden.

Die idealistische Stimmung und die große Sehnsucht, die Handkes Prosa prägen, bergen so die Gefahr einer Übersteigerung des Subjektiven.

Die Form als Schutz

Die Stärke des Cézanne'schen Schlüssels liegt paradoxerweise gerade in seiner formalen Strenge, die der ungezügelten Romantik entgegenwirkt. Während der erste Antrieb von Handkes Schaffen eine existenzielle Sehnsucht ist, verlangt die in der *Lehre* entwickelte Methode eine unbedingte Verpflichtung zur Form und zur disziplinierten Verwirklichung. Handke versucht, die romantische Sehnsucht nach Einheit mit der Notwendigkeit objektiver Struktur zu verbinden. Cézannes ästhetische Gesetzlichkeit, die eine zur Natur parallele harmonische Konstruktion verlangt, ist der Mechanismus, der die Wahrnehmung schützt. Er verhindert, dass die gesteigerte Empfindung in bloßen Rausch übergeht – einen Zustand, den der Erzähler am Berg ausdrücklich zurückweist. Die streng eingehaltene Form wird zum ethischen Regulativ, das das unschuldige Irdische als Ergebnis disziplinierter Verwirklichung hervorbringt.

KAPITEL 13

Fazit

Peter Handkes poetologisches Manifest *Die Lehre der Sainte-Victoire* macht Paul Cézanne zum Schlüssel für die Verwirklichung des unschuldigen Irdischen. Dieser Schlüssel liegt nicht in der Nachahmung von Inhalten, sondern in der Übertragung einer ästhetischen Haltung und einer formalen Methode. Cézannes Prinzip des Realisierens schlägt die Brücke, über die Handke seine sprachkritische Phase hinter sich lässt und eine neue Gewissheit des Erzählens begründet.

Die Verwirklichung geschieht durch eine verkörperte Phänomenologie, die das Gehen als Methode nutzt, um eine vorurteilsfreie Wahrnehmung, die wahre Empfindung, hervorzubringen. Die formale Struktur der Erzählung, die sich in der epischen Unschuld der Satzreihe ausdrückt, verlangt die Gleichwertigkeit aller Dinge und Ereignisse. Diese ästhetische Gesetzmäßigkeit zwingt die Erzählung in einen Zustand der Unschuld, indem sie die hierarchischen und klichehaften Muster moderner Weltwahrnehmung ausscheidet.

Das unschuldige Irdische ist somit das Ergebnis eines disziplinierten Prozesses: der Unterwerfung der existenziellen Sehnsucht unter Cézannes strenge Formenlehre, um eine Wirklichkeit zu verwirklichen, die als eigenständig, unverwundbar und mit sich selbst im Einklang erfahren wird. *Die Lehre der Sainte-Victoire* liefert damit die Grundsätze für Handkes späteres Schaffen, indem sie die Suche nach Form und Zusammenhang als ethischen Auftrag zur Bewältigung der Wirklichkeit verankert.