

Jutta Heinz

Cézanne-Erlebnisse bei Rainer Maria Rilke und Peter Handke Ansätze zu einer literarischen Phänomenologie

Zu Rainer Maria Rilkes und Peter Handkes besonderem Verhältnis zu Paul Cézanne ist bereits viel gesagt und geforscht worden.¹ Das Thema ist über die vielfältigen intermedialen Bezüge von Kunst und Literatur hinaus, die sich hier an besonders reichhaltigen und qualitätvollen Materialien untersuchen lassen, jedoch von grundsätzlicherer Bedeutung: Es geht nicht ausschließlich um ästhetische Rezeptionsphänomene, sondern im emphatischen Sinn um ›Lehren‹, wie Handke seinen Cézanne-Roman »Die Lehre der Sainte-Victoire« (1980) betitelt; sie werden von dem verehrten Vorbild nicht nur vordoziert, sondern vorgelebt, und von seinen Schülern nicht nur auswendig gelernt, sondern in lebendige Praxis überführt. Beide Autoren verstehen ihre Begegnung mit Cézanne als eine Art Bekehrung, eine einschneidende Lebenswende. Bei Rilke heißt es in seinen »Briefen über Cézanne« (1906/07):

Daran, wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin. Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden, auf einem weiten Wege vielleicht und wahrscheinlich erst bei dem ersten Meilenstein [...]. Ich war heute wieder bei seinen Bildern; es ist merkwürdig, was für eine Umgebung sie bilden. 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 abnähmen ein für allemal. Das gute Gewissen dieser Rots, dieser Blaus, ihre einfache Wahrhaftigkeit erzieht einen; und stellt man sich so bereit als möglich unter sie, so ist es, als täten sie etwas für einen.²

Offensichtlich schildert Rilke hier nicht nur die Bewunderung eines Künstlers für einen anderen und auch nicht nur eine ästhetische Erfahrung. Der umfassendere Gesamteindruck der »kolossalen Wirklichkeit«

¹ Vgl. zu dem gesamten Komplex die ausgezeichnete Studie von Martina Kurz, *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen 2003; dort findet sich auch ein umfassender Forschungsbericht.

² Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*. In: *Ders., Schriften*. Hg. von Horst Nalewski. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1996, S. 594–636, hier S. 616.

kann nur metaphorisch beschrieben werden: Die Farben der Gemälde werden dabei zu menschlichen Eigenschaften und die Interaktion des Betrachters mit dem Werk wird zu einer pädagogischen Lektion.

Mit einer ähnlichen ›Wendung‹ beginnt Peter Handkes »Lehre der Sainte-Victoire«. Das erste Kapitel, »Der große Bogen«, hebt mit einer Umkehrfigur an:

Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.

Die Bewohner des abgelegenen Dorfes in Stifters *Bergkristall* sind sehr stetig. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhafte Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert. Augenfällig und einleuchtend erscheint solche Beständigkeit in dem Beispiel von den Tieren: »die Farbe bleibt bei dem Hause«.

Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen. Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigten einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam. Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, [...] der *Nunc stans* genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit. – [...] Ich war stehengeblieben auf einer Hügelkuppe der *Route Paul Cézanne* [...].³

Der »große Bogen«, der hier gezeichnet wird, ist ein intertextueller und intermediärer: Wiederum erlebt ein Erzähler-Ich eine gesteigerte Realitätserfahrung auf der Folie von literarischen Texten und Werken der Malerei, die sich diesmal sogar zu einer Epiphanie (*Nunc stans*) zuspitzt. Dieser intensiven und ebenfalls nicht nur ästhetischen Erfahrung von Zusammenhang versucht der Erzähler in immer weiteren Bögen auf die Spur zu kommen; in deren Zentrum steht Paul Cézanne.

Die ›Lehre‹ Cézannes für Rilke und Handke umfasst damit gleichzeitig und untrennbar voneinander eine Kunstauffassung, eine Lebenshaltung und ein Weltbild; und sie weist auffällige Parallelen zur philosophischen Phänomenologie auf, die wenig später entsteht. Im Folgenden werde ich zunächst ein Modell intermediärer Beziehungen vorstellen, das es ermöglicht, die verschiedenen Ebenen von Rilkes und Handkes komplexem Verhältnis zu Cézanne möglichst differenziert zu beschreiben.

³ Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt a.M. 1984, S. 9f. Außerordentlich viele Parallelen zu Rilkes und Handkes Cézanne-Erlebnissen weist die Begegnung mit van Gogh auf, die im vierten Brief von Hugo von Hofmannsthals fiktionalen »Briefen des Zurückgekehrten« geschildert wird.

In einem zweiten Teil werde ich sehr knapp Cézannes Kunsttheorie in ihren Grundzügen vorstellen, bevor ich mich zuerst Rilkes »Briefen über Cézanne« (III) und anschließend Handkes »Lehre der Sainte-Victoire« (IV) zuwende und dort ihre Umsetzung an Textbeispielen untersuche. Am Ende soll der Bogen mit einem sehr kurzen Blick auf die philosophische Phänomenologie (V) geschlossen werden.

I

Zur Theorie der Intermedialität: Vier Wege

Gottfried Willems unterscheidet in seiner Studie »Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen«⁴ prinzipiell drei Möglichkeiten, Wort und Bild miteinander in Verbindung zu bringen. Zunächst gibt es Mischformen wie Embleme, Buchillustrationen oder Filme, in denen Wort und Bild nebeneinander eingesetzt werden. Zum Zweiten können Literatur und Malerei Wechselbeziehungen entweder in stofflicher oder in formaler Hinsicht eingehen: Literarische Stoffe können als Bildquelle dienen; Bildwerke können in literarischen Texten beschrieben werden. Solche stofflichen und thematischen Wechselbeziehungen gibt es zweifellos ebenso in Rilkes »Briefen über Cézanne«, die eine Reihe von Bildbeschreibungen enthalten, wie auch in Handkes »Lehre der Sainte-Victoire«, die sich vom Titel her auf Leben und Werke Cézannes in vielen Details ausführlich bezieht. Aber auch formale Übernahmen spielen im Dreiecksverhältnis Cézanne-Rilke-Handke eine wichtige Rolle. Am wichtigsten für meine Fragestellung ist jedoch Willems' dritte Variante, nämlich die »inneren Beziehungen« von Wort und Bild. Wie Willems hervorhebt, ist dieser Bereich zentral für das Intermedialitätsthema; in einer transzendentalen Figur formuliert: Es geht um die Bedingung der Möglichkeit der wechselseitigen Erhellung von Wort und Bild schlechthin. Ihre grundlegende Gemeinsamkeit ist zunächst, so Willems, dass sie sich auf Wirklichkeit als sinnlich wahrnehmbare Erfahrung beziehen – also nicht auf metaphysische Über- oder ästhetizistische Nebenwelten. Die oberflächliche Unterschiedlichkeit von Wort

⁴ Gottfried Willems, Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Text und Bild, Bild und Text. Hg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 414–429.

und Bild gründet dabei in der Tiefe auf einen komplementären Zusammenhang. Das Bild nämlich kann nur aufgefasst und beschrieben werden, wenn man es zur Sprache bringt; und das Wort allein bleibt leer, wenn ihm keine Realität entspricht. Es ist diese gleichzeitig logische wie anthropologische Komplementarität, die Wort-Bild-Kunstwerke sozusagen *in actu* demonstrieren.

Ich will dieses Modell noch um eine vierte Kategorie ergänzen: Auch die Thematisierung spezifischer Produktionsbedingungen und Produktionsweisen kann im Verhältnis der Künste eine wichtige Rolle spielen; genauso wie spiegelbildlich unterschiedliche Rezeptionsweisen in Beziehung treten können. Es ist nicht nur das Werk, sondern auch die Arbeitsweise des Malers Cézanne, die Rilkes Bewunderung hervorruft und ihn zur Nachfolge bewegt. Und die Aufmerksamkeit des Schülers Handke für den Lehrer Cézanne wird nicht nur durch dessen malerische Darstellung von Wirklichkeit, sondern ebenso durch die ethischen und emotionalen Wirkungen, die seine Malerei beim Betrachter hervorruft, geweckt.

II

Zur Kunsttheorie von Paul Cézanne: »Alles steht in Beziehung«

Paul Cézanne, geboren 1839 in Aix-en-Provence und dort gestorben 1906, betonte häufig, dass er Maler und nicht Theoretiker sei. Trotz seiner Formulierungsschwierigkeiten und der unsicheren Zuverlässigkeit der Textzeugen ergibt sich aus der Überlieferung seiner Briefe und Notizen von Gesprächspartnern ein relativ konsistentes Bild seiner Kunstauffassung.⁵ Das hängt vor allem damit zusammen, dass Cézanne einen sehr rationalen Schaffensbegriff vertritt: Kunst ist das Ergebnis von harter, disziplinierter, beständiger und konzentrierter Übung, Reflexion und Arbeit; die Bildentstehung ist ein logischer Prozess und führt zu quasi-

⁵ Die wesentlichen Quellen zu Cézannes Selbstverständnis als Künstler sind seine »Briefe« (hier zit. nach Paul Cézanne, Briefe. Aus dem Frz. übersetzt und hg. von John Rewald. Zürich 1979) sowie die »Gespräche mit Cézanne« (aus dem Französischen von Jürg Bischoff, hg. von Michael Doran. Zürich 1982). Vgl. zu seiner Kunsttheorie auch: Kurt Badt, Die Kunst Cézannes. München 1956, v.a. Kap. 4 (zum Begriff der *realisation*); Gottfried Boehm, Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt a.M. 1988. Vor allem auf Boehm beziehe ich mich bei der folgenden Rekonstruktion der wesentlichen Begriffe und Verfahren von Cézannes Kunsttheorie.

gesetzlichen Ergebnissen. Die dabei entstehende »Lehre« ist nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine Lebenslektion in Sachen innerer Harmonie und persönlicher Identität:

[D]er Maler soll sich ganz dem Studium der Natur widmen und versuchen, Bilder hervorzubringen, die eine Lehre sein mögen. [...] Wenn man nicht lässig malt, passen Sie auf, sondern ruhig und andauernd, so muß das zu einem Zustand der klaren Einsicht führen, der dazu beiträgt, einem die feste Richtung im Leben zu geben. Alles steht in Beziehung.⁶

Das Kunstwerk selbst versteht Cézanne, mit einem berühmt gewordenen Zitat, als »Harmonie, die parallel zur Natur verläuft«;⁷ also weder als naturalistische oder auch nur realistische Kopie noch als eine eigengesetzliche Kunstwelt. Damit sind zwei apriorische Vorannahmen gesetzt, auf denen alles Weitere gründet: Die Natur in ihrer Fülle und Vielfalt ist das Muster der Kunst; und die Kunst ist auf die Harmonie verschiedener Verhältnisse aus, die vor allem als Farbrelationen verstanden werden.⁸ Dabei schaltet Cézanne die subjektiven Komponenten des Schaffensvorgangs durchaus nicht aus. Vielmehr muss der Künstler sogar über eine besonders ausgeprägte Empfindungskraft und ein individuelles »Temperament«⁹ verfügen; ohne emotionale Faszination und persönliche Betroffenheit durch das Objekt entsteht keine große Kunst. Diese Empfänglichkeit wird jedoch im Schaffensprozess selbst mehr und mehr objektiviert. Zunächst muss der Maler dazu nach Cézanne eine besondere Art des Sehens erlernen, bei der das Auge nicht mehr Dinge und ihre Eigenschaften, sondern nur noch reine Farbeindrücke, »sensations

⁶ Cézanne, Gespräche (wie Anm. 5), S. 152.

⁷ »Die Kunst ist eine Harmonie, die parallel zur Natur verläuft; was soll man von den Dummköpfen halten, die behaupten, daß der Künstler immer der Natur unterlegen ist?« (Cézanne an Gasquet, 26. September 1897. In: Cézanne, Briefe [wie Anm. 5], S. 243).

⁸ »Schließlich will ich Dir sagen, daß ich als Maler vor der Natur helllichtiger werde, doch daß bei mir die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist. Ich kann nicht die Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt. Hier, am Ufer des Flusses, vervielfachen sich die Motive; dasselbe Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von äußerstem Interesse und von solcher Mannigfaltigkeit, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links wende« (Cézanne an seinen Sohn, 8. September 1906. In: ebd., S. 304f.).

⁹ »Nur die ursprüngliche Kraft, *id est* das *Temperament*, kann einen an das zu erreichende Ziel bringen« (Cézanne an Charles Camoin, 22. Februar 1903. In: ebd., S. 275).

colorantes«¹⁰ wahrnimmt, ohne dass sie das Gehirn als Gegenstände interpretiert. Max Imdahl hat für diese beiden Wahrnehmungsweisen die prägnante Formel vom Unterschied zwischen einem (sozusagen reinen) »sehenden« und einem (bestimmte Dinge identifizierenden) »wiedererkennenden« Sehen geprägt;¹¹ mit der philosophischen Phänomenologie könnte man auch von (optischer) *epoché* sprechen, also von der temporären Urteilsenthaltung, bei der alles Vorwissen über den betrachteten Gegenstand gezielt ausgeblendet wird, um zunächst rein deskriptiv vorzugehen. Dabei ist die Farbe gegenüber den Formen für Cézanne absolut primär: Nur ihre physiologische Wahrnehmung als physikalisches Faktum vermittelt zwischen der Lebendigkeit der Natur und derjenigen des Menschen. Die solcherart erfassten Farbdaten werden nun im Prozess der *realisation* in einen Bildzusammenhang umgesetzt; an die Stelle der Farbdaten treten die Farbflecken, die sogenannten *taches*.¹² Diese werden nach dem Gesetz der »Modulation«¹³ – im Unterschied zur akademischen Modellierung durch Linien und Schwarz-Weiß-Kontraste – auseinanderentwickelt; dabei entstehen im Prozess des Malens selbst erst die Einzelformen der Gegenstände.¹⁴

III

Rilkes »Briefe über Cézanne«: »Es ist, als wüßte jede Stelle von allen«

An Rilkes in den »Briefen über Cézanne« enthaltener Bildbeschreibung eines Porträts von »Madame Cézanne im roten Fauteuil« (1877) können die Arbeitsweise Cézannes sowie ihre Wirkung auf den Betrachter anschaulich demonstriert werden. Die Beschreibung beginnt mit einer Wendung, die an eine alte Tradition der Wort-Bild-Formen, nämlich die *ars memorativa*, anknüpft: Rilke will sich das Porträt in der Erinnerung

¹⁰ Vgl. beispielsweise Cézannes Brief an Bernard, 25. Juli 1904. In: ebd., S. 285.

¹¹ Vgl. Max Imdahl, *Giotto*. München 1996, S. 26f.

¹² »Die systematische Überforderung des Sehens, die Cézanne mit dem jeweiligen Fleck verbindet, lesen wir als eine Qualität der Natur: als ihre Fülle, die Fähigkeit, sich zu erneuern, als ihr Potential« (Boehm, *Montagne Sainte-Victoire* [wie Anm. 5], S. 104).

¹³ »Die Natur lesen heißt sie durch den Schleier der Interpretation mittels farbiger Flecken sehen, die nach einem Harmoniegesetz aufeinander folgen. Diese großen Mischfarben lassen sich durch die Modulation analysieren. Malen heißt seine farblichen Empfindungen aufzeichnen« (Cézanne, *Gespräche* [wie Anm. 5], S. 54).

¹⁴ Der gleiche Vorgang läuft dann sozusagen rückwärts wieder ab bei der Rezeption durch den Betrachter, der aus den Farbflecken die Gegenstände rekonstruiert.

vergegenwärtigen, um es seiner Frau Clara zu beschreiben, und bezeichnet es dabei als einen »großen Farbenzusammenhang«,¹⁵ der eigentlich so wenig memorierbar sei wie eine große Zahl: »Und doch hab ich sie mir eingepägt, Ziffer für Ziffer«. ¹⁶ Das Verfahren funktioniert deshalb, weil im »großen Farbenzusammenhang« des Gemäldes alle Elemente nach einem logischen und nachvollziehbaren Gesetz voneinander ableitbar sind: »*Es ist, als wüßte jede Stelle von allen*«. ¹⁷ Und trotzdem wirkt das Bild nicht wie eine leblose mathematische Formel, sondern ist als lebendiger Eindruck ein für alle Mal in das unbewusste Erfahrungsreservoir des Betrachters eingegangen: »[M]ein Blut beschreibt sie in mir«. ¹⁸

Die eigentliche Bildbeschreibung selbst hebt zunächst ganz konventionell mit der Aufzählung der Bildgegenstände an: eine Wand im Hintergrund, grün mit kobaltblauem Muster (das Muster zeichnet Rilke im Brief auf); davor ein roter Sessel, »der eine Persönlichkeit ist«. Dieser setzt sich mit seiner Farbumgebung in Beziehung, indem sein Rot die bläulichen Grüntöne des Hintergrunds als Komplementärfarben in einer Figur des lauten »Widerspruchs« hervorruft. Die Frau, die auf den Sessel »gesetzt« »ist«, ¹⁹ scheint demgegenüber fast unpersönlich – während die Farben wie Individuen agieren, wird über sie verfügt – und wird allein durch die Farbigkeit ihrer Kleidung beschrieben. In ihrem Gesicht konzentrieren sich deren Farben – das grüne Gelb und das gelbe Grün des Kleides, das Blaugrau der Jacke, die blaue Seidenschleife – und modulieren dabei das Gesicht in seinen Formen heraus. Indem die Farben miteinander kommunizieren, werden sie teilweise verändert – schwächere Lokalfarben spiegeln die stärkeren –, teilweise aber auch in ihrer Eigenart bestärkt. Das formuliert Rilke in einem zunächst befremdlich wirkenden Vergleich:

Wie im Mund eines Hundes bei Annäherung verschiedener Dinge verschiedene Säfte sich bilden und bereit halten: zustimmende, die nur umsetzen, und korrigierende, die unschädlich machen wollen: so entstehen im Innern jeder Farbe Steigerungen oder Verdünnungen, mit deren Hilfe sie das Berührtwerden durch eine andere übersteht. ²⁰

¹⁵ Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 2), S. 629.

¹⁶ Ebd., S. 630.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 631.

Die Formulierung von den physiologischen »Säften« erinnert an das »Blut« als Träger des unbewussten Bildwissens: Offensichtlich ist die Reaktion des Betrachters zunächst eine simultane, quasibiologische, die dann in einem Versprachlichungsprozess nach und nach eingeholt wird. Dessen zeitliche Struktur bewirkt schließlich, dass die Dynamik des Betrachtens das traditionell koexistierende Bildkunstwerk zu einem konsekutiven umformt – und damit Lessings Intermedialitätstheorie in dessen »Laokoon«-Schrift widerlegt, indem an die Stelle des schroffen Gegensatzes von Wort und Bild eine komplementäre Figur des Umschlags von Neben- und Nacheinander tritt: »In diesem Hin und Wider von gegenseitigem vielartigen Einfluß schwingt das Bildinnere, steigt und fällt in sich selbst zurück und hat nicht eine stehende Stelle.«²¹ Durch Cézannes Übersetzung der Wahrnehmungskomponenten in »malerische Äquivalente« ist im Bild schließlich ein »endgültiges Bild-Dasein« neben der »bürgerlichen Realität«²² entstanden – eine Kunstwirklichkeit parallel zur Naturwirklichkeit. Und erst diese, erfahrbare und beschreibbare sowie durch die Zeit unzerstörbare Wirklichkeit ermöglicht es, dass Rilke das Bild »im Blut« hat: memoriert als einmalige, lebendige und im eigenen Nachschöpfungsvorgang hergestellte Gleichgewichtserfahrung.

Mit dieser durchaus persönlichen Bildbeschreibung im Hinterkopf wenden wir uns Rilkes »Briefen über Cézanne« insgesamt zu. Es handelt sich um 16 Briefe an seine Frau Clara, die er zwischen dem 3. Juni 1907 und dem 4. November 1907 geschrieben hat und die um seine Besuche in der Pariser Herbstausstellung, die ein Jahr nach Cézannes Tod eine Retrospektive mit 56 Werken präsentierte, kreisen.²³ Die Forschung hat bisher vor allem ästhetische Parallelen zwischen Cézannes Werk und Rilkes Umsetzung seiner Erkenntnisse, sowohl in den »Briefen« selbst als auch in den etwa zeitgleich entstehenden »Neuen Gedichten« und seinem Roman »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« (1910), nachgezeichnet – also die Ebene der formalen Wechselwirkungen nach dem oben dargestellten Modell untersucht.²⁴ Die dabei festgestellten

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Auch der vierte Brief in den »Briefen des Zurückgekehrten« Hofmannsthals beginnt als Ausstellungsbericht (vgl. GW E, S. 564).

²⁴ Vgl. die grundlegende Studie von Herman Meyer, Rilkes Cézanne-Erlebnis. In: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963, S. 244–286; ausführlicher: Ralph Köhnen, Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne. Bie-

Bezüge referiere ich kurz, um anschließend auf die dritte Ebene, die inneren Wort-Bild-Beziehungen, sowie die vierte Ebene, die Auffassung Cézannes als Lebenslehrer, umfassender einzugehen.

Für die Überlegungen zur formalen Wechselwirkung ist das Äquivalenz-Verhältnis zwischen Farbe – als primäres Kunstmittel der Malerei – und Sprache bzw. Worten – als Baumaterial der Dichtung – konstitutiv: Wie das Malen ganz unter den Farben vorgeht, geht das Dichten unter den Worten vor. Das Sprachkunstwerk stellt dieser Analogie zufolge also eine Parallelwirklichkeit allein aus der von aller Erkenntnis und Deutung unbelasteten Sprache her. Der Ausgangspunkt ist auch hier eine *epoché*, ein Moment der gezielten Urteilsenthaltung: Rilke bezeichnet diesen als unvoreingenommenes, ganz nach außen gekehrtes ›Schauen‹, das zur spontanen Einsicht in das Wesen des Gegenstands führen kann. Diese wird nun mittels des ›sachlichen Sagens‹ formuliert: einer der *realisation* vergleichbaren Sprachhandlung, die die ebenfalls ursprünglich subjektive Erfahrung durch den Rückgang auf die Gegenstände (das ›Ding‹) und die Konzentration auf das Sprachmaterial in möglichst reiner Form objektiviert.²⁵ Im Sprachkunstwerk treten die Worte damit in vor allem lautlich und rhythmisch vermittelte Beziehungen untereinander – wie die Farbfläche, die *taches*, auf Cézannes Bildern. Dabei verstärkt Rilke noch die Wahllosigkeit der Gegenstände: Gerade darin, dass sich der Dichter auch der kleinsten, unscheinbarsten oder gar hässlichen Dinge annimmt, beweist sich die von tradierten stofflichen oder thematischen Werten unabhängige Formkraft seiner Kunst.

Die Analyse einer Beschreibungspassage aus den »Briefen über Cézanne« soll das technisch und theoretisch Dargestellte veranschaulichen.

lefeld 1995. Köhnen versteht den intermedialen Zusammenhang als Beispiel einer konstruktivistischen Ästhetik: »Die allmähliche Verfertigung der Bildgegenstände beim Malen, der Wortbedeutungen beim Schreiben und im letzten Schritt die Vision des Zusammenhaltens von Wirklichkeit kennzeichnen wiederum eine konstruktivistische Ästhetik, die nicht die fertigen Inhalte und Gegenstände dem Kunstwerk vorausliegen sieht, sondern sie vielmehr als erst darin entstehende begreift. Sehendes Sehen wird hier, in kleinsten Schritten metonymischer Verschiebung, zu sprechender Sprache, die die gewußte, gekannte Welt von Bedeutungen erweitert« (ebd., S. 138).

²⁵ Vgl. zu Rilkes Poetik der mittleren Werkphase, in der die Termini des ›Schauens‹ und des ›sachlichen Sagens‹ zentral sind, die immer noch lesenswerten Arbeiten von Brigitte L. Bradley, R.M. Rilkes »Neue Gedichte«: Ihr zyklisches Gefüge. Bern/München 1967; sowie Dies., Rainer Maria Rilkes »Der Neuen Gedichte anderer Teil.« Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik. Bern/München 1976.

Am 17. Oktober schildert Rilke seiner Frau Clara den ersten schönen Morgen in Paris nach endlosen Regentagen in einer Art Prosagedicht:

Aber der Morgen hell. Ein breiter Ostwind, der mit entwickelter Fronte herkommt über die Stadt, da er sie so geräumig findet. Gegenüber, westlich, angeweht, hinausgedrängt, Archipels von Wolken, Inselgruppen, grau wie die Halsfedern und die Brust von Wasservögeln in einem Ozean kalten Kaumblaus von zu entfernter Seligkeit. Und unter dem allem hin, niedrig, immer noch die Place de la Concorde und die Bäume der Champs-Élysées, schattig, von zu Grün vereinfachtem Schwarz, unter den Westwolken. [...] Und plötzlich, kommt man in die Nähe des Obelisken [...], so fließt in kaum merklichem Gefälle die wunderbare Avenue auf einen zu, rasch und reich und wie ein Strom, der vor Zeiten mit seiner eigenen Gewaltbarkeit das Tor gebrochen hat in die Felsenwände des Arc de Triomphe dort hinten am Étoile. Und das alles liegt da mit der Generosität einer geborenen Landschaft und wirft Raum aus. Und von den Dächern, da und da, halten sich die Flaggen immer höher hinauf in die hohe Luft, strecken sich, schlagen als flögen sie ab: da und da.²⁶

Die Pariser Stadtkulisse wird dem Leser hier als dynamisiertes Landschaftsbild präsentiert. Diese Übersetzung von Kultur in Natur – von Straßen in Ströme, von Fahnen in Vögel – schafft die Voraussetzung dafür, dass die dargestellten Elemente vor einem einheitlichen Hintergrund aufgefasst werden können; ähnlich wie die Tapete als Strukturhintergrund dafür sorgt, dass der Sessel und Madame Cézanne sich als gleichwertige Persönlichkeiten entfalten können. Gleichzeitig wird die Natur mit ethischen Werten wie Generosität und Seligkeit in Verbindung gebracht. Die gesamte Textpassage wird im deiktischen Sprechduktus der klassischen Beschreibungsliteratur vorgetragen: Der Betrachter weist nach »gegenüber«, »dort hinten«, »da und da«. Wie ein Bildtitel steht am Anfang zunächst ein lakonischer Satzketzen: »Aber der Morgen hell«. Anschließend wird die Bewegung des Ostwindes am Himmel in beinahe atemlosen Aufzählungen (»[g]egenüber, westlich, angeweht, hinausgedrängt«) beschworen; daran schließt sich eine im Satzrhythmus etwas beruhigte Beschreibung der Straßen unterhalb des Himmels an. Das darauffolgende »plötzlich« markiert einen harten Einschnitt: Die Darstellung der Champs-Élysées als Strom wird in einem beinahe daktylisch fließenden Satz vorgetragen. Nach einem kurzen zusammenfas-

²⁶ Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 2), S. 620f.

senden Einschub geht der Blick zum Schluss wieder in die Höhe und der Satzrhythmus simuliert nun das stakkatoartige Geräusch der flatternden Fahnen: »da und da«; und noch einmal wiederholt: »da und da«.

Rilke verwendet also eine Art rhythmischer Satzmalerei, die den cézanneschen Schattenbahnen vergleichbar ist, die die Wahrnehmungsverläufe in seinen Bildern vorgeben.²⁷ Dazu kommt die Wortmalerei im traditionellen Sinn, die häufig auch von direkten Farbwirkungen ausgeht – das »Kaumblau« ist eines der vielen Blaus, die Rilke bei Cézanne in einer Art Geschichte des Blaus unterscheidet; das »zu Grün vereinfachte Schwarz« entspricht Cézannes Behandlung der Lokalfarben.²⁸ Der Wind wird nicht nur durch den parataktischen Satzbau veranschaulicht, der sozusagen die einzelnen Windstöße simuliert, sondern auch durch die prononcierten W-Laute des »westlich« und »angeweht«. Die H-Alliterationen des »höher hinauf in die hohe Luft« binden gleichzeitig den Schluss lautlich wieder an den Anfang zurück und schließen den Kreis des Betrachtens: »Aber der Morgen hell«.

Das Stadtbild beruht damit zunächst auf einer genauen Detailwahrnehmung, die dann in einer fortschreitenden Durchformung des Sprachmaterials »realisiert« wird; es liegt also eine formale Übernahme von Bildtechniken vor, die der zweiten Ebene des Intermedialitätsmodells entspricht. Rilke ging es jedoch in den »Briefen über Cézanne« um mehr als um Fragen künstlerischer Technik; es ging ihm um Einsicht in das Wesen von Kunstwerken und künstlerischer Schöpfungsvorgänge – also um das, was ich anfangs mit Gottfried Willems als innere Wort-Bild-Beziehungen bezeichnet habe. In der Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk Cézannes ringt sich Rilke zu einem rationalen Schaffensbegriff durch (womit die vierte Ebene des Intermedialitätsmodells erreicht ist); und diesen Erkenntnisprozess zeichnen die gesamten »Briefe« in einem großen Spannungsbogen nach.

Rilke reflektiert zu Beginn seinen momentanen Standort; er hat das unbestimmte Gefühl, in seiner Kunst kündige sich etwas Neues an; er findet in Cézanne »Bestätigung und Bezug«.²⁹ Erste, sozusagen propä-

²⁷ Vgl. zu den »Schattenbahnen«: Badt, *Kunst Cézannes* (wie Anm. 5), S. 62.

²⁸ Die besondere Bedeutung der Farben wird auch im vierten Brief bei Hofmannsthal hervorgehoben: »So soll ich Dir von den Farben reden? [...] Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht« (»Die Briefe des Zurückgekehrten«, GW E, S. 565).

²⁹ Rilke, *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 2), S. 623.

deutsche, Hinweise erhält er durch die Beschäftigung mit Werken van Goghs, die ihm seine Pariser Freundin, die Malerin Mathilde Vollmoeller, zeigt. Der große Mittelteil der »Briefe« enthält dann die eigentliche Auseinandersetzung mit der Cézanne-Ausstellung. Rilke beschäftigt sich zunächst mit der Person des Künstlers; dann überprüft er seinen ersten Eindruck an einem Vergleich mit alten Meistern im Louvre³⁰ sowie mit zahlreichen anderen Bild- und Wortkünstlern (beispielsweise Baudelaire und Flaubert). Und schließlich wird Mathilde Vollmoeller als »neutrale Beobachterin« hinzugezogen, um die eigenen, einigermaßen enthusiastischen Vermutungen an einem Eindruck, »den ich für ruhig und nicht literarisch abgelenkt halte«,³¹ abzugleichen. Schließlich schildert ein kurzer Schlussteil nach Ausstellungsende eine Reise in Rilkes Geburtsstadt Prag; dort jedoch scheitern die Versuche, die mit allzu viel Ressentiments beladenen Kindheitserlebnisse »sachlich« zu sagen.

Die stärker reflexiven und historisch-ästhetisch argumentierenden Passagen der »Briefe« werden dabei konturiert bzw. im cézanneschen Sinne moduliert durch mehrere Beschreibungen wie die oben analysierte Passage »Aber der Morgen hell«. Dabei entsteht ein eigener Erzählrhythmus aus ganz alltäglichen Wahrnehmungen: Regentage wechseln mit hellen, windigen Tagen; Alltagsroutinen werden durch sonntägliche Exerzitien unterbrochen; verschiedene Wege durch die Stadt werden wiederholt. Der Text gerät dadurch in eine Dynamik, die an die »Schwingungen« zwischen den Stellen in den Bildnissen Cézannes erinnert. Erkenntnisse werden dabei nicht als abstraktes und fertig vorgeformtes Wissen präsentiert, sondern als Angebot zu lebendigem Miterleben und Mitschaffen für den Leser, der nicht einfach in eine intermediale Debatte eintritt, sondern die Geburt einer neuen Kunstauffassung in all ihren Wehen und Wonnen miterleben kann.

Strukturiert wird diese Erzählbewegung durch Leitmotive, die wie die Äpfel bei Cézanne in immer neuen Varianten wiederkehren. Dazu ge-

³⁰ Interessanterweise hatte auch Cézanne selbst das empfohlen; in einem Brief an Charles Camoin vom 13. September 1903 hatte er geschrieben: »Couture sagte zu seinen Schülern: »Pfleget guten Umgang!«, das heißt: »Geht in den Louvre!« Doch nachdem man die großen Meister, die dort ruhen, gesehen hat, muß man sich beeilen, wieder herauszukommen und in sich selbst, im Kontakt mit der Natur, die Instinkte und die künstlerischen Empfindungsmöglichkeiten, die in einem stecken, zu verlebendigen trachten« (Cézanne, Briefe [wie Anm. 5], S. 277).

³¹ Rilke, Briefe über Cézanne (Anm. 2), S. 614.

hört der bereits bei der Bildbeschreibung zitierte Hund: Wie alte, anspruchslose Hunde blicken auch Cézanne³² und van Gogh³³ auf ihren Selbstporträts; und ein Hund sitzt mit im Schaufenster einer abendlich erleuchteten Buchhandlung,³⁴ das Rilke mit einer Anspielung auf das christliche Abendmahl als Inbegriff eines sorgenfreien und gleichzeitig bescheiden-demütigen Lebens im Frieden mit den Dingen erscheint. Der Hund, als Tier »das Wirklichste von allem«,³⁵ ist wie der beharrlich arbeitende Künstler und das durch sein Schaffen verwirklichte ›Kunstding‹ ein Identitätsideal, das in extremem Kontrast zum durch Zerstreung, Unfertigkeit und mangelnde Gegenwärtigkeit gezeichneten Alltagsleben steht. Erreicht werden kann eine solch fraglose Identität vom Menschen nur durch Arbeit – nicht aus leerem Pflichtgefühl oder drückender Notwendigkeit heraus, sondern »aus Einsicht, aus Lust«. ³⁶ Derjenige – so Rilke –, der wie Cézanne von früh auf sein Leben durch beharrliche Tätigkeit geformt hätte, wäre schließlich der »Hund dieser Arbeit«. ³⁷

Dabei gewinnt das Künstlertum einen metaphysischen Aspekt, der in unverkennbar religiös geprägter Terminologie den Text durchzieht: Dazu gehören nicht nur die »Wendung«³⁸ als Bekehrungserlebnis oder das »Abendmahl« als gesteigerter Lebensvollzug, sondern auch die wiederholten Forderungen nach Armut für den Künstler. Armut ist dabei ein zutiefst spiritueller Wert. Gemeint ist das absichtliche Absehen von aller Ablenkung und geistiger Zerstreung zugunsten einer Konzentration auf das Einfache, Unmittelbare, Unprätentiöse: »Ein Armer muß man sein bis ins zehnte Glied. [...] man muß [...] die Wurzeln fühlen und die Erde selbst. Man muß jeden Augenblick die Hand auf die Erde legen können wie der erste Mensch.«³⁹ Aus dieser spirituellen Armut resultiert dann die demütige Hingabe an die Gegenstände der Kunst. Indem der Künstler an diesen Gegenständen das Wunder der »Dingwerdung«⁴⁰ – Rilkes bezeichnende Übersetzung der cézanneschen *realisation* – vollzieht, erreicht

³² Vgl. ebd., S. 633.

³³ Vgl. ebd., S. 602.

³⁴ Vgl. ebd., S. 604.

³⁵ Ebd., S. 619.

³⁶ Ebd., S. 603.

³⁷ Ebd., S. 611.

³⁸ Ebd., S. 622.

³⁹ Ebd., S. 627.

⁴⁰ Ebd., S. 608.

er »Heiligkeit« und »neue Seligkeit«. ⁴¹ Diese ist jedoch nicht mehr in der Transzendenz angesiedelt, sondern im Sein selbst. Der Künstler ist derjenige, der die auf die Abwege ziellosen Werdens gebrachte Menschheit zum einfachen Sein zurückbringen kann, indem er, in einzelnen Akten der ›Dingwerdung‹, Vergängliches in der unvergänglichen Parallelwelt der Kunst konserviert: als Wahrnehmungs- und Erlebnispotenzial für kommende Generationen, denen die Äpfel ausgegangen sind, für die Sessel keine Persönlichkeit mehr haben und die einen hellen Morgen nur noch virtuell ›erleben‹ können (oder eben auch nicht).

IV

Peter Handkes »Lehre der Sainte-Victoire«: »Und es war das alles im Einklang«

Die neun Kapitel von Peter Handkes »Lehre der Sainte-Victoire« ⁴² illustrieren einen umfassenden Einsichtsprozess, der erstaunliche Parallelen zu demjenigen Rilkes aufweist. So versucht Handke noch verstärkt, seine von Cézanne gewonnenen Lehren an anderen Bild- oder Wortkünstlern abzugleichen – was die enorm stark ausgeprägte Intertextualität des Werks insgesamt erklärt; und auch er zieht in einem entscheidenden Stadium des Lernprozesses eine unbeteiligte Freundin hinzu. Handke orientiert sich dabei beinahe ausschließlich am wesentlich abstrakteren Spätwerk des Malers. Technische Aspekte, wie die vielfachen formalen Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung bei Rilke, spielen kaum noch eine Rolle. Hingegen werden die Reflexionen über die inneren Wort-Bild-Beziehungen verstärkt – was wiederum zum extrem selbstreflexiven Charakter des Textes beiträgt. Dort hingegen, wo es Rilke vor allem auf die Produktionsweise und das Arbeitsethos Cézannes ankommt, stellt Handke exemplarische Rezeptionsvorgänge in den Vordergrund. Das zentrale Vergleichsapriori ist die Denk- und Anschau-

⁴¹ Ebd., S. 624.

⁴² Vgl. zur Forschung: Manfred Durzak, Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen. Stuttgart 1982, v.a. Kap. IX; Ingeborg Hoesterey, Verschlungene Schriftzeiten: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt a.M. 1988; Ralph Köhnen, Zwischen Zeichenspiel und Wahrheit: Peter Handkes Cézanne-Rezeption. In: Intermedialität: Vom Bild zum Text. Hg. von Thomas Eicher. Bielefeld 1994, S. 185–220; Waltraud Wiethölter, Auge in Auge mit Cézanne. Handkes »Lehre der Sainte-Victoire«. In: GRM 71/1990, S. 422–444.

ungsform des ›Zusammenhangs‹, den Handke in Cézannes späten Werken beispielhaft dicht gestaltet sieht. ›Zusammenhang‹ ist dabei auch für Handke nicht nur eine ästhetische Kategorie, sondern ebenso lebensweltliches Bedürfnis wie soziales Wunschbild. Und die Rezeptionsfigur, die diesem Zusammenhang entspricht, ist die Epiphanie: Die Bildbetrachtung wird nicht mehr, wie bei Rilke, als exemplarischer Nachschöpfungsprozess vorgeführt, sondern als exemplarisches, sich von seinem Ursprung verselbstständigendes Einheitserlebnis erfahren.

Dies ist der Grund, weshalb Epiphanie-Figuren den Text auf all seinen Ebenen und in verschiedenen Varianten durchziehen. Im Kapitel »Das Bild der Bilder« beschreibt der Erzähler eine Art Fortsetzungsepiphanie, die ihn angesichts eines Gemäldes von Cézanne mit dem Titel »Roches pres de grottes au-dessus de Chateau-Noir« (dargestellt ist eine Naturszene mit Felsblöcken und Kiefern) überkam. Spontan evozierte es damals beim Erzähler das »Gefühl ›Nähe‹«. ⁴³ Als er Jahre später versucht, sich dieses Gefühl zu vergegenwärtigen, kommt ihm eine Filmszene in den Sinn: »Henry Fonda, wie er in John Fords *Die Früchte des Zorns* mit der eigenen Mutter tanzt«. ⁴⁴ Diese Vorstellung ergänzt die ursprüngliche »Nähe« durch die Assoziation von »Gefahr, Tanz, Zusammenhalt, Herzlichkeit«. ⁴⁵ Das wiederum erinnert ihn daran, dass Cézanne einmal, um sein Verständnis von Motiv zu erklären, einfach die gespreizten Finger beider Hände verschränkte; ein gestisch produziertes optisches Muster, das der Erzähler nun mit »verschlungenen Schriftzeichen« assoziiert und mit Cézannes Definition der Kunst als Harmonie parallel zur Natur in eins denkt:

Und dann verstand ich, durch die Praxis der Leinwand: die Dinge, die Kiefern und die Felsen, hatten sich in jenem historischen Moment auf der reinen Fläche – nicht mehr rückgängig zu machendes Ende der Raumillusion –, aber in ihren dem Ort und der Stelle [...] verpflichteten Farben und Formen!, zu einer zusammenhängenden, in der Menschheitsgeschichte einmaligen Bilderschrift verschränkt. [...] Hierher gehört nun jene einzelne Zimmerpflanze, die ich einmal durch ein Fenster vor der Landschaft als chinesisches Schriftzeichen erblickte: Cézannes Felsen und Bäume waren mehr als solche Schriftzeichen; mehr als reine Formen ohne Erdenspur – sie waren zusätzlich, von dem dramatischen *Strich* [...] der Malerhand, ineinandergefügt zu Beschwörungen – und erscheinen mir [...] jetzt verbunden mit den frühesten

⁴³ Handke, *Lehre* (wie Anm. 3), S. 60.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 61.

Höhlenzeichnungen. – Es waren die *Dinge*; es waren die *Bilder*; es war die *Schrift*; es war der *Strich* – und es war das alles im Einklang.⁴⁶

Was genau ist nun an diesem assoziativen Gefüge verschiedener Epiphanien, verbunden durch ästhetische Reflexion, »Weltgeschehen«?⁴⁷ Es empfiehlt sich, wie meistens bei Handke, den Begriff wörtlicher zu nehmen, als er in der Alltagssprache gebraucht wird: »Weltgeschehen« wäre dann ein Ereignis, das in seiner Erfahrungsdimension die Welt umfasst und nicht einzelne Gegenstände oder Sachverhalte; es wäre, sozusagen, die Epiphanie der Epiphanien, die die Lesbarkeit der gesamten Welt und deren inneren Zusammenhang in einem exemplarischen Akt unter Beweis stellen würde. Das »Bild der Bilder« zeigt für den Betrachter zunächst das Ineinanderfallen von Raum und Nicht-Raum; es ist »reine Fläche« (als Farbentafel) und doch gebunden an seinen konkreten dreidimensionalen Entstehungsort, der diese Farberfahrung evozierte. Es zeigt aber auch das Ineinanderfallen von Zeit und Nicht-Zeit: In seiner Entstehung zwar konkret auf das Jahr 1904 und eine unwiederholbare Situation datierbar, bewirkt es in der Gegenwart das »Erlebnis des Sprungs, mit dem zwei Augenpaare, in der Zeit auseinander, auf einer Bildfläche zusammenkamen«.⁴⁸ Und schließlich zeigt das Bild ein exemplarisches Ineinanderfallen von Bild und Schrift; dabei ist das physische Äquivalent des komplexen Bildzusammenhangs der Tanz mit seinen Bewegungsmustern, das der Schrift der Beschwörungsgestus des Malerstrichs. Bedeutung über ein intermediales Kuriosum hinaus kommt diesem »Weltgeschehen« insofern zu, als der »in der Menschheitsgeschichte nur einmal mögliche Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz unsereinem machtvoll und dauernd das Reich der Welt offenhält«.⁴⁹ Im »Bild der Bilder« ist die Wirklichkeit zwar zur malerischen Form geronnen, eröffnet aber gleichzeitig durch ihre sprachliche, physische und moralische Wiederauflösbarkeit immer neue (um mit den Phänomenologen zu sprechen) »Horizonte«.

Die Welt-»Offenheit« wird dabei gleichzeitig als ethisches Potenzial verstanden. Handke baut seine Parallelwelt in der »Lehre der Sainte-Victoire« wie Rilke als Kontrastprogramm zu einer schlechten Wirklich-

⁴⁶ Ebd., S. 62.

⁴⁷ Ebd., S. 61.

⁴⁸ Ebd., S. 29.

⁴⁹ Ebd., S. 63.

keit, die im Text meist als das Böse schlechthin personifiziert wird und als Sprachverlust und Einengung des Wirklichkeitsbildes nachweisbar ist.⁵⁰ Darauf reagiert der Erzähler mit der Suche nach einer neuen, »entstofflichten und doch materiellen Sprache«,⁵¹ die den zweiten Textbogen prägt. Und wieder ist es der Berg Sainte-Victoire, der den Erzähler bei seinem zweiten Aufstieg zu einer neuen Einsicht führt. Diesmal macht er sich mit der Freundin D. auf die Suche nach einer Bruchstelle zwischen zwei unterschiedlichen geologischen Gesteinsschichten, die auf Cézannes Gemälden als eine Art »Schlüssel«⁵² in den Schattenbahnen immer wiederkehrt. Als er diesen Punkt beinahe zufällig findet, verwandelt dieser sich in seiner Wahrnehmung zum »Drehpunkt«,⁵³ um den sich alle Einzelformen und -farben in einem »ewigen Kreisel« bewegen. In all diesem erlebt der Erzähler nun den »Großen Geist der Form«, der ihm das »Reich der Wörter«⁵⁴ ein für alle Mal eröffnet.

Die Passage erscheint ähnlich unvermittelt und überraschend wie die Weltgeschehensepiphanie: Was ermöglicht denn eigentlich diese besondere Erfahrung von Offenheit? Wie hängen die erlebten Kreisfiguren und -bewegungen mit dem »Geist der Form« schlechthin zusammen? Zunächst folgt auf dieses intensive Erleben unvermittelt eine extrem reflexive Passage; die Freundin D. erläutert nämlich ihre Probleme bei der Herstellung des »Mantels der Mäntel«, die um die angemessene Herstellung des Übergangs kreisen. Durch einen intermedialen Vergleich – sie studiert die Baupläne chinesischer Dachkonstruktionen – wird ihr die Bedeutung von »Überleitungen« als eigenständigem »Bereich des Dazwischen« deutlich; sie formuliert ihre Einsicht in einem paradoxen Satz: »Der Übergang muß für mich klar trennend *und* ineinander sein.«⁵⁵ Beides zusammengenommen – das Epiphanie-Erlebnis vom »großen Geist der Form« und der Hinweis auf die prekäre Stellung von Übergängen und Zwischenräumen – bringt nun geradezu mit logischer Konsequenz das viel diskutierte Schlusskapitel »Der große Wald« hervor, in dem

⁵⁰ Wobei bei Handke interessanterweise die bei Rilke so positiv konnotierten Hunde wegen ihrer Aggressivität dem Wanderer gegenüber für das Böse schlechthin stehen (vgl. die Begegnung mit dem Hund, ebd., S. 43–49).

⁵¹ Ebd., S. 58.

⁵² Ebd., S. 86.

⁵³ Ebd., S. 89.

⁵⁴ Ebd., S. 90.

⁵⁵ Ebd., S. 93.

sich Handke an einem sprachlichen Realisationsprojekt versucht.⁵⁶ Der Morzger Wald, den Handke hier in äußerst detaillierter Beschreibung schildert, ist für ihn »wunderbar wirklich«,⁵⁷ und er ist gleichzeitig ein geografisch konkreter Zwischenraum: »Doch wenige wissen von dem Morzger Wald dazwischen.«⁵⁸ Innerhalb dieses Zwischenraums werden permanent sanfte Übergänge vom Bereich der Kultur (der Stadt) in den der Natur (der Wald) beschworen, sehr ähnlich wie in Rilkes Paris-Beschreibung »Aber der Morgen hell«. Dabei begegnen dem Leser auf Schritt und Tritt in äußerst dichter Fügung die wichtigsten Motive, Konzepte und Strukturen des Textes; er kann damit, zumindest potenziell, eine Leseepiphanie nach der anderen erleben. All dies gipfelt in der letzten, endgültigen und von vielen Kritikern wegen ihres hybriden Duktus am meisten geschmähten Epiphanie des Textes:

An der Schwelle zwischen dem Wald und dem Dorf, wo im Weg neu die Steine der Römerstraße leuchten, wieder ein Holzstoß, zugedeckt mit einer Plastikplane. Der rechteckige Stapel mit den gesägten Kreisen ist das einzige Helle vor einem dämmerigen Hintergrund. Man richtet sich davor auf und betrachtet ihn, bis nur noch die Farben da sind: die Formen folgen. Es sind auf den Betrachter zeigende Läufe, die aber im einzelnen jeweils woanders hinzielen. Ausatmen. Bei einem bestimmten Blick, äußerste Versunkenheit und äußerste Aufmerksamkeit, dunkeln die Zwischenräume im Holz, und es fängt in dem Stapel zu kreisen an. Zuerst gleicht er einem aufgeschnittenen Malachit. Dann erscheinen die Zahlen der Farbentest-Tafeln. Dann wird es auf ihm Nacht und wieder Tag. Mit der Zeit das Zittern der Einzeller; ein unbekanntes Sonnensystem; eine steinerne Mauer in Babylon. Es wird der umfassende Flug, mit gebündelten Düsenstrahlen; und schließlich, in einem einmaligen Flimmern, offenbaren die Farben quer über den ganzen Holzstoß die Fußspur des ersten Menschen.⁵⁹

⁵⁶ Eine bis in Details ähnliche Szenerie wird auch im vierten Briefe der »Briefe des Zurückgekehrten« von Hugo von Hofmannsthal beschrieben (vgl. GW E, S. 565); und auch hier löst sie ein vergleichbares Zusammenhangserlebnis in Form einer Epiphanie aus: »Und nun konnte ich, von Bild zu Bild, ein Etwas fühlen, konnte das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen, wir ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach und wie die Farben eine um der andern willen lebten [...], konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, eins und alles im zehntausendsten Teil der Zeit« (ebd., S. 566).

⁵⁷ Handke, *Lehre* (wie Anm. 3), S. 95.

⁵⁸ Ebd., S. 100. Vgl. zum ästhetischen Status von Zwischenräumen auch: Jutta Heinz, *Zwischenräume. Zu einem Motivkomplex in Rilkes zweiter Duineser Elegie und dessen Tradition*. In: *World Literature Studies* 5/2012, S. 38–49.

⁵⁹ Handke, *Lehre* (wie Anm. 3), S. 108.

Dieses finale Erlebnis unterscheidet sich in zentralen Merkmalen von allen anderen Textepiphanien. Sein Auslöser ist zwar, wie meist zuvor, eine Farbwahrnehmung; der eigentliche Prozess wird jedoch durch bewusste Konzentration als Kontemplation willentlich in Gang gesetzt: »Ausatmen. Bei einem bestimmten Blick äußerste Versunkenheit und äußerste Aufmerksamkeit«. Und auch in seinem Verlauf herrschen größere Freiheiten als bisher: Die sich einstellenden Vergleichsbilder entwickeln sich in freier Assoziation sowie zeitlich und räumlich ins Extreme gesteigert zum ›Weltgeschehen‹. Dieses gipfelt im Bild von der »Fußspur des ersten Menschen«, das an die Höhlenzeichnungen im »Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz« erinnert; aber mit einem bezeichnenden Unterschied: Die Fußspur ist keine künstlerische Leistung eines Urzeitmenschen, sondern bewahrt seine tatsächliche physische Gegenwart.

Auch die bewusst eingeleitete Epiphanie führt in ihrem Verlauf zu einer kreisenden Bewegung, die von den »Zwischenräume[n]«, nämlich den Lücken zwischen den einzelnen Stämmen, ausgeht. Offensichtlich sind diese Zwischenräume der Dreh- und Angelpunkt des Kreiserlebnisses im wahrsten Sinn des Wortes: Eine geschlossene Oberfläche würde ebenso wenig wie ein leerer Raum einen natürlichen Ansatz für eine Rotation bieten. Indem ein solcher Zwischenraum temporär zum Zentrum der Welt wird – wie der Ort des Künstlers, der weder ein geografischer noch ein imaginärer ist, sondern etwas dazwischen –, muss die von ihm ausgehende Erfahrung weder Wirkliches und Seiendes überschreiben noch halt- und bezugsloses Neues erfinden. Er vermittelt Geborgenheit,⁶⁰ ohne dabei die Offenheit der Welt als Möglichkeit zu zerstören. Das Eintreten des Kreiseffektes belegt schließlich, dass dieser eine Zwischenraum für die Dauer der Epiphanie tatsächlich zum Zentrum der Welt geworden ist, die nun um ihn herum zu kreisen beginnt.

Mit der zum anfänglichen »Ausatmen« komplementären Handlung des »Einatmens« findet die Kreisbewegung ein ebenso gezielt herbeigeführtes Ende; sie vollzieht sich damit auch in einer natürlich begrenzten ›Zwischenzeit‹. Das Erzähler-Ich kehrt sich ab vom Wald zur Stadt, von den Urzeitmenschen zu den »heutigen Menschen«. Was er mitbringt, ist

⁶⁰ Der Holzstoß ist eines der vielen Leitmotive des Textes; vgl. die zentrale Stelle: »Und (sich schließender Kreis?) ein Wunschbild von mir, als dem Schriftsteller, wurde es dann einmal, mit meinem Geschriebenen für jemand anderen [...] ein Bohlenweg zu sein, oder eben ein heller, gleichmäßiger, dichtgefügter ›Holzstoß‹« (ebd., S. 56).

ein Teil gerettete Wirklichkeit; kein besonders bedeutsamer Wald und auch kein besonders schöner, aber einer, der zumindest einem Menschen zu einer bestimmten Zeit betrachtbar und beschreibbar, ein »Augenstoff« und gleichzeitig Erzählstoff wurde. Und wenn am Schluss die offene Frage steht »Zu Hause das Augenpaar?«, dann ist damit ein letztes Mal zum Ausdruck gebracht, dass es hier nicht um individuelle Ekstasen oder künstlerische Feinheiten geht, sondern um »geltende Wirklichkeit«⁶¹ und einen »berechtigten Vorschlag« einer »gemeinsamen Daseinsform«⁶² für das Volk der Leser, das Handke in all seinen Schriften zu versammeln sucht.

V

Literarische Phänomenologie: »Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammen-Gehören des Dichtens und des Denkens führt?«

Ich habe zu zeigen versucht, dass in der Auseinandersetzung Rilkes und Handkes mit Cézannes Werk, Person, Kunstauffassung und Arbeitsweise sich komplexe intermediale Prozesse vollziehen, die teilweise im Bereich der stofflichen Übernahmen, teilweise im Bereich formaler Wechselwirkungen stattfinden, sich aber immer stärker auf die Ebenen der als komplementär verstandenen inneren Wort-Bild-Zusammenhänge sowie exemplarischer, mit ethischer Bedeutung aufgeladener Produktions- und Rezeptionsvorgänge verlagern. Die Malerei Cézannes kann zunächst deshalb für Rilke und Handke zur Lehre werden, da in den Bild-Medien – bei Cézanne: speziell durch die Bedeutung der Farbe – ein stärkeres Absehen von vorgeformten Bedeutungskomponenten leichter möglich ist als in der Sprache. Cézanne beweist zum Zweiten, dass Kunstwerken Erkenntnischarakter zukommen kann: Malerei kann eine zweite Wirklichkeit parallel zur Natur errichten, die gleichzeitig eigengesetzlich und über die homologe Struktur der Harmonie mit dem großen Ganzen der Natur verbunden ist. Und zum Dritten demonstriert Cézanne, dass ein distanzierteres Zurücktreten von den überlieferten ästhetischen Gegenständen und Werthierarchien möglich ist, ohne dass die Kunst die Wirklichkeit ganz aus den Augen verliert: Cézannes Äpfel bereiten

⁶¹ Ebd., S. 20f.

⁶² Ebd., S. 57f.

den Weg für Rilkes Hunde und Handkes Holzstöße. Dabei dienen die Dinge als Vermittlungsmodell zwischen Natur – als dem traditionellen Gegenstand literarischer Beschreibung, der vom Verschwinden bedroht ist – und Kultur – als dem der Literatur neu und dauerhaft zu erschließenden Tätigkeitsgebiet des Menschen.

Was die Kunst Cézannes wie auch Rilkes und Handkes durch diese Distanzierung und Abwendung vom Menschlichen an subjektivem Wert verliert, gewinnt sie auf der anderen Seite an intersubjektiver Verbindlichkeit. Für Cézanne war der Akt der Realisation bereits eine Art Konservierung der vom Verschwinden bedrohten Dinge und Kunst eine Lebensform der Bestätigung.⁶³ Rilke und Handke spitzen die ethischen Funktionen der Kunst dann in unterschiedlichem Maße zu: Beide nehmen das Rettungsmotiv der Dinge auf, retten aber dazu noch im gleichen Atemzug die persönliche Identität, die harmonische Lesbarkeit der Welt, die soziale Verbindlichkeit ästhetischer Normen und das Bedürfnis des Menschen nach Transzendenz schlechthin. An diesem letzten Punkt lässt sich auch die Differenz zwischen Rilke und Handke recht deutlich zeigen. Rilke neigt insgesamt zur Vergegenständlichung des Transzendenten: Er findet das Abendmahl in einem Antiquariatsfenster, die Dingwerdung in jedem gelungenen Kunstwerk und die Seligkeit in der hingebungsvollen künstlerischen Arbeit. Handke hingegen neigt zur Mythisierung des Immanenten: Motive aus dem Bereich der Lebenswelt werden zu Formeln einer Heiligsprechung des Alltags und die neue Sprache stiftet eine Glaubensform. Beide jedoch verfolgen damit eine für ihr intermediales Verfahren typische Komplementärbewegung: Rilke zeigt in seinen Beschreibungstexten, wie bildliche Simultaneität in der Erfahrung zu Sukzessivität verflüssigt werden kann (»Madame Cézanne im roten Sessel«) bzw. wie eine sukzessive Handlung in ein sprachliches Landschaftsbild verfestigt werden kann (»Aber der Morgen

⁶³ »Man glaubt, daß eine Zuckerdose keine Physiognomie, keine Seele hat. Aber das verändert sich auch täglich. Man muß sie zu nehmen wissen, sie umschmeicheln, diese Herren da ... Diese Gläser, diese Teller, die sprechen miteinander, sie tauschen unentwegt Vertraulichkeiten aus [...]. Die Früchte sind treuer. Sie lassen sich gern malen. Es ist, als wollten sie um Vergebung bitten, daß ihre Farbe vergeht. Ihre Idee strömt mit ihrem Duft aus. Sie kommen zu Ihnen in allen ihren Gerüchen, erzählen Ihnen von den Feldern, die sie verlassen haben, von dem Regen, der sie genährt, von den Morgenröten, die sie erschaut. [...] Warum zerteilen wir die Welt? Ist es unser Egoismus, der sich darin spiegelt? Wir wollen alles zu unserem Gebrauch. [...] Die Gegenstände durchdringen sich gegenseitig. ... Sie hören nicht auf zu leben, verstehen Sie.« (Cézanne, Gespräche [wie Anm. 5], S. 193f.)

hell«). Handke hingegen zielt in seinem »Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz« auf eine Kreisbewegung, in der alle medialen Formen ineinander umschlagen können und die letztlich die Lesbarkeit der Welt durch ihre Betrachtbarkeit – bzw. umgekehrt, ihre Betrachtbarkeit durch ihre Lesbarkeit – herstellt.

Der Anachronismus dieser Kunstauffassungen sowie ihre umfassende Harmonisierungstendenz werden von allen drei Künstlern billigend in Kauf genommen. Er ist ihre Antwort auf Modernisierungstendenzen nicht nur in der Lebenswelt, sondern auch in der Kunst, die mit der Avantgarde-Bewegung letztendlich den gleichen Spezialisierungs- und Ausdifferenzierungsvorgang durchläuft wie die Wissenschaften und die Technik. Kunstauffassungen, die ohne eine ausgeführte Programmatik nicht mehr zu verstehen sind (und bei denen selbst das Verständnis der Programmatik unter Umständen nur noch von dazu eigens ausgebildeten philologischen und kunstwissenschaftlichen Spezialisten geleistet werden kann), sind für Cézanne, Rilke und Handke in gleicher Weise alltagsfremd, lebensfern, dem unmittelbaren Erleben nicht mehr zugänglich – und damit ihrem Zweck entfremdet und irrelevant. Sie propagieren dagegen ein Verständnis von Kunst als einfacher Lebensäußerung, die grundlegende Wahrnehmungs- und Bewusstseinsvorgänge wie Schauen und Denken, Zusammenstellen und Trennen einübt und in ihrer komplementären Struktur vorführt. Insofern ist ihr »phänomenologisch« orientiertes Kunstverständnis durchaus nicht rein affirmativ, sondern nur auf einer sehr viel substanzielleren Ebene kritisch.

Die Beziehungen zur philosophischen Phänomenologie – als interdisziplinäres Pendant zu den Wechselwirkungen zwischen Kunst und Literatur – können hier nur kurz angedeutet werden.⁶⁴ Edmund Husserl beschreibt in seinen »Pariser Vorträgen« (1929), einer seiner Grundlagentexte, die Wirkungen, die der Vollzug der *epoché*, der Urteilsenthaltung, auf das Tun des Phänomenologen hat:

⁶⁴ Auf diesen Zusammenhang ist in der Forschung bereits sporadisch verwiesen worden; vgl. Käte Hamburger, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Dies., Rilke in neuer Sicht. Stuttgart 1971, S. 83–158; Anthony Phelan, »Gesicht aus Aussehen«: Rilke, Cézanne und Merleau-Ponty. In: Rilke und die Moderne. Hg. von Adrian Stevens und Fred Wagner. München 2000, S. 135–154; Gerhard Melzer, »Lebendigkeit: ein Blick genügt«. Zur Phänomenologie des Schauens bei Peter Handke. In: Peter Handke. Die Arbeit am Glück. Hg. von Gerhard Melzer und Jale Tükel. Königstein 1985, S. 126–152.

[...] das heißt also, in die offen endlose transzendente Erfahrung eintreten, sich nicht mit dem vagen *ego cogito* begnügen, sondern dem beständigen Fluß des cogitierenden Seins und Lebens nachgehen, es sich nach allem, was daran zu schauen ist, ansehen, explizierend eindringen, es beschreibend in Begriffe und Urteile fassen, und rein in solche, die aus diesen anschaulichen Beständen ganz ursprünglich geschöpft sind.⁶⁵

Letztlich ist damit genau das ›sehende Sehen‹ Cézannes, das ›sachliche Sagen‹ Rilkes, die Beschreibungslust Handkes und die unhintergehbare Komplementarität von »Begriffen und Urteilen« auf der einen Seite und den »anschaulichen Beständen« auf der anderen ausgedrückt.⁶⁶ Martin Heidegger hat diesen Gedanken im Blick auf Cézanne – er kannte und schätzte im Übrigen auch Rilkes »Briefe über Cézanne« sehr – nicht nur deutlich gesehen, sondern bezeichnenderweise poetisch ausgedrückt: nämlich im Gedicht »Gedachtes, gewidmet René Char«:

Das nachdenksam Gelassene, das inständig
Stille der Gestalt des alten Gärtners
Vallier, der Unscheinbares pflegte am
chemin des Lauves.

Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, »realisiert« und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.

Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammen-
gehören des Dichtens und des Denkens führt?⁶⁷

⁶⁵ Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Hg. von Stephan Strasser. Den Haag 1950, S. 14.

⁶⁶ Zur Hochschätzung der Kunst und speziell der Literatur in diesem Zusammenhang führt Husserl in den »Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie« aus: »Außerordentlich viel Nutzen ist zu ziehen aus den Darbietungen der Geschichte, in noch reicherm Maße aus denen der Kunst und insbesondere der Dichtung, die zwar Einbildungen sind, aber hinsichtlich der Originalität der Neugestaltungen, der Fülle der Einzeltzüge, der Lückenlosigkeit der Motivation über die Leistungen unserer eigenen Phantasie hoch emporragen und zudem durch die suggestive Kraft künstlerischer Darstellungsmittel sich bei verstehendem Auffassen mit besonderer Leichtigkeit in vollkommen klare Phantasien umsetzen. So kann man denn wirklich, wenn man paradoxe Reden liebt, sagen [...] daß die ›Fiktion‹ das Lebenselement der Phänomenologie, wie aller eidetischen Wissenschaft, ausmacht, daß Fiktion die Quelle ist, aus der die Erkenntnis der ›ewigen Wahrheiten‹ ihre Nahrung zieht« (in: Edmund Husserl, *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Hg. von Elisabeth Ströker. Hamburg 1992, S. 148).

⁶⁷ Zit. nach Günter Seubold, *Der Pfad ins Selbe. Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 94/1987, S. 64–78, hier S. 66.