

Vincenza Scuderi

Welche Meister?

Zitat- und Montagekunst in *Die Lehre der Sainte-Victoire* von Peter Handke am Beispiel der *Briefe des Zurückgekehrten* von Hugo von Hofmannsthal

1. *Die Lehre der Sainte-Victoire* und die Montage

Die Lehre der Sainte-Victoire (1980), der zweite Teil der Tetralogie *Langsame Heimkehr* von Peter Handke, zu der auch das gleichnamige Werk *Langsame Heimkehr* (1979), genauso so wie *Kindergeschichte* (1981) und *Über die Dörfer* (1981) gehören, ist ein hybrides Buch, das vielen Genres angehört, ohne eines genau zu sein: Autobiographie, fiktive Autobiographie, Essay, Erzählung, Kunstbuch: „Zergliedert man Handkes Text in seine kleinsten Einheiten, in ein- bis fünfseitige Abschnitte, fällt einem sofort die Vielfalt von Gattungen dieser Abschnitte auf. Mehr noch, innerhalb der Abschnitte wechseln sich von Absatz zu Absatz die Gattungen ab“.¹ Darüber äußert sich der Ich-Erzähler mit einer metareflexiven Erklärung:

Meine Sache konnte nicht die rein im Sachgebiet die Bezüge suchende Abhandlung sein – mein Ideal waren seit je der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung.

Ja, ich wollte erzählen (und studierte mit Vergnügen die Abhandlungen). Denn schon oft hatte ich, lesend oder schreibend, die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren [...]. Und außerdem wußte ich: Der Verstand vergißt; die Phantasie vergißt nie.²

Trotzdem ist die Kraft der essayistischen Form so stark in diesem Buch, dass Handke 1980 geplant hatte, *Die Lehre der Sainte-Victoire* als „Kern“ der Essaysammlung *Das Ende des Flanierens* (1980) aufzunehmen. Sein Verleger, Siegfried Unseld, stand diesem Vorschlag skeptisch gegenüber, sodass der Autor seine Meinung änderte und die Werke als getrennte Bände erschienen.³ Dadurch wurde *Die Lehre*

1 Roepstorff-Robiano, Philippe: Farbflecken und Textfetzen. Peter Handkes intermediale Verzauberung einer entzauberten Welt. In: *Studia Austriaca*, XXIII (2015), S. 125-148.

2 Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 99. Im Folgenden wird der Essay mit der Sigle DLS und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

3 So Siegfried Unseld in seinem *Reisebericht Salzburg*, 5./6. April 1980. „Handke begründete diesen ungewöhnlichen Vorschlag unter anderem mit der inhaltlichen Nähe seiner Essays zu *Die Lehre der Sainte-Victoire*, wie Unseld berichtet: ‚Im übrigen kämen in der Erzählung Christian Wagner und Ludwig Hohl vor und auch Kafka, und insofern gehöre der Text zu diesen Essays‘“. Siehe Kepplinger-Prinz, Christoph: *Das Ende des Flanierens*. Entstehungskontext. In: Handkeonline: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1650> [21.06.2018].

zum zweiten Teil der Tetralogie, dem fiktionalen Charakter des Werks wird somit Rechnung getragen.

Die Vermischung von Genres, die *Die Lehre* aufweist, kann *in toto* im Sinne des kompositorischen Prinzips des Buchs verstanden werden, als weiterer Ausdruck der Technik der Montage, die das ganze Werk ausmacht. Die Narration entsteht durch Worte und Visionen, die aus einer enormen Verkettung von Blicken der Anderen stammen.⁴ Cézanne ist der Meister der Meister, aber auch Stifter, Goethe, der oft zitierte und nie mit Namen genannte Spinoza („der Philosoph“ – wobei hinter derselben Bezeichnung auch Derrida und Simone Weil stecken), John Ford, De Chirico, Max Ernst, Magritte, Hopper, Christian Wagner, Gustav Courbet, die nie erwähnten Hölderlin, Celan, Rilke, Heidegger, Merleau-Ponty, Benjamin, Ludwig Hohl, Dante und Petrarca, der Kunsthistoriker Kurt Badt, viele andere noch und der nie direkt zitierte Hugo von Hofmannsthal, wenn auch vor allem ein Werk – *Die Briefe des Zurückgekehrten* – ständig kontrafakturiert wird, eine Tatsache, auf die ich noch im Detail eingehen werde. Eine ganze Bibliothek und eine beeindruckende Gemäldegalerie tragen zu dieser literarisch-philosophischen Wiedergabe der Welt bei, sodass *Die Lehre der Sainte-Victoire* vieles von der enzyklopädischen Struktur des von Franco Moretti definierten Welt-Werkes („opera mondo“) hat, die epische Form der Moderne, die er anhand von Beispielen von *Faust* bis *Hundert Jahre Einsamkeit* analysiert.⁵

Dass *Die Lehre der Sainte-Victoire* ohnehin als Fortsetzung von *Langsame Heimkehr* zu verstehen ist, lässt Handke selber zu. Wenn *Langsame Heimkehr* inmitten der Schreibkrise des Autors entstanden ist, und diese Krise durch die Figur des Geologen Sorger restituiert wird, hat *Die Lehre der Sainte-Victoire* vor, die Überwindung der Krise dank der ‚Lehre‘ von Cézanne zu bezeugen. Es wäre jedenfalls falsch, diesen Umstand klinisch zu lesen, und nicht im Rahmen des Prozesses des Schreibens, zu dem eine unerschöpfliche und immer wiederkehrende „produktive Unruhe“ beiträgt. So Ingeborg Hoesterey: „Der Text ist weder eine Krankengeschichte noch eine Heilserzählung, sondern Schreiben über Schrift, ein komplexer Prozeß, der psychische Konflikte, Heilungen (kurzfristige) ja ‚Ausschweifungen‘ unter seinen mannigfachen Modalien subsumiert“.⁶

4 Für eine sorgfältige Untersuchung des Textes im Sinne der Mosaikkonstruktion per Zitateⁿ vgl. Albes, Claudia: Erzählen - Argumentieren - Beschreiben: Zur Theorie und Interpretation moderner Prosatexte am Beispiel von Peter Handkes „Lehre der Sainte-Victoire“. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013.

5 Vgl. Moretti, Franco: Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi 1994. Diese interpretative Linie wäre an sich ganz im Einklang mit der Lektüre, die Hans Höller von der *Lehre der Sainte-Victoire* durchführt, die dieses Werk als moderne Form der Klassik durch die Wiederaufnahme der tradierten Klassik liest. Vgl. Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945: Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013.

6 Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt am Main: Athenäum 1988, S. 121.

In dem Zusammenkommen von realen Fakten, die der Autor erlebt, und denen, die seinen Figuren zugeschrieben werden, wird Sorger einerseits zum Alter Ego von Handke, andererseits zum Alter Ego des Ich-Erzählers der *Lehre*: „Aber der Geologe hatte sich noch vor dem europäischen Boden in mich zurückverwandelt“ (DLS 93). Honold hat treffend diesen Prozess beschrieben: „Das Autorsubjekt schlüpft temporär in die Rollenmaske fingierter Personen und legitimiert diese dann wiederum als Teile oder künstliche Extensionen seiner selbst“.⁷

Die Narration nimmt die Form eines Berichts über vergangene Fakten an: eine Selbstreflexion über die Kunst des Schreibens und über die Interpretation und Wiedergabe der Welt dank der Schrift, die wieder fähig ist, über die Welt zu schreiben, weil der Erzähler im Sinne des Prinzips der „*réalisation*“, der „Verwirklichung“ kreierte, bzw. realisiert, so Cézanne in einem Brief an Gasquet, „Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur“ (DLS 78). Der ‚Bericht‘ liefert vor allem in seinem vorletzten Kapitel einige Hinweise zu dessen Entstehung und einige Erklärungen bezüglich der endgültigen Struktur, die das Buch angenommen hat. Die Tatsache, dass das Buch als Zusammenfließen unterschiedlicher Zitate entstanden ist, wird ausdrücklich thematisiert:

Eine Zeitlang schwebte es mir vor, die einzelnen Ereignisse, den Berg und mich, die Bilder und mich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinanderzustellen. Dann sah ich aber das Fragmentarische hier als das Wohlfeile, weil es nicht erst das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode. (DLS 99-100)

Die „sichere Methode“ ergibt sich als Folge der „Begierde nach dem Zusammenhang“, einer Definition, die aus der Umformulierung eines Satzes aus *Der arme Spielmann* Grillparzers entsteht: „Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange“ (DLS 100),⁸ den Handke mit einer quasi pantheistischen Behauptung ergänzt: „Und so kam wieder die Lust auf das Eine in Allem“ (DLS 100). Natürlich ist das zugleich ein Selbstzitat aus *Langsame Heimkehr*: „Der Zusammenhang ist möglich“,⁹ wobei es auch eine Anspielung auf den *Chandos-Brief* ist: „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“:¹⁰ einer von vielen Bezügen Handkes auf die Werke Hofmannsthals.

⁷ Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 188.

⁸ Für eine Lektüre des Begriffs ‚Zusammenhang‘ in der *Lehre der Sainte-Victoire* hingegen als sozial-politischen Begriff, vgl. Höller, Hans: Cosa. Immagine. Scrittura. *Die Lehre der Sainte-Victoire* di Peter Handke. Italienische Übersetzung von Enza Beatrice Licciardi. In: Pulvirenti, Grazia / Gambino, Renata / Scuderi, Vincenza: *Le muse inquiete. Sinergie artistiche nel Novecento tedesco*. Firenze: Olschki 2003, S. 171-188.

⁹ Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 112.

¹⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet

Um die formale Struktur von *Die Lehre der Sainte-Victoire* zu beschreiben, kann man die Metapher des „Flickenteppichs“ verwenden, und dadurch betonen, wie der Ich-Erzähler im Sinne von Cézanne arbeitet: Er wolle „dabei wie Cézanne durch ‚textuelle Modulation‘ ein eigensinniges und eigenwertiges Harmoniegesetz entwickeln, das die Vergangenheit nicht am Leitfaden eines durch die Illusion strenger Kausalität und zeitlicher Abfolge charakterisierten realistischen Erzählens mit der Gegenwart verknüpft“,¹¹ so Philippe Roepstorff-Robiano. Es handle sich dabei nach Hans Höller um „[d]ie Idee eines die einzelnen Teile tragenden Zusammenhangs – ‚die große Idee‘ der klassischen Synthesis“, genauso wie das Werk als zweites Werk der „Zeit der klassischen Wende“¹² zu lesen sei, die mit *Langsame Heimkehr* eingeleitet wurde. Diese angestrebte Wiedervereinigung des Unterschiedlichen, die Handke vorhat, ist hingegen für Ingeborg Hoesterey eine klare Erscheinung der Postmoderne: „Das Artifizielle, scheinbar Gestelzte von Handkes Sprachstil ist postmodern im Sinne Ecos: Wiedereinbringung des Vergangenen – ohne Unschuld. [...] Auch Handke bringt ‚altmodisches‘ poetisches Sprechen mit distanzierender Geste ein, wie in Anführung gesetzt“.¹³ Ausschlaggebend für eine mögliche Verbindung beider Positionen – Klassik und Postmoderne – ist meines Erachtens die ‚Form‘ des Schreibens von *Die Lehre der Sainte-Victoire*, die sehr wohl als klassisch bezeichnet werden kann. So kann die Position von Christoph Bartmann als Ergänzung der Lektüre von Hoesterey gesehen werden: „Die Zitation von Sätzen der philosophischen und literarischen Tradition weist auf eine Archäologie nicht nur von Ideen, sondern vor allem von Ausdrucksformen eines – global formuliert – vormodernen Denkens hin“.¹⁴ Die Verwendung des Begriffs Archäologie, auch wenn es Foucault nicht gegeben hätte, ist an sich ein Bekenntnis zur Postmoderne der Werke Handkes.

Es kann nicht überraschen, dass eine andere Metapher, die versucht, *Die Lehre der Sainte-Victoire* zu beschreiben, „‚bricolage‘ des künstlerischen Bewußtseins“ ist. Das Zitat, wieder aus dem Werk von Hoesterey, setzt so fort: „Die Arbeit des ästhetischen Bewußtsein [sic] als Bastelei; nur so erhalten die merkwürdigen, oft willkürlich erscheinenden Assoziationen (DLS 76, 77) ihre Existenzberechtigung als Prosa, desgleichen die Pastiche aus zumeist unausgewiesenen Philosophenworten, der eigenen Perspektive assimilierte Maximen und Fetzen heraufdrängender Erinnerung“.¹⁵

vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolph Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Bartmann XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1991. S. 45-55, hier S. 48. Auf das Werk wird in den folgenden Fußnoten mit der Sigle EB hingewiesen.

11 Roepstorff-Robiano 2015, S. 139.

12 Höller 2013, S. 9.

13 Hoesterey 1988, S. 116-17.

14 Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Braumüller 1984, S. 128.

15 Hoesterey 1988, S. 114. In der Fußnote zu dieser Stelle erinnert Hoesterey daran, wie die Bezeichnung „Bastelei“ von Claude Lévi-Strauss stammt (*La pensée sauvage*. Paris: Plon 1962).

Das komplexe System des Zitierens bei Handke wird von Bartmann folgendermaßen klassifiziert: „das Zitat einer Textstelle“, „die Nacherzählung“, „der Gebrauch literarischer Modelle als Strukturelement der Erzählung“.¹⁶ Oft sind auch Textzitate nicht hervorgehoben, genauso wie beim Gebrauch literarischer Modelle: mit verschlüsselten Zitaten zu arbeiten, heißt, die Leserschaft herauszufordern, nicht nur oder nicht wirklich die Kritik, die hingegen über die nötigen Instrumente verfügt.¹⁷

2. Die Lehre der *Sainte-Victoire* und *Die Briefe des Zurückgekehrten*

Die Verwendung von *Die Briefe des Zurückgekehrten* für die Verfassung des Werks Handkes gehört zu der dritten Form des Zitierens, auf die Bartmann aufmerksam macht. Buchstäblich werde ich beim Anfang anfangen: Bekanntlich spiegelt sich der Anfang der *Lehre der Sainte-Victoire* – ohne irgendeinen Hinweis – in ähnlichen Worten aus *Die Briefe des Zurückgekehrten* Hofmannsthals wider. So Handke: „Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu“ (DLS 9). In Hofmannsthal: „So bin ich nach achtzehn Jahren wieder in Deutschland, bin auf dem Weg nach Österreich, und weiß selbst nicht, wie mir zumuth ist.“¹⁸ Beide Ich-Erzähler haben lang in ‚Übersee‘ gelebt: „[D]er imaginäre Schreiber“ Hofmannsthals

ist ein vierzigjähriger Mann, Österreicher von Geburt und Deutscher von Erziehung, der nach achtzehnjähriger Abwesenheit Europa wiedersieht und den gegenwärtigen Kulturzustand zunächst mehr ablehnend als bejahend auf sich wirken läßt, allmählich aber von dieser Hypochondrie geneset und Europa wieder lieb gewinnt;¹⁹

um „das Werkeln des Sprachdenkens zu beschreiben“, und später von Genette übernommen wurde (Hoesterey 1988, S. 127).

16 Bartmann 1984, S. 122.

17 Für mich ist in diesem Sinne paradigmatisch ein Zitat von Aischylos in *Über die Dörfer*, eine Stelle, an der sich der Monolog des Wächters aus den ersten Versen des *Agamemnon* erkennen lässt. Um die Textstelle als Variation der Passage Aischylos' zu erkennen, spielt eine große Rolle, welche Übersetzung LeserInnen oder ZuschauerInnen kennen. Bei Handke lautet die Stelle: „Auf seiner Zunge steht der Riesenstier, der ihn sprachlos macht“ (Handke, Peter: *Über die Dörfer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 26). Bei Aischylos: „ein gewalt'ger Stier beschwert / Die Zunge mir“. (vgl. Aischylos: *Agamemnon*. Übersetzt von Johannes Minckwitz, 1851: <https://www.gottwein.de/Grie/aischy/ag0001de.php> [15.04.2018]). In der Übersetzung von Minckwitz wird das Bild des Stiers im Deutschen behalten.

18 Hofmannsthal, Hugo von: *Die Briefe des Zurückgekehrten*. In: Ders., 1991, S. 151-174, hier S. 151. Auf das Werk wird in den folgenden Fußnoten mit der Sigle BZG hingewiesen.

19 Aus einem Interview mit Hofmannsthal im Jahre 1907. Vgl. Varianten und Erläuterungen. Ebd., S. 422-23.

der Erzähler von Handke ist ein deutsch-österreichischer Schriftsteller, der in den Vereinigten Staaten gelebt hat: Ein Globalisierter unserer Zeit, der Ende der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts eine essayistische Erzählung verfasst, und „ein Financier und Globalisierter avant la lettre“,²⁰ der einem Freund fünf Briefe über seine europäischen Erfahrungen und Erlebnisse 1901 schreibt.²¹

Im Unterschied zu Handkes Anfang fehlt in den ersten Zeilen bei Hofmannsthal ein Bezug auf die Tätigkeit des Schreibens, genauso wie auf die des Lesens, aber einige Zeilen später wird von dem zurückgekehrten Geschäftsmann notiert: „mit den wenigen Büchern, die ich mit mir führte, dem Werther und Wilhelm Meister“.²² Es ist kein Zufall, dass zwischen beiden Texten eine Art ‚Echoisierung‘ stattfindet. Denn beide Werke stehen in einem nicht linearen Verhältnis.

Im ersten Teil dieser Arbeit haben wir die Montage- und Zitatkunst von Handke in *Die Lehre der Sainte-Victoire* als die Kunst betrachtet, unterschiedliche Elemente aus den unterschiedlichsten Quellen assoziativ und per Analogien zusammenzubringen. Der Bezug auf *Die Briefe des Zurückgekehrten* folgt hingegen einem anderen Vorgang: Sie dienen einerseits als Kanervas für die ganze Narration, ja als Prätext – das ist mein Ausgangspunkt –, andererseits wird der ursprüngliche Text Hofmannsthals in seine Bestandteile zerlegt, und solche Teile werden genauso wie die Zitate aus den anderen Werken, die in *Die Lehre der Sainte-Victoire* eingebettet sind, umfunktioniert, sodass manchmal nur eine Spur aus der ursprünglichen Quelle bleibt.

Obwohl Hofmannsthal nie ausdrücklich erwähnt wird, ist trotzdem er der Autor – wollen wir ‚Meister‘ sagen? –, der letztendlich einen erzählerischen Zusammenhang zum Text hergestellt hat. Denn *Die Briefe des Zurückgekehrten* sind nicht nur Quelle für einige verstreute Motive und Verbildlichungen, die im Buch vorkommen, sie sind auch an anderen Stellen kontrafakturiert worden, die im ersten Augenblick nicht als solche erkannt werden. *Die Briefe* erfüllen, erzählerisch betrachtet, die „Begierde nach einem Zusammenhange“ und trotzdem tauchen sie wieder als Mosaiksteine des Ganzen auf. Die geplanten ‚losen Fragmente‘ von Handke werden so in eine schon bestehende Struktur eingebettet, die Geschichte des Zurückgekehrten, die mittlerweile auch zerlegt wird, sodass ihre Teile fragmentarisch wiedergegeben werden, auch zuweilen per Opposition: in der Gegenüberstellung mit Hofmannsthal findet Handke den eigenen Weg zur Geschichte des eigenen Zurückgekehrten. So behauptet der Financier, dass er in seinem Leben nicht viel Zeit hatte, „abstrakte oder theoretische Lebensweisheit anzusammeln“. Eher eine gewisse praktische Erfahrung²³, während der Handke-Erzähler *Die Lehre*

20 Höller 2013, S. 70.

21 *Die Briefe* wurden hingegen 1907 verfasst.

22 BZG 151.

23 Ebd., S. 152.

mit Zitaten verschiedener Philosophen kontrapunktiert und seine Leidenschaft für das Genre der Abhandlung betont, obwohl das Erzählen seine Sache sei.

Die gesamte *Lehre* ist in diesem Sinne eine ‚postmoderne‘ Kontrafaktur von *Die Briefe des Zurückgekehrten*, mit einigen Bezügen auf *Ein Brief*, dessen Wahrnehmungen und Visionen *Die Briefe des Zurückgekehrten* eine Fortsetzung und Variation darstellen. Mit ‚postmodern‘ meine ich nicht nur die Freiheit der Montage und die Arbeit mit ‚altmodischen Texten‘, sondern auch das Zerlegen und Zergliedern dieses hofmannsthalschen Werks, bis die Teile beinahe „zur Unkenntlichkeit“ verwandelt werden.²⁴

Das Werk Hofmannsthals ist im Rahmen der kompositorischen Pläne von Handke zu betrachten, aber nicht zu denen seines Ich-Erzählers:

So überlegte ich, die Handlung an die Jahrhundertwende zurückzuverlegen und als Helden den jungen Maler und Schriftsteller Maurice Denis auftreten zu lassen, der den verehrten Cézanne in dessen Landschaft tatsächlich einmal besucht hatte; ich fühlte auch die Atmosphäre von damals, allein durch den dicken schwarzen Rock im Atelier, der dem meines Großvaters glich.

Gehörte es dann aber nicht zu meiner Wahrheit, daß die Hauptperson jemand Deutschsprachiger sein sollte? So kam die Phantasie von einem angehenden jungen Maler im Österreich der Zwischenkriegszeit [...]. (DLS 101)

Und dann die Idee, die Figur des Onkels dafür zu verwenden, ohne den Plan in die Praxis umzusetzen (später wird sie hingegen in den Roman *Die Wiederholung* eingebettet). In *Die Lehre* ist der Autor dem alten Vorsatz seines Erzählers zugleich treu und untreu geblieben: Ein Deutschsprachiger ist der Zurückgekehrte, seine Zeit ist die Jahrhundertwende, er ist kein Maler, aber die Werke eines Malers, die er während des zufälligen Besuchs einer Ausstellung entdeckt, ändern sein Leben. Genauso wie der Besuch einer Ausstellung Cézannes 1978 im Jeu de Paume Handke und seinem Doppelgänger in der *Lehre* erlaubt, das Spätwerk Cézannes zu entdecken. Es findet dadurch ein Austausch statt: Der Maler des Zurückgekehrten, van Gogh, wird durch Cézanne ersetzt. Folglich wird Rilke, der über seine eigenen Erfahrungen mit den Bildern Cézannes dank der großen Ausstellung zu Ehren des Malers 1907 im Pariser Grand Palais berichtet,²⁵ durch Hofmannsthal ersetzt, der die erlebte Epiphanie einer seiner fiktiven Hypostasierungen bei einer Ausstellung van Goghs wiedergibt.

Die Krise des Geschäftsmanns enthält eine existenzielle Frage: Wie kann ich mich wieder als Mensch fühlen? Was auch heißt: Wie kann ich mich wieder ‚ganz‘ fühlen, wie kann ich mein Leben so ändern, dass ich es wieder im Einklang mit dem Apho-

²⁴ Dabei bediene ich mich gezielt eines Ausdrucks, den der „Zurückgekehrte“ in seinem ersten Brief verwendet: „denn ein Volk verwandelt sich nicht bis zur Unkenntlichkeit, es regt sich nur wie im Schlaf und wirft sich herum, es stellt nur andere Seiten seines Wesens ins Licht“. Ebd., S. 151.

²⁵ Handke spielt damit auch mit der Tatsache, dass Rilke selber van Gogh mit Cézanne ‚ersetzte‘.

rismus „The whole man must move at once“ fühlen kann?²⁶ Der Zurückgekehrte lernt wieder, die Welt zu sehen. Die Benommenheit, das Gefühl des Ekels für das eigene Geschäft und sein „eigenes erworbenes Geld“,²⁷ die den Besuch in Europa, oder besser in Deutschland, in ihm ausgelöst haben, sind auf einmal weg und er ist imstande, auch in Augenblicken seiner Vergangenheit Momente der Epiphanie wiederzuerkennen. Der Erzähler der *Lehre* lernt wieder zu schreiben, wieder Lust am Schreiben und an dem eigenen Phantasieren zu haben. Für ihn war Cézanne schon vorher der große Meister, jetzt wird er zu seinem Meister, eine synästhetische Korrespondenz zwischen Schreiben und Malen tritt in Kraft, er ist jetzt auch imstande, in der eigenen Vergangenheit Epiphanien zu erkennen.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* gibt es keine Beziehungen zum Künstler, der Finanzier weiß kaum etwas über den Maler, die Art des Sehens ist die einzige Beziehung, die zwischen beiden besteht: „Der Mann heißt Vincenz van Gogh. Nach den Jahreszahlen im Katalog, die nicht alt sind, müßte er leben. Es ist etwas in mir, das mich zwingt zu glauben, er wäre von meiner Generation, wenig älter als ich selbst“.²⁸ Der Erzähler der *Lehre* hat vieles über Cézanne gelesen und gelernt, kontrapunktiert seine Erzählung mit Zitaten aus Briefen des Malers und Gesprächen mit ihm (auch aus den unverlässlichen Gesprächen mit Gasquet), „das Bedürfnis nach einem Lehrmeister“ (DLS 33) wird dadurch mithilfe der Lehre von Cézanne gestillt.

Die Figur des Geschäftsmanns hat sich jedenfalls bei Handke in zwei Figuren geteilt: einerseits ist etwas von ihm in Sorger, der Hauptfigur von *Langsame Heimkehr*,²⁹ andererseits ist der Erzähler von *Die Lehre der Sainte-Victoire* der Zurückgekehrte, der an einigen Stellen auf die Arbeit an seiner selbstfiktionalen Figur verweist. Metanarrativ ist es so, wie oben angedeutet, dass in *Die Lehre* „Sorgers Geschichte als Zitat“³⁰ vor kommt.

Einige thematische Kerne lassen sich in *Die Lehre der Sainte-Victoire* im Sinne der Bearbeitung des Stoffes aus *Die Briefe des Zurückgekehrten* erkennen: eine Affirmative Kindheit des Erzählers; die Rolle der Bäume als stellvertretende Elemente für die Kraft der Natur; Rolle und Funktion der Farben und wie sie die vom Subjekt betrachteten Gegenstände beseelen; Kritik Deutschland gegenüber und Heimweh nach Österreich. Die vier thematischen Kerne überschneiden sich ununterbrochen, und

26 BZG 152, 153, 156. Alle drei Okkurrenzen sind im ersten Brief.

27 Ebd., S. 167.

28 Ebd., S. 171.

29 Aus diesem Grund widmet Honold diesem Werk von Hofmannsthal mehrere Seiten in Bezug auf *Langsame Heimkehr*. Vgl. Honold 2017, S. 160-169.

30 Meyer, Martin: Heimkehr ins Sein. Peter Handkes *Langsame Heimkehr* und *Die Lehre der Sainte-Victoire*. In: Fellinger, Raimund (Hg.): Peter Handke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 252-274, hier S. 268.

verschiedenen Stellen kann man das Zusammenkommen von Anregungen aus *Ein Brief* und *Die Briefe des Zurückgekehrten* erkennen.

2.1. Kindheit

Die Erinnerungen aus der Kindheit sind für den deutsch-österreichischen Zurückgekehrten im dritten Brief quasi ein Gegengift gegen Abscheu und Enttäuschung, die ihm in Europa und vor allem in Deutschland widerfahren sind. Er erzählt seinem Adressaten von jener Zeit, als der Vater ihm und den Geschwistern, während sie in Österreich, in Gebhartsstetten waren, „eine Mappe mit Kupferstichen des Albrecht Dürer“³¹ zeigte. Bilder, die er bis zu seinem Tod nie vergessen wird: „Die spitzen Häuser, die geschnörkelten Mühlbäche, die starren Felsen und Bäume, so unwirklich, überwirklich.“³² Woran er bewusst nicht dachte, während er in Gebhartsstetten die Sommermonate als Kind verbrachte, „auch nicht“, schreibt er, „wenn ich Sonntags [sic] am Altar ministrierte und hinter mir aus den Bänken die bäuerischen Stimmen empordrangen und stark an das lichte Gewölbe schlugen und die Orgel dareinfuhr und der Schall wie ein Gießbach, aber kein irdischer, mir im Rücken herabstürzte, [...] – aber unbewußt bevölkerte ich doch mit den Schattengeberden [sic] dieser überwirklichen Ahnen [die Ahnen aus Dürers Stichen] die einsamen Stellen im Walde“³³, und die ganze Welt um ihn.

Was wird daraus in *Die Lehre der Sainte-Victoire*? Erinnerungen an die Kindheit vom Handke-Erzähler, die zum Teil autobiographische Erinnerungen Handkes sind. So verwandelt sich der „selige Vater“ des Zurückgekehrten in den Großvater des Handke-Erzählers: „Als eine Art Lehrer sehe ich nur jetzt, im nachhinein [sic], manchmal den Großvater (viele haben wohl so einen ‚Großvater‘)“ (DLS 34). Gebhartsstetten wird durch Cézannes l’Estaque ersetzt und durch einen Ort der Kindheit, der auch auf ein Kunstwerk zurückzuführen ist, wobei Dürer durch den georgischen Maler Pirosmanni ersetzt wird:

Sollte es nicht seit je so sein, und gab es nicht schon in der Kindheit etwas, das für mich, wie später l’Estaque der Ort, das Ding der Verborgenheit war? Cézanne hat mit diesem Ding nichts zu tun (wohl aber ein anderer Maler) [...].

Das Ding ist ein ‚Holzstoß‘; die Legende ist die Geschichte vom Heiligen Alexius unter der Stiege; und ‚der andere Maler‘ ist ein im Elend gestorbener, heute berühmter georgischer Bauernmaler aus der Zeit des letzten Zaren, mit Namen Pirosmanni. – Ein Zusammenhang ist da, nicht erklärbar, doch zu erzählen. (DLS 68-69)

31 BZG 162.

32 Ebd., S. 162.

33 Ebd., S. 163.

Der Heilige Alexius anstatt der Figuren Dürers („das Meerwunder [...] oder der Einsiedler mit dem Todenschädel [sic]“³⁴). So Handke: „Im Großelternhaus gab es eine hölzerne Stiege, unter der sich eine fensterlose Kammer befand. In diesem Raum »unter der Stiege« lag damals für mich der heilige Alexius, unerkant aus der Fremde zurückgekehrt, in triumphalen Schauern der Verborgenheit (die meine eigenen waren)“ (DLS 69). Die Figuren Dürers mit dem Heiligen Alexius zu ersetzen, heißt aber zugleich, dass Hofmannsthal mit Hofmannsthal ersetzt wird, denn Hofmannsthal erwähnt Alexius in *Der Dichter und diese Zeit*: „Seltsam wohnt er im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet“.³⁵ Mit den typischen Gedankensprüngen, die *Die Lehre der Sainte-Victoire* ausmachen, werden solche Gedanken einige Seiten später fortgesetzt, und das Motiv der Kirche aus den Kindheitserinnerungen des Zurückgekehrten wird in der Form der Dorfkirche vom Handke-Erzähler bearbeitet, während das Motiv der signifikanten Bilder aus der Kindheit, deren Rolle vorher der Holzstoß von Pirosmani übernommen hatte, jetzt von einem Kirchengegenstand übernommen wird:

aber hatte es nicht schon ganz früh ein Bild der Bilder für mich gegeben? [...]

Dieses Bild war ein Ding, in einem bestimmten Behältnis, in einem großen Raum. Der Raum war die Pfarrkirche, das Ding war der Kelch mit den weißen Oblaten, die geweiht Hostien heißen, und sein Behältnis war der in den Altar eingelassene, wie eine Drehtür zu öffnende und zu schließende vergoldete Tabernakel. – Dieses sogenannte ‚Allerheiligste‘ war mir seinerzeit das *Allerwirklichste*. (DLS 83)

So hat sich das ‚Überwirkliche‘ von Hofmannsthal in das ‚Allerwirklichste‘ Handke³⁵ verwandelt.

2.2. Bäume

Kommen wir jetzt zu den Bäumen als Stellvertreter der Natur und Vermittler einer anderen Sicht der Dinge. Bei Hofmannsthal eröffnet die Serie in dem ersten Brief ein Nussbaum in Gebhartsstetten:

34 BZG 162.

35 Hofmannsthal, Hugo von: *Der Dichter und diese Zeit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolph Hirsch, Anne Bohnenkamp, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Band XXXIII, *Reden und Aufsätze 2*, hg. von Konrad Heumann, Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 127-148 hier S. 136f. Über das Rekurren des Alexius-Motivs in Handke, siehe Honold 2017, S. 22, 16^f 166, 221, 252-253, 260.

und der alte, schiefe, vom Blitz gespaltene Nußbaum, der immer am spätesten von allen Bäumen seine Blätter bekam und am unwilligsten von allen sie dem Winter preisgab, der wird in all seiner Schiefheit und seinem Alter irgendwie ein Zeichen geben, daß er mich erkennt und daß ich nun wieder da bin und er da ist, wie immer, – aber da bin ich nun vier Monate in Deutschland, und kein Haus, kein Fleck Erde, kein geredetes Wort, kein menschliches Gesicht, wenn ich ehrlich sein soll, keines, hat mir dies kleine Zeichen gegeben.³⁶

Es folgt flüchtig die Erwähnung eines Birnbaumes, der auch aus seinen Kindheitserinnerungen in den Orten stammt, die sich in den Bildern Dürers widerspiegelten.³⁷ Aber Bäume können auch den Augenblick der Krise ausdrücken:

du darfst aber nicht etwa an verfallene traurige Häuser denken, sondern das Allertrivialeste von heutigen oder gestrigen Fassaden. Oder auch ein paar Bäume, diese dürrtigen, aber sorgfältig gepflegten paar Bäume, die sie hier und da auf ihren Squares zwischen dem Asphalt, geschützt mit Gittern, stehen haben. Ich konnte sie anschauen und wußte, daß sie mich an Bäume erinnerten – keine Bäume waren – und zugleich zitterte etwas durch mich hin, etwas, das mir die Brust entzweiteilte wie ein Hauch, ein so unbeschreibliches Anwehen des ewigen Nichts, des ewigen Nirgends, ein Atem nicht des Todes, sondern des Nicht-Lebens, unbeschreiblich.³⁸

Erst mit den Gemälden und Handzeichnungen van Goghs sind Bäume wieder wirkliches Leben, „ein Wesen jeder Baum“³⁹:

Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vor Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß: nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an. [...] – und hier gab eine unbekannte Seele von unfassbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort!⁴⁰

Bei Handke vervielfacht sich das Motiv des vertrauten Baums, der aus dem Nussbaum stammt, in verschiedenen Erscheinungen, wie der *Pins parasol* im Jahre 1974 auf der *Route Paul Cézanne* (DLS 23), wo die „Welt draußen“ (DLS 24) aus „Farben und Formen“ (DLS 24) besteht, sodass kurz danach ergänzt wird: „die Schirmpinien und meine Daseinsfreude, das ist geltende Wirklichkeit“ (DLS 24). Assoziativ auf der Suche nach anderen Bäumen treten in den Erinnerungen des Erzählers dann auch die „Zypressen vom Sommer 1971 in Jugoslawien“ auf sowie „der Maulbeerbaum“ (DLS 25). Über die evokative Kraft der Zypressen wird auch geschrieben: „So sah ich in die Zypressen auch wieder die magischen Totenbäume der Alten hinein“ (DLS 25), eine Anspielung an die

36 BZG 155.

37 Ebd., S. 163.

38 Ebd., S. 166.

39 Ebd., S. 169.

40 Ebd., S. 169-170.

Zypressen als Bäume der Toten, aber auch eine auf „die überwirklichen Ahnen“. Eine Seite später werden „die magischen Totenbäume“ „magische Bilder“ (DLS 26) genannt: Beide Ausdrücke erinnern an die „Zauberblätter“⁴¹ Hofmannsthals – denn so werden die Stiche Dürers vom Zurückgekehrten genannt. Es unterscheidet die Erinnerungen aus diesen zwei Kindheiten, dass die Kindheit des Geschäftsmanns nur aus den Radierungen Dürers besteht und deshalb ‚ohne Farbe‘ ist.

In den vom Handke-Erzähler erwähnten Bildern von Hopper (vgl. DLS 19) *Straße und Häuser* und *Straße und Baum*, kann eine Anspielung auf das „Allertrivialste von heutigen oder gestrigen Fassaden“ gelesen werden, der mit den Bäumen des nächsten Satzes zusammenschmilzt. Das letzte Kapitel, *Der große Wald*, enthält bei Handke eine Ekphrasis des gleichnamigen Gemäldes von Ruisdael; bei Hofmannsthal ist hingegen keine Ekphrasis durchgeführt, nur die Farben van Goghs werden beschrieben, alle Gegenstände, die seine Werke wiedergeben, werden einfach wie Wesen in diesen Farben aufgelistet.

2.3. Farben und Dinge

Der vierte und fünfte Brief von *Die Briefe des Zurückgekehrten* wurden 1908 von Hofmannsthal unter dem Titel *Das Erlebnis des Sehens* publiziert, mit der Fußnote „Aus den Briefen des Zurückgekehrten“, und dann 1911 unter dem Titel *Die Farben. Aus den „Briefen der Zurückgekehrten“*.⁴² Erst nach der Entdeckung von van Goghs Bildern findet der Begriff ‚Farbe‘ seinen Platz in der Erzählung, im vierten Brief: „So soll ich dir von den Farben reden? Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange. Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht!“⁴³ Wir sind ZuschauerInnen der Verwandlung im Leben des Financiers, denn er schildert diese Ereignisse, kurz nachdem sie sich ergeben haben und während er sich noch unter der innerlichen Begeisterung für das Erlebte befindet.

Das Wort ‚Farbe‘ kommt hingegen in der Narration der *Lehre* schon am Anfang vor, denn der Erzähler berichtet uns von einem Prozess, der schon abgeschlossen ist, nicht quasi in ‚Echtzeit‘, wie bei dem Geschäftsmann von Hofmannsthal. Folge dieses retrospektiven Erzählens ist, dass das Wort Farbe schon auf der ersten Seite des Buches erscheint, aber zuerst noch sorgfältig, in einem Stifter-Zitat aus *Bergkristall* enthalten: „die Farbe bleibt bei dem Hause“ (DLS 9). Und assoziativ folgt die Behauptung: „Eitr

41 Ebd., S. 162.

42 Vgl. Varianten und Erläuterungen. In: Hofmannsthal 1991, S. 422-23.

43 BZG 169.

mal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen“ (DLS 9), die eine Verkettung an Analogien auslöst, bis der Satz: „Manchmal sehe ich meine Farben, und es sind die richtigen“ (DLS 12) zu einer Wiederaufnahme – mit Variationen – einer Stelle aus *Die Briefe des Zurückgekehrten* führt:⁴⁴

Knapp über mir, fast zum Angreifen, schwebte im Wind eine Rabenkrähe. Ich sah das wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen; das Goldbraun der von der Sonne schimmernden Flügel; das Blau des Himmels. – Zu dritt ergab das die Bahnen einer weiten luftigen Fläche, die ich im selben Augenblick als dreifarbigte Fahne empfand. Es war eine Fahne ohne Anspruch, ein Ding rein aus Farben. (DLS 12)

Die Stelle kontrafakturiert die Vision von Rama Krishna, wovon der Financier seinem Adressaten im fünften Brief schreibt:

Er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von sechzehn Jahren, und hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewige Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, daß er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war es nicht mehr derselbe, der hingestürzt war.⁴⁵

Dank dieser Erzählung erklärt der Zurückgekehrte den eigenen Bezug zu den Farben, den er am Anfang des fünften Briefes so subsumiert: „Die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich“.⁴⁶ Bei Hofmannsthal handelt es sich dann um eine tradierte Erzählung, bei Handke hingegen um eine Erfahrung seiner Erzählfigur, die aber aus einer Quelle stammt.

Die Macht der Farben lässt den Zurückgekehrten sagen: „wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert“.⁴⁷ An dieser Stelle verflechten sich eindeutig *Die Briefe des Zurückgekehrten* und *Ein Brief*, der Zurückgekehrte bekommt dadurch die Antwort auf die Frage von Chandos, über das „Material“ seiner Gedanken:

Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Worte der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Albes 2013, S. 388.

⁴⁵ BZG 172.

⁴⁶ Ebd., S. 171.

⁴⁷ Ebd., S. 173.

⁴⁸ EB, S. 54.

Es ist auch ein Bezug auf den *Chandos-Brief*, dass der Financier von einem Tag erzählt, an dem alles gespenstisch gewirkt hat und kein Ding mehr seine Wirklichkeit besaß: ein „Krug“, ein „Waschbecken“, „oder eine Ecke des Zimmers mit dem Tisch und dem Kleiderständer“, die „nicht-wirklich vorkamen, trotz ihrer unbeschreiblichen Gewöhnlichkeit so ganz und gar nicht wirklich, gewissermaßen gespenstisch, und zugleich provisorisch, wartend, sozusagen vorläufig die Stelle des wirklichen Kruges, des wirklichen mit Wasser gefüllten Waschbeckens einnehmend“.⁴⁹ Pendant aus *Ein Brief* sind die Momente, in denen für Chandos all die Worte zu arm sind, um sich über irgendwelche Gegenstände – Gießkanne, Egge, Hund in der Sonne etc. – auszudrücken.⁵⁰

Aber die Entdeckung von van Gogh erlaubt dem Zurückgekehrten, ein neues Leben in den Gegenständen zu erkennen: „Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht!“⁵¹ Und „ein irdener Krug“ und ein „zinnerne[r] Krug“⁵² sind unter den Sujets van Goghs, die Hofmannsthal beeindruckten.

Handke antwortet auf diese Verflechtung zwischen Chandos und dem Zurückgekehrten mit der eigenen Epiphanie,⁵³ die stilistisch sogar in der Wortauswahl auf Hofmannsthal zurückgreift:

Auf einem Tisch im Freien stand ein hellroter Emailkrug. Fern über die Hochebene des Philosophen war die Luft von jenem besonders frischen Blau, mit dem Cézanne den Bereich so oft gemalt hatte. [...] – Und ich spürte die Struktur all dieser Dinge in mir, als mein Rüstzeug. TRIUMPH! dachte ich – als sei das Ganze schon glücklich geschrieben. Und ich lachte. (DLS 116)⁵⁴

Der Triumph, den der Erzähler spürt, spiegelt die „Antwort!“ wider, die der Geschäftsmann in den Farben van Goghs entdeckt.

Auch der Begriff „Drehpunkt“, (DLS 114) der laut Claudia Albes „bei Lacan entlehnt sein könnte“,⁵⁵ kann eine Spur aus *Ein Brief* und *Die Briefe des Zurückgekehrten* enthalten, genauso wie das Bild des „ewig[en] Kreisel[s]“ (DLS 115), mit dem jeder Baum in der Landschaft Cézannes beim dritten Besuch verbildlicht wird. Denn das Drehen kann mit dem ‚Wirbeln‘ in Verbindung gesetzt werden, das sowohl in *Ein Brief* als auch in den Briefen des Financiers vorkommt, wobei bei Chandos die Metapher

49 BZG 166.

50 EB 50.

51 BZG 169.

52 Ebd.

53 Über Handke und den *Chandos-Brief*, vgl. Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 27-28, 104. Über Handke und Mystik, vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1989.

54 Das Motiv aus Hofmannsthal wird auch in *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991) wieder aufgenommen. Siehe Honold 2017, S. 388.

55 Albes 2013, S. 444.

der Wirbel ambivalent ist, und einmal das Gefühl der eigenen Verlorenheit vermittelt („Wirbel sind sie [die Worte], in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“⁵⁶), ein anderes Mal zu einem unerklärlichen Frieden führt („Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Worte der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber, und in den tiefsten Schoß des Friedens“⁵⁷). Während das Wirbeln in *Die Briefe des Zurückgekehrten* zweimal – in der Form „Wirbel“ und durch das Partizip „wirbelnd“ – als negatives Bild vorkommt, in Verbindung mit der europäischen „Krise“ des fiktiven Schreibers, und mit dem Gefühl des Ekels, das ihn überwältigt hat.⁵⁸

2.4. Deutschland und Österreich

Die Briefe des Zurückgekehrten beginnen mit einer starken und von der Hauptfigur unerwarteten Desillusionierung bezüglich Deutschlands, wie es sich schon bei dem ersten Satz zeigt: „So bin ich nach achtzehn Jahren wieder in Deutschland, bin auf dem Weg nach Österreich, und weiß selbst nicht, wie mir zumuth ist.“⁵⁹ Was der Financier spürt, ist „ein zerspaltenes Gefühl von der Gegenwart, eine zerstreute Benommenheit, eine innere Unordnung“.⁶⁰ Das ist das Resultat des Gefühls eines unmöglichen Einklangs mit den Menschen in Deutschland: „Ich weiß nicht, auf was hin die Leute leben, das ist es, und je länger ich mich unter ihnen bewege, um so weniger weiß ich es. Sie sind ernsthaft, sie sind tüchtig, sie arbeiten, wie keine Nation auf der Welt, sie erreichen das Unglaubliche – aber, es ist keine Freude, unter ihnen zu leben“,⁶¹ so im zweiten Brief. Aus der Entfernung, meint er, habe er sich ein falsches Bild von den gegenwärtigen Deutschen gemacht.

Bei Handke wird die Kritik an Deutschland viel später im Laufe seiner Erzählung klar ausgedrückt. Und der Ort, wo sein Erzähler sich zu Hause fühlt, ist Frankreich, viel näher als die entfernten Länder in Übersee, die immer wieder die Gedanken des Zurückgekehrten beleben: „und entdeckte, wie das Französische (als Kultur) mir eine – doch immer wieder entbehrte – zuständige Heimat geworden war“ (DLS 64) Im Unterschied zu seinem literarischen Vorfahren, betrachtet der Handke-Erzähler Deutschland aus der Ferne kritisch: „Aus der französischen Entfernung betrat ich dann eine, wie mir auffiel, immer böhere und wie versteinerte Bundesrepublik. Die Gruppen, mochten sie noch so

56 EB 49.

57 Ebd., S. 54.

58 BZG 165, 167.

59 Ebd., S. 151.

60 Ebd., S. 151

61 Ebd., S. 157.

von ‚Zärtlichkeit‘, ‚Solidarität‘ und ‚Mutmachen‘ reden, traten als Meuten auf, und die einzelnen wurden sentimental“ (DLS 89-90)⁶² Die Stelle bezieht sich stilistisch und inhaltlich auf eine Stelle Hofmannsthals aus dem dritten Brief: „Sie haben ein Oben und Unten, ein Besser und Schlechter, ein Gröber und Feiner, ein Rechts und Links, ein Füreinander und Gegeneinander, und bürgerliche Verhältnisse und adelige Verhältnisse und Universitätskreise und Finanzkreise: aber was in dem allen fehlt, ist eine wahre Dichtigkeit der Verhältnisse“.⁶³

In Frankreich hat jedenfalls auch der Zurückgekehrte Erfahrungen gemacht:

Immerhin erinnere ich mich ganz wohl, zur letzten Zeit meiner Beziehung mit der W., damals als wir in Paris lebten – sie hatte sehr viel Verständnis für Bilder – öfter in Ateliers und Ausstellungen Sachen gesehen zu haben, die eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen hatten: etwas sehr Helles, fast wie Plakate, jedenfalls ganz anders wie die Bilder in den Galerien.⁶⁴

Wie die mysteriöse W. in Paris, die den jungen Financier in Kontakt mit der damaligen aktuellen Kunst gesetzt hatte, ist es eine Frau – „die Frau“, wird sie genannt – in Südfrankreich, die den Handke-Erzähler mit den Bildern Hoppers bekannt macht: „Diese hatte mir zum ersten Mal die Bilder Edward Hoppers gezeigt, war fähig, unscheinbare Dinge gem zu haben und wußte, ‚wer ich bin““ (DLS 22)

Das zweite Herkunftsland beider Zurückgekehrten, Österreich, wiederholt sich mehrmals in beiden Werken: Für beide Figuren ist es das Land der Kindheit, ein Land, das Erwartungen weckt. In dem zurückgekehrten Geschäftsmann wurden solche Erwartungen schon im Voraus zum Teil enttäuscht, denn der dritte Brief endet: „Doch weiß ich noch nicht, wohin ich will. Auch ist vorher so Manches abzuwickeln, und Österreich will ich jedenfalls vorher noch einmal wiedersehen. Ich sage ‚vorher‘, denn ich denke schwerlich, dort zu bleiben“.⁶⁵ „Schwerlich“ heißt, dass der Financier befürchtet, Österreich sei für ihn wie jetzt Deutschland, ein Land, wo er nicht sterben möchte. Diese Stelle wird in der *Lehre der Sainte-Victoire* nach dem für Handke typischen System des Umformulierens wiederholt: „Bis Österreich blieben mir ein paar Monate Zeit. Inzwischen wohnte ich nirgends oder bei anderen. Vorfreude und Beengung wechselten einander ab“ (DLS 43).⁶⁶

Auf den Anfang von Hofmannsthals *Briefen* bezieht sich das Ende der *Lehre* wieder: Wie der zurückgekehrte Financier auf dem Weg nach Österreich war, so ist der zurückgekehrte Schriftsteller wieder in Österreich, in dem Wald in der Nähe von Salzburg, der dem *Großen Wald* von Jakob van Ruisdael entspricht. Andererseits schließt sich mit dem

62 Vgl. Albes 2013, S. 434-435.

63 BZG 161.

64 Ebd., S. 168-169.

65 BZG 165.

66 Vgl. Albes 2013, S. 408.

letzten Zeilen der *Lehre* der Kreis, der sich bei den ersten geöffnet hat, besonders dadurch, dass die Stelle „nach Europa zurückgekehrt“ lexikalisch durch die Anapher von „zurück“ wiederaufgenommen wird:

Dann einatmen und weg vom Wald. Zurück zu den heutigen Menschen; zurück in die Stadt; zurück zu den Plätzen und Brücken; zurück zu den Kais und Passagen; zurück zu den Sportplätzen und Nachrichten; zurück zu den Glocken und Geschäften; zurück zu Goldglanz und Faltenwurf. Zu Hause das Augenpaar? (DLS 139)