

HANS HÖLLER

„Der große Wald“ bei Salzburg

Erstpublikation in: Salz. Zeitschrift für Literatur 109 (2002), S. 24-29.

Handkeonline seit 13.11.2012

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Hans Höller: „Der große Wald“ bei Salzburg. Handkeonline (13.11.2012)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/hoeller-2002.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Von der Warte eines fortgeschrittenen (Lese)Alters aus wage ich einen Erklärungsversuch für meine widersprüchliche Leseerfahrungen: Bei der Erstlektüre war es wohl gerade die Schreib-Perspektive, die meine Abwehr stimuliert hatte. Selbst kurz zuvor Vater geworden, in differenter aber übertragbarer Konstellation intensiv mit dem Heranwachsen zweier Töchter konfrontiert und dadurch phasenweise von anderem Leben getrennt, reagierte ich wohl vor allem eifersüchtig auf Peter Handkes Text. Er führte mir – abstrakter als mein Alltag mit Kleinkindern und damit umso klarer – die Substanz eines Lebens mit Kindern vor Augen und dessen identitätsstiftende Wirkung. Damit aber schien er zugleich die Exklusivität meiner eigenen Erfahrungen zu bedrohen; Erfahrungen, die in einer mütterzentrierten Kinderwelt gelegentlich Aufsehen erregten, häufig Sympathiepunkte einbrachten.

Ich bin nicht so vermessen, mit solchen Anekdoten zu unterstellen, ich habe mich zeitweilig in Konkurrenz zu Peter Handke gefühlt. Meine Mutmaßungen und Selbstbefunde scheinen mir aber geeignet, ein zentrales Merkmal seiner Kunst zu illustrieren. Sie basiert nicht auf Imitation oder Simulation, sondern auf konsequenter Beobachtung. Einer Beobachtung, die den Standpunkt des Beobachters mit transportiert: seine Sehnsüchte und

Wünsche, seine Neugier und seine Ängste. Vorurteile werden mit dem Beobachteten konfrontiert und im Text auf einer neuen Ebene der Wirklichkeitssicht aufgehoben.

So gehört die Kindergeschichte in jene lange Reihe von Handke-Texten, die auf der Suche sind: nach dem Unverfälschten, dem Ursprünglichen, nach dem, was nicht mehr, was es vielleicht nie gab. Wer solches Schreiben für atavistisch oder romantisierend hält, verkennt, dass es seine Rechtfertigung nicht aus dem Ziel, sondern aus dem Ausgangspunkt zieht. Peter Handkes poetische Perspektive widerspricht pragmatischer Lebenspraxis – und genau darin liegt ihre literarische Qualität. In seinen Texten weigert er sich mit halsstarrer Unvernunft, Gegebenes einfach hinzunehmen. Stattdessen wird genau und voraussetzungslos gesehen, das Gesehene mit Erinnerungen und Sehnsüchten konfrontiert – und so die Oberfläche der Alltagswahrnehmung durchdrungen.

In der Beschreibung des Lebens mit einem Kind eröffnet uns der Erwachsene ungesehene, unerhörte Perspektiven auf die Kindheit; ähnlich wie es fünfzehn Jahre später – noch ein Stück provozierender, weil auch die Oberfläche der politischen Korrektheit durchstoßend – der Serbien-Reisende auf die Politik getan hat. ■

HANS HÖLLER „DER GROSSE WALD“ BEI SALZBURG

Der letzte Abschnitt in Peter Handkes Erzählung „Die Lehre der Sainte-Victoire“ (1980) heißt „Der große Wald“. Die Überschrift ist der Titel eines Gemäldes von Jakob von Ruisdael, das, wie der Erzähler im ersten Satz dieses Abschnitts mitteilt, im Wiener Kunsthistorischen Museum hängt. Die kurze Beschreibung dieses Bilds, das zur niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts gehört, geht über in die Beschreibung des Morzger Waldes: „Einen derartigen Wald gibt es in der Nähe von Salzburg: kein Stadtwald von heute, kein Wald der Wälder; doch wunderbar wirklich.“ Peter Handke lebte seit 1979 in einem Haus auf dem Mönchsberg in Salzburg. Die Erzählung entstand, ausdrücklich an deren Ende vermerkt, „im Winter und Frühjahr 1980, in Salzburg“. „Der große Wald“ kann als Hommage an Salzburg verstanden werden, weniger ans Zen-

trum, als an die Ränder der Stadt. Der Weg zu diesem Wald nimmt seinen Ausgang beim Scharrentor auf dem Mönchsberg.

Die vierzehn Textseiten über diese Wanderung gehören in der Literaturkritik zum umstrittensten Teil der sowieso umstrittenen „Lehre der Sainte-Victoire“. Was für die einen das Meisterstück von Handkes neuer, klassischer Kunst-Lehre darstellte, taten andere Kritiker mit dem Schlagwort 'Kunsthandwerk' ab. Unbestritten ist, dass „Der große Wald“ eine Anwendung der „Lehre“ darstellt, die der Autor aus Paul Cézannes Bildern des Bergmassivs der Sainte-Victoire und aus seinen eigenen Wanderungen durch diese südfranzösische Landschaft gewonnen hat.

Bleiben wir einen Moment beim polemischen Wort „Kunsthandwerk“, um damit, anders gewendet, in Handkes Kunstlehre einzuführen.

Tatsächlich wird ja in „Der große Wald“ ein Kunstwerk aus dem Museum mit der Wirklichkeit eines regionalen landschaftlichen Raums in Beziehung gesetzt. Das Kunstwerk leitet zur Wahrnehmung der stadtnahen Salzburger Landschaft an. Der Weg über die Kunst, aus dem Museum in die Wirklichkeit, wiederholt nicht nur Handkes Weg von Cézannes Sainte-Victoire-Bildern im Museum Jeu de Paume in Paris zu dem wirklichen Berg in Südfrankreich, sondern er erinnert auch an die Argumentation in einem der provokativsten theoretischen Texte Handkes, wo der Autor seinen Blick für die Wirklichkeit des Lebens aus dem elfenbeinernen Turm der Dichtung bezieht: „Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht“ („Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, 1966). Kunst wird nicht an die Stelle der Wirklichkeit gesetzt, sie trägt vielmehr dazu bei, die Wirklichkeit zu erkennen, sie fördert, könnte man ein Cézanne-Wort in Handkes „Lehre“ zitieren, „das Bedenken des Gesehenen“. Schon 1968 hatte Handke in einer Polemik gegen den Natürlichkeitswahn von Marcel Reich-Ranicki auf dem – ich greife noch einmal das polemische Schlagwort auf – „Kunsthandwerk“ des Schreibens bestanden, wenn er dem Kritiker vorwarf, er picke wie die Vögel in jener antiken Anekdote „nach den Wörtern wie nach der Wirklichkeit“, weil er das „erkennbare Machen der Literatur“ verniedliche und nicht merken wolle, dass „auch die realistische Literatur nicht Natur, sondern gemachtes Modell ist“, und, wenn sie etwas tauge, sowohl „den Vorgang des Schreibens als auch das Geschriebene als Gemachtes, Nicht-Natürliches, als Gegenwirkliches, in jedem Moment kenntlich macht“ (Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit, 1968).

Mehr als zehn Jahre später ist diese Doktrin des Künstlichen in der erzählerischen „Lehre der Sainte-Victoire“ zwar nicht außer Kraft gesetzt, aber sie ist nun vermittelt, indirekter, mit spielerischer Ironie und heiterem Sensualismus zum Element des Schreibens geworden. Das „Kartenspiel“ wird in der „Lehre der Sainte-Victoire“ zur Metapher der Kunst, die sowohl das rationale Kalkül umfasst wie auch das immer neue Aufblättern von Analogien und Konstellationen. Buchenblätter stecken wie Kartenblätter im Geäst des Morzger Waldes: „Für einen Augenblick ist es, als hingen da im Gebüsch Spielkarten – die dann für immer waldweit auf dem Boden liegen, im kleinsten Windhauch blinkend und sich aufblättern, und überall als ein ver-



Ur-
ert
ch-

lei-
nd:
en,
nie
ro-
ht-
em
er-
xis-
ät.
jer
en.
ge-
nd
he

nd
er-
es
ie-
ien
de

zu
ar-

ng
en
'ic-
on
te,
ist-
ße
die
rg-
ge-
he

en
ge-
en.

läßliches Spiel wiederkehrend, dessen Farbe das strahlende Lichtbraun ist.“

Die durchgängige Lichtmetaphorik spielt der Landschaft einen heiteren Glanz zu, von den „vielerartigen Leuchtern“ der „lichtroten Weiden“ im Thumeggerbezirk an durchzieht die Erzählung ein fortwährendes Blinken und Glimmen, Durchscheinen und Glänzen, Schimmern und Leuchten, bis zum „einmaligen Flimmern“ auf dem Bildschirm des Holzstoßes am Ende der Wanderung. Die Welt erscheint auf eine Weise dargestellt, dass sie, mit einem Wort aus Handkes bisher letztem Roman, „Der Bildverlust“, „gelichtet“ ist, im Sinn „von zum Leuchten gebracht“. Zu dieser aufheiternden Ironie gehört auch, dass eine philosophische Schneiderin – Achtung „Kunsthandwerk“! – ihre sublimen kunstphilosophischen Theorie von „Zusammenhang“ und „Übergang“ am Patchwork des von ihr gemachten schönen Mantels – „Der Übergang muß für mich klar trennend und ineinander sein“ – abhandelt. An dem Kleidungsstück wird sich das dichterische Textgewebe selber zum Thema, die Utopie einer grammatischen Synthese, die dem Einzelnen sein Recht bewahrt und das eine mit dem andern auf nicht gewalttätige Weise verbindet.

Die Theorie des schönen Mantels leitet unmittelbar hinüber ins Schlusskapitel „Der große Wald“, wo jene Fragen auf unspektakulär alltägliche Weise im Gehen und im Schauen sich konkretisieren.

Eine heitere Ironie liegt nicht zuletzt in den vielfältigen Analogien und Wiederholungen selber, die das Kapitel „Der große Wald“ mit dem Erzählzusammenhang der ganzen „Lehre der Sainte-Victoire“ und mit den anderen Texten der Tetralogie, vor allem der ersten, der Titel-Erzählung „Langsame Heimkehr“, verbinden. Das Einzelne erscheint als Teil eines universellen Verweissystems, des „Eins in allem“, des „Nunc stans“, das die Erzählung, dem Goethe-Motto gemäß, erschafft – „Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das Sie an nichts und an alles erinnert werden sollen.“ (Goethe, Das Märchen) Ein paar Hinweise auf dieses „nichts“ und „alles“ in Handkes Erzählung müssen genügen: Cézannes berühmte Pinien zum Beispiel lässt der Autor-Erzähler wiederkehren in den Kiefern der Tauxgasse, wo sie ja auch wirklich stehen, und der Berg, die „Sainte-Victoire“, den Cézanne wieder und wieder gemalt hat und den der Autor Peter Handke auf zwei Südfrankreich-Reisen aufgesucht hat, findet ein Pendant in dem kleinen Felsmassiv

des Morzger Hügels. Cézannes Jugendfreund, ein Geologe, der ihn auf seinen „vielen Motivgängen in die Landschaft begleitete“, hat seine Entsprechung in Sorger, dem Geologen aus der ersten Erzählung der Tetralogie. Der Geologe hat sich nun, in der „Lehre“, dem erzählenden Ich „einverwandelt“ und „wirkte“ „so“ „in vielen Blicken weiter“. Sein forschender Blick artikuliert sich in der erzählerischen Aufmerksamkeit für die erdgeschichtliche Besonderheit einzelner Räume und deren Übergänge – „Schwellen“ – in andere Raumformen.

Liest man die Wanderung in „Der große Wald“, lernt man eine Landschaft lesen. Das scheinbar Unstrukturierte, wie es für die Ränder einer Stadt charakteristisch scheint, gibt sich als vielfältig gegliederte Landschaft zu erkennen, ob das die Stadtwiese am „Flurwächterhaus“ ist, der Kreuzungsbereich nordöstlich des Donnenberg-Parks, der Bach mit den Birken im stilleren Thumeggerbezirk, die etwas höher gelegene Wiese mit dem Bauernhaus, die Tauxgasse, der Kommunalfriedhof, dann die Wiese vor dem Morzger Wald – „die dritte Wiese auf dem Weg: keine Stadtwiese mehr, auch keine bäuerliche Nutzfläche, sondern ein weiter, fast baumloser Plan, der an einen erst kürzlich verlandeten See denken läßt; windig und nach der milden Friedhofsluft oft noch winterlich kalt“. Dann, vor dem Wald, die letzte Wiese, sie „gehört schon zu dessen Bereich, als seine übergroße Lichtung“, und dann der Wald selber, wiederum ein in sich vielfältig gegliederter Raum.

Die Wanderung wird zur langsamen Forschungsreise durch eine Landschaft mit eigentümlichen Lebensräumen, mit Übergängen, Wegscheidungen, Toren, Schwellen, Stufen, Brücken, alles „klar trennend und ineinander“, wie die philosophische Schneiderin von ihrem Mantel sagte. Auf wenigen Kilometern eines unscheinbaren Stadtrands entdeckt der Erzähler die Besonderheit von Landschaftsräumen mit jeweils unterschiedlichen Pflanzen, besonderen Farben und Lichtverhältnissen, mit eigenen Geräuschen und Tönen, spezifischen geologischen Formationen und klimatischen Besonderheiten, mit anderen Wärmegraden und einer jeweils anderen Luft. Erinnerungen an weit entfernte Landschaften öffnen die nächstgelegene Landschaft auf die Welt. Reminiszenzen an mythische Gestalten, an Bilderschriften, Geheimzeichen lassen den regionalen Raum und das Heute in eine verwandtschaftliche Beziehung zu anderen Teilen der Welt und zu anderen Zeiten treten. Vor

n
n
e-
r-
r,
n-
".
r-
e-
e-
n-
",
r
dt
e-
ie
u-
s,
r-
m
d-
-
se
rn
st
nd
ch
ie
er-
ie-
js-
e-
lö-
in-
ne
en
nt-
id-
in-
in,
en
le-
ei-
nt-
ne
hi-
en
ei-
ei-
or

dem Wald, durch die „langen Holzstangen eines Pferdegeheges“, geht „bei Nebel der Blick wie durch japanische Schiebetüren“; über dem Wald „der kalkige Pyramidenstumpf der Untersbergspitze“; und, wie schon im Gebiet der provençalische Sainte-Victoire, fehlt auch nicht die Erinnerung an eine, hier „waldeinwärts führende Römerstraße“; „bevölkert“ aber ist der Felshügel im großen Wald mit den Kindern, die ins Bild dieser überschaubaren Weltlandschaft gehören.

Solche kosmopolitischen Mesallianzen tun der heimatischen Welt gut, besonders dem Salzburger Dialekt, wenn er sich, wie in Handkes großem Wald, plötzlich „von weitem wie alle Sprachen in einer an(hört)“. Vor allem der konservative Heimat- und Landschaftsdiskurs hat eine derartige Öffnung des großen Walds auf die große Welt hin notwendig. Nicht zufällig ist in Österreich in den späten sechziger und den siebziger Jahren eine eigene kritische Literaturgattung entstanden, der Anti-Heimatroman, der sich an der tödlichen Enge der Heimat abarbeitete, am wunschlosen Unglück in den Dörfern. Die geschichtsbewusste „luftige Naturkunde“ der „Lehre der Sainte-Victoire“ stellt dazu eine klassisch heitere Variante dar. Man kann sie, wieder mit einem Wort aus Handkes letztem Roman „Der Bildverlust“ als „befreiend und luftreinigend“ bezeichnen.

Ich möchte ein letztes Mal auf den Vorwurf des „Kunsthändlerischen“ zurückzukommen: diesmal in der entschiedensten Zurückweisung dieses Begriffs. Das „Kunsthändlerische“ kennt nämlich weder geschichtliches Eingedenken noch das Bewusstsein der Gefahr für die Menschen und Dinge. Der Rückgriff auf Cézanne ist keine retrograde Kunstübung, Handke greift hier auf eine Diskussion zurück (vgl. die Konstellation Cézanne-Rilke bzw. Van Gogh-Hofmannsthal), in der es um die Notwendigkeit der Kunst in einer Welt ging, in der alles Waren-Charakter annahm und das Geld sich vor die Menschen und Dinge schob. Der erste Satz der „Lehre der Sainte-Victoire“ bezieht sich mit der Anspielung auf Hugo von Hofmannsthal's „Die Briefe des Zurückgekehrten“ (1904) auf diesen Zusammenhang: „Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu“. Hofmannsthal's Zurückgekehrter ist, in der Fiktion der Briefe, ein nach Europa zurückgekehrter Financier, ein Globalisierer avant la lettre, der in Europa an der Entwertung der Dinge durch das Geld leidet und selbst die Landschaft als Zu-



stand gravenhafter „Unwirklichkeit“ erfährt. Es ergeht ihm in Deutschland wie später dem Erzähler in Handkes „Lehre der Sainte-Victoire“, dem unter all dem Geldrasseln und der schreienden Reklame die Wörter für die Dinge abhanden kamen und die Welt als ein einziges Geschäft erscheint, wo sich das „Gefühl einer Himmelsrichtung“ verflüchtigte: „selbst die Natur schien ungütig geworden“ („Die Lehre der Sainte-Victoire“). Erst der Besuch eines Museums, in dem Bilder Van Goghs ausgestellt sind, heilt Hofmannsthal's Zurückgekehrten von seiner gespenstischen Tauschwert-Krankheit. Er lernt wieder sehen, das „Dasein“ als Wirklichkeit erfahren, konnte auf einmal wieder „das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen“, „wie die Farben eine um der anderen willen lebten“, „konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte genießen, Außen und Innen, eins und alles“ (Hugo von Hofmannsthal: „Die Briefe des Zurückgekehrten“).

In Handkes Erzählung aber gibt es, nach 1945, noch ein anderes Bewusstsein der Gefahr, nicht mehr nur der des langsamen Verschwindens, wie es schon Cézanne registrierte – „Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet“ – , sondern ein Wissen um die Vernichtung, ein Bewusstsein der zurückliegenden, gegenwärtigen und noch kommenden Kriege. Und diese Bedrohung reicht selbst in den lichtesten Teil des ganzen Textes hinein. Plötzlich können auch hier die Bilder umspringen in Zeichen und Spuren des Kriegs. In „einem großen Bombentrichter“ eine Bretterwand, „der schroffe Kamm“ im Morzger Wald wirkt „sofort als etwas deutlich ‚Umkämpftes‘“, der „gemeinsame Schrei eines darüber hinwegfliegenden Vogelschwarms kann hier wie eine Salve knallen. Dazu gehört auch das scharfe Klicken eines Steins“. „Die harztränenden Baumrinden rühren von Einschüssen?“ Und noch im letzten Bild, der mystischen Vision vor dem Holzstoß, erscheinen die gesägten Kreise als „auf den Betrachter zeigende Läufe, die aber im einzelnen woanders hinzielen“. Vorher, auf dem Kammweg, trat ein Hund in der Vorstellung des Erzählers auf, als sich die „weißen Blüten im Gras“ „als Tiergebüß“ erwiesen: „Und wirklich kommt vielleicht aus dem Dickicht mit knickenden Beinen ein Hund abgebogen, vor dem die Zunge lang hin und herschwingt wie eine Peitsche“.

Derartige Bildassoziationen erhalten hier nicht mehr das Übergewicht, aber sie weisen zurück auf das Kapitel „Der Sprung des Wolfs“ im Zen-

trum der Erzählung. Dort verdichteten sich die den Text durchgängig bestimmenden Vergegenwärtigungen des Kriegs, beginnend mit dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71, den der Autor-Erzähler im Friedensbild von Cézannes Dorflandschaft von L'Estaque mitdenkt: für ihn ein Gegenbild nicht nur zu „jenem Krieg von 1870, nicht nur für den Maler von damals, und nicht nur vor einem erklärten Krieg“. Aber viel heutiger ist dann die Konfrontation mit dem Krieg in „Der Sprung des Wolfs“. Das Kapitel enthält die Beschreibung eines Hundes, genauer gesagt: eines Kettenhunds auf dem Gelände einer Kaserne der Fremdenlegion in Puylobier, dem Ort auf dem Weg zur Sainte-Victoire.

Im Kontext der vielen anderen Vergegenwärtigungen des Kriegs in „Die Lehre der Saint-Victoire“ und im Kontext einer Kunst-Lehre, die auf eine welterhaltende Friedensschrift zielt, erhält das Kapitel über den wahnsinnigen, besser: wahnsinnig gemachten, Wachhund auf dem Kasernengelände eine besondere Bedeutung. Der französische Schriftsteller Georges-Arthur Goldschmidt hat in seinem Handke-Buch (Paris 1988) die Darstellung der Bestie auf dem abgesperrten Gelände als eine Verlängerung des „univers concentrationnaire nazi“ verstanden, was auch naheliegt angesichts von Handkes Reflexionen des Schreibens im Raum des Nach-Auschwitz, denkt man an den expliziten Anspruch der „Entsöhnung“, der noch direkter in „Langsame Heimkehr“ formuliert wurde, oder an Celan-Zitate wie „Atemwende“ oder „hinüberdunkeln“ in der „Lehre der Sainte-Victoire“.

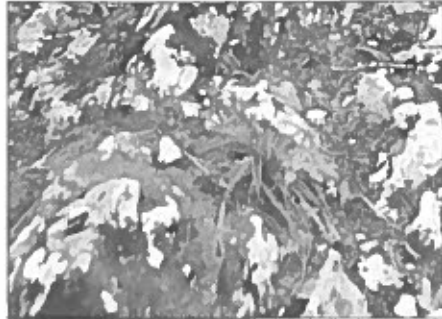
Alles, was Handkes „Lehre“ an Einsichten zu Cézannes Landschaftsästhetik enthält: die Rettung der Menschen und Dinge in der Friedens-„Schrift“ der Kunst, eine harmonisch gegliederte Wirklichkeit, das selbständige Sein des Einzelnen und die Verbundenheit des einen mit dem anderen, Farben, Formen, Dinge, Baum, Haus, Berg, Himmel, alles, was da ist in seinem besonderen Sein, wird in der Beschreibung der Kriegsbestie als ausgelöscht erfahren. Die sprachlichen Zeichen vermitteln in diesem Textabschnitt die Ungeheuerlichkeit strategischer Territorialisierung und kriegerischer Destruktivität. Eine Welllandschaft der Zerstörung, wie in Picassos „Guernica“, wird in der Sprache erfahrbar gemacht. Das Territorium der Fremdenlegion am Fuße der Sainte-Victoire ist kein Stück Land mehr, nicht Landschaft, alles andere als freies „Gefilde“, sondern „Gelände“, „eine zube-

tonierte Fläche, ohne Baum und Strauch, hoch mit Stacheldraht umgeben“. Der Hund, der von dort aus den Erzähler bedroht, hängt an einem weitläufigen Kettensystem, so dass in der Luft „ein metallisches Klirren, wie von einem Laufenden mit gezogener Waffe“, zu hören ist, das Bellen des Hundes „ein Grollen, eher ein fernes Raunen im Luftraum“, „Todes- und Kriegsschrei zugleich“. Angesichts dieser alles erfassenden Destruktivität registriert der Erzähler das „Ende der Farben und Formen der Landschaft“. In dem Lärm der Tötungsmaschine „verschwand“, heißt es, „die Landschaft in einem einzigen Strudel aus Bombentrichtern und Granatlöchern“. „Er meinte gar nicht mich-im-besonderen“, überlegt der Erzähler, er stand „auf dem Territorium der Fremdenlegion, wo nur mehr das Kriegerrecht galt, auf jeden dressiert, der, unbewaffnet und ohne Uniform, bloß war, der er war.“ „Er, der Wachhund, im Gelände; und ich im Gefilde (für das er naturgemäß keine Augen hatte, weil das Wirkliche für ihn einzig sein Sperrgebiet war)“.

„Auge“, „das Wirkliche“, „Gefilde“, Landschaft, Raum, jedes Sein um seiner selbst willen, das also, was Gegenstand von Cézannes künstlerischer 'réalisation' war und was der heutige Autor „weitergeben“ will als friedliches Weltgesetz und wirklichere Wirklichkeit, ist hier, auf dem Terrain des Kriegs, einer äußersten De-Realisierung unterworfen.

Gegen dieses Unkenntlich-Werden der Welt, aber auch gegen die Raumvernichtung durch Beschleunigung und Warenabstraktion, versucht ein Textstück wie „Der große Wald“ eine andere, wirklichere Wirklichkeit aus dem Unscheinbaren und Nächstgelegenen zu buchstabieren: eine sich universell verschränkende Welt, ein märchenhaftes „eins und alles“, das ein anderes Gesetz der Welt impliziert und sich seiner trotzdem als Kunstwelt bewusst bleibt.

Das Kapitel „Der große Wald“ setzt ein mit der Beschreibung eines Bilds im Museum, die dann in die Erzählung von der Wanderung in den Morzger Wald übergeht. Es schließt mit der Überschreitung der Welt der Kunst auf die Menschen hin. Das „Zurück zu den heutigen Menschen“ und das mehrfach wiederholte „zurück“ bis zur Pointe des letzten Satzes – „Zu Hause das Augenpaar?“ – , stellt eine letzte Wendung dar, diesmal auf die Menschen zu, auf lebendige Beziehungen, auf Augen, die sich nicht mehr nur in der Kunst von Cézannes Bildern dem Erzähler öffnen. ■



Fotos: Astrid und Erich Hinterholzer