

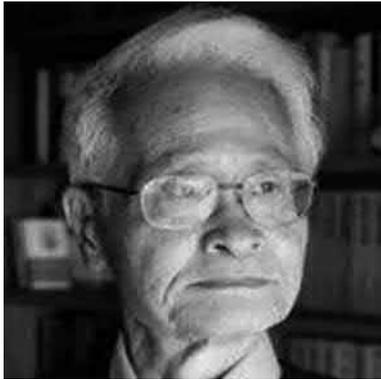


Von der Übersetzung zur Dichtung

Hermann-Broch-Rezeption im Frühwerk von Yoshikichi Furui

von Hiroaki Sekiguchi

Foto: Books, Le Magazine - www.books.fr



Yoshikichi Furui ist einer der wichtigsten zeitgenössischen Autoren Japans

Yoshikichi Furui ist heute in Europa nicht so bekannt wie Haruki Murakami, aber er ist einer der bedeutendsten japanischen Schriftsteller der Nachkriegszeit neben Kenzaburo Oe. Der japanische Schriftsteller und Kritiker Ataru Sasaki bezeichnet Furui als „den noch lebenden größten Schriftsteller auf der Welt“¹, was in Japan heute nicht als Überschätzung, sondern als allgemeingültige Einschätzung gilt. Furui ist kein Storyteller, er schreibt seine Erzählungen und Romane mehr oder weniger essayistisch in der Form des „Shi-shosetsu“ (des „Ich-Romans“), in dem die persönlichen Erlebnisse des Autors und deren realitätsgetreue Schilderung als Ausgangspunkt für die Dichtung dienen sollen. Furui bleibt dieser Tradition in der japanischen Literatur jedoch nicht treu, er versucht sie mit einem neuen Stil zu brechen, den er durch die Übersetzung von Musil und Broch ausgebildet hat, was ich hier am Beispiel seiner frühen Werke mit besonderer Bezugnahme auf seine Broch-Übersetzungen veranschaulichen möchte.

Furuis Lebenslauf und sein Verhältnis zur deutschen Literatur

Yoshikichi Furui wurde 1937 in Tokyo geboren und überlebte mit acht Jahren den großen Luftangriff auf Tokyo im Mai 1945 nur knapp. Dieses Erlebnis hat er später immer wieder in seinen Werken verarbeitet. Er studierte an der Tokyo Universität Germanistik und schloss das Studium mit einer Magisterarbeit über Hermann Broch ab.

Bis sich Furui 1970 als freier Schriftsteller selbstständig machte, war er als Germanist drei Jahre an der Universität

Kanazawa und fünf Jahre an der Universität Rikkyo tätig. Er schrieb in dieser Zeit zahlreiche Aufsätze, etwa über Novalis, Nietzsche, Kafka, Musil oder Broch, und übersetzte darüber hinaus zwei Erzählungen von Musil (*Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika*) und Brochs Roman *Der Versucher* ins Japanische. Deren Einflüsse sind in seinen frühen Erzählungen sowohl stilistisch als auch poetologisch deutlich erkennbar.

Von 1965 bis 1968 vertiefte sich Furui drei Jahre lang in die oben genannten drei Übersetzungen. So soll er etwa den *Versucher* zweimal übersetzt haben, weil er mit dem ersten Ergebnis nicht zufrieden war. Durch diese intensive Auseinandersetzung vollzog sich in seinem eigenen Stil ein dramatischer Wandel. Er sagt, dass sich viele „Wülste“ oder „Beulen“ an seinem Japanisch bildeten, die den natürlichen Fluss seiner Sprache behinderten. Um seinen Schreibstil zu erneuern, fing er an, selbst kurze Erzählungen zu schreiben. Im Jänner 1968 veröffentlichte er seine erste Erzählung, *An einem Donnerstag*, und im Oktober desselben Jahres die zweite, *Geschichte eines Leittiers*, in einer kleinen Zeitschrift.

Zunächst hatte Furui vor, nach der „Rehabilitation seiner japanischen Sprache“ anhand der fiktiven Arbeiten in die Welt der Literaturwissenschaft zurückzukehren, aber er schrieb immer weitere Erzählungen und erlangte dadurch hohen Ruhm. Endlich fasste er den Entschluss, sich als Schriftsteller selbstständig zu machen, und kündigte im März 1970 seine Anstellung an der Rikkyo Universität. Ich habe ihn einmal gefragt: „Warum haben Sie gekündigt? Ist es schwer, gleichzeitig Schriftsteller und Germanist zu sein? Vielleicht weil das literarische Schaffen und die wissenschaftliche Analyse im Widerspruch zueinander stehen?“ Darauf hat er nur kurz gesagt: „Nein es ist in diesem Sinne nicht unmöglich. Nur hatte ich damals einfach keine Zeit zum Schreiben.“² Diese Antwort kann man gut verstehen, wenn man sich seine sorgfältige Schreibweise, der von Broch nicht unähnlich, vor Augen hält.

„Wandernde Schreibweise“

Ich komme jetzt zu Brochs *Der Versucher* und dessen Übersetzung durch Furui. Die Entstehungsgeschichte des Romans, der häufig als „Bergroman“ bezeichnet wird, ist



kompliziert. 1936 hat ihn Broch als ersten Teil der geplanten *Demeter*-Trilogie fertiggestellt, aber nicht veröffentlicht. Dann nahm er sofort die Überarbeitung des Textes in Angriff, wobei er besonders mehrere mystische Naturschilderungen hinzufügte. Diese Fassung aber blieb unvollendet. 1950 begann Broch zum dritten Mal mit einer Überarbeitung, die schließlich durch seinen Tod im Mai 1951 ein jähes Ende fand. 1952 stellte Felix Stössinger diese drei Versionen unter dem Titel *Der Versucher* zusammen; das Ergebnis war viel umfangreicher als die heute unter dem von Broch eingeführten Titel *Die Verzauberung* verbreitete erste Fassung. Furui übersetzte Stössingers *Der Versucher*.

Das ist, grob zusammengefasst die Handlung des Romans: In den 1920er-Jahren kommt ein Landarzt, der Erzähler des Romans, in das Tiroler Bergdorf Kuppron, ein Ort, an dem das Mystische noch tief verwurzelt ist. Die Geschichte wird in Form seines Tagebuchs erzählt.

In das Dorf kommt auch ein Landstreicher namens Marius Ratti und verführt die naiven Bewohner zum Aufruhr, indem er einen alten Aberglauben verbreitet und das verfallene Bergwerk wieder zu öffnen verspricht.

Mutter Gisson, eine natürliche Autorität mit reinem Gewissen, kämpft gegen Marius, aber ihre Enkelin Irmgard verliebt sich in ihn. Eines Abends wird Irmgard bei einem orgiastischen Ritual auf dem Berg von den Aufrührern ermordet. Zum Schluss stirbt Mutter Gisson in der Natur, vor ihrem Tod aber macht sie mit der Stimme der verstorbenen Irmgard eine Prophezeiung.

Im Nachwort bezeichnet Furui den Charakter des Romans als „Wanderung“ (Samayoi)³. Diese „Wanderung“ sollte man aber, so schreibt Furui, „weder als die angstvolle Wanderung des Versuchers Marius noch als das Wanderleben des Erzählers verstehen, sondern als den ‚Wandel‘ oder ‚Schwung‘ des Erzählers an sich betrachten, wie er in den Kapiteln *Die Träume* oder *Der Hass* mal von der Naturwelt zur Gedankenwelt, mal von der Gedankenwelt zur menschlichen Welt, mal von der menschlichen Welt zum Gedächtnis wandert.“ Diese „wandernde“ Schreibweise hat Broch mit vollem Bewusstsein gewählt, um die Ganzheit der Wirklichkeit so darzustellen, wie es zuvor sein Vorbild James Joyce in *Ulysses* versucht hatte.

Furui schreibt im Nachwort weiter, wie schwer es war, die extrem langen Sätze Brochs ins Japanische zu übersetzen:

Dieser Roman hat einen besonderen Stil, in dem sich die Eigenschaften der deutschen Sprache bis zu einem extremen Grad entfalten, und daher ist er kaum ins Japanische zu übersetzen, vor allem wegen der langen Sätze. In europäischen Sprachen ist es möglich,

einen langen Satz zu konstruieren, ohne die logische Kontinuität zu verlieren. In der deutschen Sprache lässt sich dies noch radikaler durchführen. Was Hermann Broch damit bezweckt hat, ist, einen Gedanken, in dem „Dynamisches“ und „Statisches“ miteinander vermischt sind, in einer „statischen“ Einheit zusammenzufassen, so als ob uns ein komplizierter Gedanke, den man nur in einem sehr langen Satz zum Ausdruck bringen kann, in einem Augenblick einfallen würde und wir ihn in einer einzigen Gegenwart wahrnehmen würden. (Zum Beispiel: Der Satz nach, „So strömte es auch diesmal ...“ auf Seite 323 endet erst auf Seite 325 mit einem Punkt, sodass man ihn keinen normalen Satz nennen kann. Einen solchen Satz ins Japanische zu übersetzen, ist niemandem möglich.)⁴

Was ist hier mit „dynamisch“ und „statisch“ gemeint? Schauen wir uns einmal den vom Übersetzer gewählten Satz an.⁵ Das erste Verb, „strömte ... herauf“ ist ein Beispiel für das „Dynamische“, das den Satz in Betrieb setzt. In Verbindung mit der schönen Naturschilderung erscheinen hier viele Verben wie „rieselnd“, „atmend“, „werdend“ oder „lebend“, häufig im Partizip Präsens, um den wandernden Charakter der äußeren Landschaft und die Stimmung der „Ahnung“ zu betonen.

Dagegen ist nicht so klar, was mit „statisch“ gemeint ist. Wahrscheinlich sind es die hier oft auftauchenden Verneinungswörter wie „nein“ oder „nicht“, mit denen der Satz, die Beschreibung verneinend, fortgesetzt wird. Oder es sind vielleicht in dieser Passage die wiederholten Wörter „Gedächtnis(se)“, „Zeit“ und „Traum“, die als Pause oder Zäsur fungieren. Aber es ist ebenso wahrscheinlich, dass es sich auf das stille Innere des Erzählers bezieht, wenn dieser Ich-Erzähler etwa sagt: „[...] je mehr ich in das Tönen der Ruhe fließe [...]“. Nicht zu übersehen ist, dass hier eine Übereinstimmung der inneren und äußeren Landschaft herrscht. Beides kann zum Schluss „in einer statischen Einheit“, also in der Seele des Erzählers vereint werden.

Diese Interpretation Furuis erinnert an den berühmten Essay von Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten*, in dem sie hinsichtlich der langen Sätze Brochs Folgendes schreibt:

Was immer in die Simultaneität des Satzes gebannt ist, nämlich der Gedanke, der „in einem einzigen Augenblick Ganzheiten von außerordentlicher Ausdehnung erfassen“ kann, ist dem Zeitlauf entrissen. (Dass diese Überlegungen unter anderem auch eine Art Kommentar zu Brochs dichterisch-lyrischem Stil, der eben nur scheinbar lyrisch ist, geben, zu den außerordentlich langen Sätzen und den außerordentlich präzisen Wiederholungen in ihnen, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.)⁶

>>>



Die Standpunkte beider Autoren sind ähnlich.

Aus zeitlichem Ablauf wird Gleichzeitigkeit

Wie lang auch ein Satz ist und wie viel Zeit man auch braucht, ihn zu lesen, ein gewisser Zeitlauf lässt sich mit der „Simultaneität des Satzes“ auslöschen, so behauptet Hannah Arendt. Ich würde dies im Kontext des vorliegenden Satzes von Broch so umformulieren: Die Zeitwörter müssen in einem Satz ihre eigentliche zeitliche Funktion einmal verlieren und sich nach dem inneren Gesetz des Satzes, d. h. nach dem „simultanen“ Fluss des Satzes, ausrichten.

Zum besseren Verständnis möchte ich einen Vergleich dafür nennen. Wenn man Musik, z. B. eine ganze Symphonie von Mozart, gehört hat, nimmt man sie nachträglich als eine Einheit, genauer als eine augenblickliche Einheit wahr. Zwar ist Musik an eine zeitliche Abfolge gebunden, aber in der Wahrnehmung des Zuhörers spielt diese Zeitlichkeit keine Rolle. Nur so erzielt sie ihre Wirkung. Diese Aporie der Musik hat Hermann Broch in seine Literatur übernommen, indem er häufig musikalische Motive eingeführt und seine Texte mit Musik gleichgesetzt hat, wie etwa in *Der Tod des Vergil*.

Diesen Aspekt möchte ich nun genauer betrachten. Dabei greife ich auf Furuis Vortrag „Über Dichtung und Übersetzung“ zurück, in dem er mit dem Begriff „Periode“ die langen Sätze Brochs in ein neues Licht gerückt hat.

„Die Sätze von Robert Musil und Hermann Broch sind eigentümlich lang und manchmal erstrecken sie sich über eine halbe Seite oder sogar eine ganze Seite. In den europäischen Sprachen ist es möglich, einen Satz durch Zusammensetzung sehr lang zu gestalten, indem man Relativpronomen oder Appositionen für die Fortsetzung in den Satz einführt. Musil und Broch beherrschten diese Spracheigentümlichkeit bis zur äußersten Grenze und, ehrlich gesagt, kann man ihre Werke nicht ins Japanische übersetzen.

Wenn man aber auf die Geschichte der japanischen Sprache zurückblickt, so gab es im Japanischen ursprünglich keine Interpunktionszeichen (=Kuto-ten). Man benutzt heute für das leichtere Lesen zwar Ku-ten (=Punkt) und To-Ten (=Komma), aber sie bedeuten weder „fullstop“ noch „halfstop“. Im Vergleich mit anderen Sprachen hat die japanische Sprache die Eigenschaft, dass ein Satz langatmig, schleimig nach vorne verschoben werden kann. [...] Noch eine Schwierigkeit ist, dass es in den langen Sätzen von Musil und Broch, zumal in der „Stimmungs“-Mitte, eine „Entwicklung“, oder eine „Modulation“ gibt, die oft eine

„Transzendenz“ innehat, anders gesagt, die Ahnung vom Entfliehen in eine andere Zone, die man kaum ins Japanische übersetzen kann.

„Fullstop“ nennt man in Englisch „period“, auf Deutsch „Punkt“ und das deutsche Wort „Periode“ bedeutet auch „Umlaufzeit“ wie im Englischen. Diese Periode ist in der Astronomie die „Umlaufzeit der Planeten“, im Bereich der elektronischen Wellen der „Zyklus“ und in der Linguistik die „Satzperiode“, also ein „komplexer Satz mit mehreren Teilsätzen“, die oft links und rechts symmetrisch gebildet sind, weshalb die Satzperiode auch „schöner Satz“ bedeutet. [...] Der Begriff Periode stammt aus dem Griechisch („periodos“), wobei „peri“ auf Englisch „round“ und „odos“ „way“, also Weg bedeutet. Der „Exodus“ des Moses ist also im Sinne dieses Wortes ein „Entgehen“ oder „Entfliehen“. Das griechische „periodos“ hat auch die Bedeutung „Umlaufzeit“, wie der Kreislauf der Monde oder Planeten. Vielleicht kann man die „Umlaufzeit“ auch auf die Rhetorik des Theaters oder der Debatte anwenden, nämlich auf den Auf- und Abstieg der Rede.

Wenn man diesen Bedeutungsbereich von „periodos“ auf den Satz anwendet, könnte man ihn wohl als eine Bewegung verstehen, die mit einer Steigung beginnt und über einen Gipfelpunkt mit einem Abgang endet. Also, aufsteigen und über einen Zenit zum Schluss absteigen. In diesem Zenit liegt auch der „Erleuchtungspunkt“, wo der Kern des Satzes für den Leser einleuchtend wird. Bei Musil und Broch erscheint auf diesem Gipfel das Zeichen, von dem aus man von der Wirklichkeit in eine fremde Zone gelangt. Danach kommt der Leser in die Wirklichkeit zurück.⁷

Der hier zitierte Satz (siehe Anmerkung 5) besteht aus genau 900 Wörtern. Furui hat ihn zwar in 33 Sätze geteilt ins Japanische übersetzt, aber sie verbinden sich lose miteinander, als ob man dabei die Ku-ten (= Punkte) mit To-ten (= Kommata) austauschen könnte. Die Ku-ten (= Punkte) bedeuten keine Vollendung des Satzes mehr, sondern sie funktionieren hier nur als kleine Pausen oder Zäsuren. Wir Japaner bezeichnen Ku-ten als einen kleinen Kreis, als ob er kein Ende, sondern ein Zeichen für den Umlauf wäre.

Tatsächlich haben wir Japaner, wie erwähnt, lange Zeit keine Interpunktionszeichen benutzt, erst durch die Einführung der europäischen Literatur nach der Meiji-Zeit haben wir langsam begonnen, die Texte mit Interpunktionszeichen zu strukturieren, und 1906 veröffentlichte die japanische Regierung zum ersten Mal ein Gesetz zur Verwendung der Interpunktion.

Lassen Sie uns nun die Tempora der Verben ansehen. Der



Satz beginnt mit dem Präteritum „strömte...herauf“, aber schon in der dritten Zeile wird das Präteritum ins Plusquamperfekt, „gewandert war“, und in der vierten Zeile ins Perfekt, „angesammelt hat“, verwandelt. Auch danach verändert sich das Tempus ständig, und in der zehnten Zeile wechselt es ins Futur „sein wird“, in der Mitte stehen sogar Präteritum und Präsens nebeneinander („all dies war und ist nur die Vielfalt meiner Personen“). Darüber hinaus erscheinen hier eine Menge von Partizip-Präsens- und Partizip-Perfekt-Formen, die dem Wirbel der verschiedenen Zeitformen noch andere zeitliche Variationen, z. B. „Fortsetzung“ oder „Vollendung“ der Bewegungen, hinzufügen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in diesem Satz verschiedene Zeitwörter nebeneinander herlaufen und sich in der Gegenwart vereinen.

„Mystische Leerstellen“ lösen Zeit und Ort auf

Man denke auch an die topografische Struktur des Romans. Das Dorf Kuppron besteht aus dem Oberdorf, in dem reiche Bauern wohnen, und dem Unterdorf, in dem arme Bergleute wohnen. Die Handlung entwickelt sich aus dem Konflikt zwischen Oben und Unten, das Opferritual z. B. findet auf dem Berg statt, der Ich-Erzähler gibt es als Erinnerungsbericht in Form eines langen Monologs wieder.

Die Auf- und Ab-Bewegung, auf die Furui in der oben zitierten Passage hingewiesen hat, stimmt sowohl für die zeitliche als auch topografische Struktur des Romans. In dem hier ausgewählten Satz sitzt der Ich-Erzähler „auf den Kapellenstufen“ und versenkt sich in einen Gedanken, der „aus dem Tal zu ihm heraufströmte“ und zum Schluss „über mich kommen“, also auf ihn fallen wird. Auch hier kann man eine ähnliche Auf- und Ab-Bewegung wiederfinden. Wo liegt also „der Gipfel“ in diesem Satz, von dem aus man von der Wirklichkeit in eine fremde Zone gelangt? Meiner Ansicht nach liegt er ungefähr in der kursiv gedruckten Zeile: „weil es in jener letzten Sphäre – ach, wo ist sie?! – keine Zeit mehr gibt, [...]“. In dem mystischen Mittelpunkt fühlt man keine Zeit mehr, weil dort nur die Gegenwart herrscht.

Yoshikichi Furui hat seine Erzählungen und Romane nach der Brochschen Methode zu schreiben versucht, indem er Ku-ten (= Punkt) nicht als Vollendung, sondern als „Umlauf“ oder „Fortsetzung“ einsetzte. Mit diesem neuen Stil gelang es ihm, in der Mitte eines Satzes eine „Leere“, eine mystische Leer-Stelle zu schaffen, die man kaum verstehen, dahinter aber nebelhaft das Wesen der Sprache erblicken kann. Gerade deswegen schätzt man seinen Stil in Japan so hoch, leider ist er aber unübersetzbar in eine andere Sprache,

weil im Japanischen das grammatikalische Subjekt oft ausgelassen wird. Deswegen sind bis heute nur seine frühen Werke ins Deutsche übersetzt worden, die noch gewissermaßen in der klassischen japanischen Form verfasst wurden.

Brochsche Motive bei Furui

Furuis Debüterzählung *An einem Donnerstag* ist in der Ich-Form geschrieben. Der Schauplatz ist ein nebelverhangener Berg, den Furui sicher mit dem *Versucher* assoziiert hat. Der Titel ist ein Zitat aus der Barbara-Episode, die im Mittelpunkt des Romans steht. Dort heißt es: „Es war an einem Donnerstag. Und tatsächlich setzte ein anhaltender Föhn ein. Am Sonnabend zeigten sich bei dem Kinde Lähmungserscheinungen, und in der Nacht vom Sonntag zum Montag verschied es.“⁸

Barbara ist eine 28-jährige Kinderärztin und aktive Kommunistin. Der Ich-Erzähler verliebt sich in sie, aber sie begeht am Schluss Selbstmord, weil ihr ein kommunistischer Putsch misslungen ist. Der Tod des Kindes, das Barbara hingebungsvoll umsorgt, ist ein Vorzeichen für den Zerfall der Beziehung zwischen ihr und dem Ich-Erzähler.

Der Donnerstag steht in der Mitte der Woche und ist für den japanischen Geschäftsmann ein harter und melancholischer Tag. Er heißt auf Japanisch „Moku-yobi“ (= der Tag des Baums). Der Ich-Erzähler, der in der großen Stadt Tokyo wohnt und arbeitet, hat Sehnsucht nach der Natur, und er sieht in der Maserung eines Baumes ein unlesbares Zeichen, das ihn in eine andere Welt entführt.

Furuis zweite Erzählung, *Geschichte eines Leittiers*, entstand ebenfalls in enger Beziehung zum *Versucher*. Das Leittier steht für ein „Tier, das in einer Herde eine führende Rolle spielt.“ In Brochs Roman ist es ein Symbol für einen Menschen, der in der Gesellschaft die Rolle des Verführers spielt, es steht für Marius.

Haiku von Petra Sela¹⁰



荒浪や心駭りて旅こ立つ

stürmische wellen
mit einem buch im schatten
auf reisen gehen

>>>



„Sie brauchen überhaupt nicht zu rennen ... die Bäume stehen auch und wachsen ...“. „Aber wenn man's Leittier abschießt, bleiben sie doch stehen ...“ „Nun?“ „Nur war der Marius nicht da. [...]“ „Alle Achtung“, bewunderte ich ihrer beider Mordlust, „sehr logisch ist es trotzdem nicht ... für eine neue Zeit gibt's kein Leittier; die ist größer als der Mensch ... das Rudel rennt auch ohne ihn weiter.“⁹

Während bei Broch „Leittier“ ein Deckname für den Versucher Marius ist, ist es bei Furui ein blindlings stürzender Geschäftsmann, der ... sei es in Gesellschaft oder als Einzelgänger – ohne Ziel Tag für Tag hart arbeitet.

Einer der wichtigsten späten Romane von Furui, *Kari-ojo-den-shibun*, auf Deutsch wörtlich *Versuch zur Biografie eines Toten*, entstand meiner Meinung nach als ein Versuch, Brochs *Der Tod des Vergil* in den Kontext japanischer Literatur zu stellen. Furui lässt darin die Sterbenden leise sprechen, und ihr Sprechen gleicht einer beinahe unhörbaren Musik.

Broch war und ist für Yoshikichi Furui immer ein Vorbild gewesen, ein attraktiver Versucher, und Furui hat – unter dessen Einfluss – eine neuartige Sprache gefunden.

Univ.-Prof. Dr. Hiroaki Sekiguchi, geb. 1964, studierte in Tokio und Göttingen Germanistik und Komparatistik und lehrt an der Meiji Universität in Tokio. Zahlreiche Artikel zur deutschen und österreichischen Literatur, insb. über Heine, Lenau, Celan, Bachmann, Bobrowski; derzeitiger Schwerpunkt: österreichische Nachkriegsliteratur.

Der hier abgedruckte Vortrag wurde am 25. Juli 2016 auf dem Kongress der International Comparative literature association (ICLA) gehalten und auf Japanisch in der Zeitschrift *Beiträge zur österreichischen Literatur*, Jg. 34, 2018, hrsg. von der Gesellschaft für österreichische Literatur in Japan, veröffentlicht.

- 1 Ataru Sasaki: Nachwort in: *Kari Ojo-den Shibun*, Tokyo 2015, S. 475.
- 2 Gespräch mit Yoshikichi Furui am 15. April 1995 in Tokyo
- 3 Yoshikichi Furui, Nachwort des Übersetzers, in *Musil/Broch* (Sekai Bungaku Taikai 62) Tokyo 1973, S. 497.
- 4 A.A.o., S. 498.
- 5 Der betreffende Satz ist unten, im Rahmen, abgedruckt.
- 6 Hannah Arendt: Hermann Broch in: *Menschen in finsternen Zeiten*, Zürich 2012, S. 161.
- 7 Yoshikichi Furui: *Zwischen Übersetzung und Dichtung* (Vortrag am 20. Oktober 2012), wieder publiziert in: *Gunzo*, November 2012, S. 196–205, hier S. 199.
- 8 *Der Versucher*, S. 390.
- 9 *Der Versucher*, S. 339f.
- 10 aus Petra Sela: *Noch am Abend der Klang*. Haiku mit Tuschkmalerei von Nyoko Adaniya-Holm. Österr. Haiku Ges., Wien 2017

Der lange betreffende Satz lautet: So *strömte* es auch diesmal aus dem Tale zu mir *herauf*, und der, welcher ins Tal schaute, das war nicht derjenige, welcher auf den Kapellenstufen saß, und es war nicht der alternde Mann, der über die Alm bis hierher und vordem Jahr für Jahr über die Erde *gewandert war*, emporgeklimmen in den Nebelschluchten der Zeit, nein, dies war nicht der Schauende, und ebensowenig war es der, in dem sich das Gedächtnis *angesammelt hat*, rieselnd die Zeit, rieselnd das Gedächtnis, verwoben mit Stücken ärztlicher Wissenschaft, nein, es war nicht der, der im atmenden Fluß der Zeit, im atmenden Fluß der Erinnerung dahintreibt, und noch weniger war es der, der das Vergangene unentwegt mit sich herumträgt, der unentwegt all seinen frühen Haltungen, seinen Übersetzungen und all der Unverbrüchlichkeit verhaftet bleibt, getrieben von seiner unausrottbaren Unergründlichkeit in Haß und Liebe, nein, weder das Kind, das er einstmals gewesen war, noch der Mann, der einstens in dem Atem einer Frau geschlafen hatte, noch der Greis, der er so überaus bald *sein wird*, einsam ausgestreckt zum letztem jähem Verlöschen des ewig wachsenden Gedächtnisses, zum letzten jähem Vergessen der Zeit, überschwemmt vom Grau des Abends, nein, dies alles ist nicht derjenige, welcher hier schaute, und es ist nicht derjenige, welcher wahrhaft lebt, denn all dies *war und ist* nur die Vielfalt meiner Personen, all der Gestalten, die in mir sitzen und von denen ich besessen bin, freundliche und feindliche Brüder meines Ichs, dennoch ein jeder von ihnen ich selbst, Brüder, denen ich verwundert zuschauen, wie sie für mich handeln, für mich schauen, für mich träumen, Brüder, die ich zwar ersehne, auf daß sie sich mit mir und mit meinem eigentlichen Selbst vereinigen, heimkehrend zu der Wurzel, der auch sie entsprossen sind, Brüder, die ich zwar rufen möchte, auf daß sie sich zusammenschließen zu jener Einheit, in der die Schau des eigenen Traumes zur Schau der Wirklichkeit wird, zur Ganzheit werdend und zum Ebenbilde, jeglicher Traumblindheit enthoben, Erfüllung der Sehnsucht, ersehnte Brüder meines Ich, und die ich noch nicht zu errufen vermag, weil jenes wahrhaft lebende, wahrhaft schauende Selbst so sehr in mich und in die tiefverschleierte geheimnisvollen Gründe der Seele eingesenkt ist, daß es jenseits all der festen und wachsenden und wieder sich erhärtenden Schalen des Ich wie ein unberührbarer Kern ruht, gefeit vor der Strömung, gefeit vor jeder Haltung und vor jeder Überzeugung, gefeit vor diesem ganzen Lebenslauf, hinabgelassen in den Ozean meines Jenseits, unauffindbar, uneruffbar, geborgen und verborgen, aber ebenso der eigenen Stimme beraubt in dieser letzten Sphäre des Schweigens, die nun mehr Schauen und Staunen sein kann –: und doch, oh, doch! Je mehr und je inniger ich in die Landschaft schaue und in die ruhig wachsende Verschattung ihres Diesseits, je mehr ich in die geöffneten fließenden Felder schaue und in den geöffneten Himmel, auf dessen Abgrund weiß der Mond zu schwimmen anhob, silbermilchig die Nacht und das Leuchten der Nacht erwartend, *je mehr ich in das Tönen der Ruhe fließe*, und je größer mein Staunen und meine Verwunderung und meine Erwartung werden, desto mehr fühle ich Kraft des Blickes und seine wachsende Hoffnung, und mag auch das Wissen um mein letztes Ich und um die Sphäre seiner letzten Verwurzelung auch nur ein ahnendes sein, und mag es selber auch kaum mehr als Person, sondern nur mehr als sehendes Auge leben, so daß alles, was von ihm bestimmt wird, sich gleichfalls auf ein Schauen beschränken muß und auf ein Zuwarten, als dürfte der Mensch seine Zeit vergeuden, *weil es in jener letzten Sphäre – ach, wo ist sie?! – keine Zeit mehr gibt*, und mag sogar auch in dieser unergründlich tieferverborgenen kaum-erahnten Zone vieles sich anders verhalten, und das Wissen und die Blindheit so sehr eins geworden sein, daß es eines neuen und noch tieferen Auges bedürfte, um nochmals eine Scheidung zwischen den beiden vorzunehmen, eine Scheidung, aus der die Blindheit wohl nicht mehr als Blindheit, das Wissen nicht mehr als Wissen hervorgehen würde: oh, hat dies auch für den Lebenden seinem Wesen nach unerreichbar zu bleiben, weil solche Sphäre und solch letztes Ich unter jedem Spiegel liegen, unerreichbar das Unendliche, aus dem der Blick her stammt, und darf ich mir sohin auch nicht verhehlen, daß meine Taucherglocke noch immer frei schwebt in der Dunkelheit meiner Ozeane und in der Dunkelheit meiner unauslotbaren Landschaft: es wird trotz des Dunkels meiner Abgeschiedenheit immer lichter um mich, und schauend aus dem tiefstverschlossenen Sein, hindurchschauend durch all die Schalen, die ich bin, ich, der ich auf den Stufen sitze, eingeschlossen in meinem Fleische, eingeschlossen in meiner Seele, ich, der ich der Musik des scheidenden Lichtes auf den Bergen lausche, ich der Verzückte und Verwobene, der aus der Unerfaßlichkeit des eigenen Selbst – Schale um Schale, Traum um Traum darum gewoben – hinaus schaue ins Aber-Unerfaßliche immer weiterer Zonen, schauend und doch selber geschaut, ich ohne die Verwobenheit alles Wissens und alles Sphären-Seins, die Verborgenheit aller Verwunderung, ohne die künftige Vereinigung aller Schalen, die Ahnung ahnend, selber Berg zu sein, selber der Hügel, selber der Wald, ich selber das Licht und selber die Landschaft, entledigt des doppelten Ursprungs, ich sehe die Einheit und das naturgewaltige Einheitsgleichnis vor mir, und es im Schatten erfassend, weiß ich von der Sprengung des Gleichnisses und von seiner Verwandlung zur Wirklichkeit, die ich empfangen werde, wenn in dem tiefsten Schacht der Ozeane, der Berge und der versunkenen Inseln, wenn auf dem goldenen Grund aller Finsternis dereinst das große Vergessen *über mich kommen wird*.

(kursiv von H. Sekiguchi)

Aus: Hermann Broch : *Der Versucher*. Zürich 1953, S. 323–325.