

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 79 (1999)  
**Heft:** 12-1

**Artikel:** Die Seele des Lesens  
**Autor:** Guignard, Elise  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-166064>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## DIE SEELE DES LESENS

**Elise Guignard,**

geboren 1926, lebt in Rombach AG, 1946 bis 1948 Studium der Kunstgeschichte und Archäologie, 1974 bis 1980 Studium der Romanistik und Literaturkritik. Übersetzungen: «Marco Polo. Il Milione». Übersetzung aus dem Urtext und Nachwort. Manesse Verlag, Zürich 1983. «Eugène, Delacroix, Briefe und Tagebücher». Ausgewählt, übersetzt und kommentiert. Deutscher Kunstverlag. München 1990. Nachwort zu «Gustav Flaubert, November», Manesse Verlag, Zürich 1997.

*Vor 90 Jahren, lange bevor die Postmoderne das Subjekt für tot erklärte, formulierte der japanische Schriftsteller Natsume Sôseki bereits, der Autor trage keine Verantwortung für das Geschriebene. Anmerkungen zu Sôsekis Roman «Das Graskissenbuch», der auch viel von japanischer Kunsttheorie erzählt.*

Natsume Sôseki, 1867 zu Beginn der Meiji-Epoche in Tôkiô geboren, genoss, wie damals üblich, eine auf den chinesischen Klassikern basierende Bildung. Der mehr und mehr von westlichem Denken beeinflussten Zeitströmung folgend, aber auch aus ganz persönlichem Interesse, wandte er sich dann dem Studium der englischen Sprache und Literatur zu. Auf Staatskosten konnte er sich von 1900–1903 in London aufhalten. Direkten menschlichen Kontakt fand er dort nicht, er lebte isoliert, litt unter seinem Fremdsein.

In den drei Jahren erarbeitet Sôseki sich wie wenig japanische Intellektuelle seiner Generation eine fundierte Einsicht nicht nur in die englische Literatur, sondern ebenfalls in die abendländische Ästhetik der verschiedensten Gebiete. Zurück in Japan zeigte sich ihm die Beziehung Ost-West unter anderen Bedingungen. Sôseki, der als Lehrer und Hochschuldozent arbeitete, bezog vorerst keine eindeutige Position, insbesondere nicht die allgemein herrschende prowestliche, zu sehr war er sich der grundsätzlichen Divergenz bewusst. Die abendländische Kultur erscheint in seinem Gesamtwerk als ein Referenzbereich, der Impulse vermittelt sowohl zu Veränderungen als zu entschiedener Bestätigung der eigenen Werte.

Es wäre verfehlt, aus Sôsekis Künstlerroman «Kusamakura», der zum ersten Mal 1906 in Japan erschien, eine systematische Abhandlung über Ästhetik herausdestillieren zu wollen. Das Buch erschliesst sich nur, wenn wir uns «lesend auf die Wanderschaft begeben», indem wir den Titel «Kusamakura» wörtlich nehmen, der «Graskopfkissen» oder «auf Gras gebettet» bedeutet und so darauf hinweist, dass jemand unterwegs ist und irgendwo, gegebenenfalls auch im Freien übernachtet. Kein traumverlorenes Wandern ist das, sondern

ein gleitender Wechsel von heller Wachheit zu reiner Imagination. Eine Lektüre im Geiste der Rousseauschen «Rêveries du promeneur solitaire».

### Die Kunst des Abschweifens

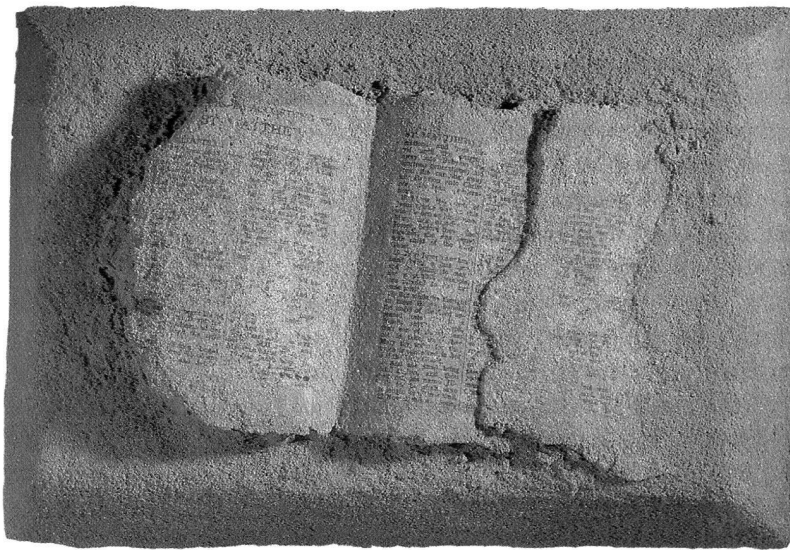
Solches Leseverhalten ist vielleicht Sôsekis Arbeitsmethode nicht unähnlich. Der Ich-Erzähler in «Kusamakura» berichtet: «Mein Bleistift, der anfänglich keinen Anhaltspunkt gehabt hatte, setzte sich plötzlich in Bewegung, kam dann allmählich in Schwung...» Und das Kapitel XI, das ebenfalls das Schreiben thematisiert, beginnt: «Ich schlenderte im Schein des verschleierten Mondes umher (...) ich hatte einfach meine Unterkunft verlassen, hatte mich von meinen Füßen in eine beliebige Richtung tragen lassen (...)» Dann während des Spazierens die Erinnerung an Lawrence Sterne, der in «Tristram Shandy» gesteht, er formuliere bloss den ersten Satz, dann überlasse er es ganz der Kraft des Gebets, seine Hand in Bewegung zu halten. «Der Verfasser trägt offenbar keine Verantwortung für das Geschriebene», kommentiert der Erzähler und bemerkt, er selber habe keinen Gott, der sie ihm abnehme, er habe sie einfach weggeworfen. «Die Kunst des Abschweifens», so etwa könnte der Untertitel heissen. Dazu eine Äusserung von Lawrence Sterne zu «Tristram Shandy»: «Digressions incontestably, are the sunshine; – they are the life, the soul of reading.» Das könnte auch von Sôseki stammen. Sternes Bemerkung möge daher gelten für «Kusamakura», für dieses mal überraschende Wechseln, mal retardierende Gleiten von luziden Überlegungen ins Emotionale.

Eine Korrespondenz zwischen Anfang und Ausklang ist im Überblick dennoch zu erkennen; eine feines, narratives Fadengeflecht durchzieht den Roman. Der Ich-Erzähler, ein Maler, verlässt die Stadt, die

Natsume Sôseki, Das Graskissen-Buch/Kusamakura. Aus dem Japanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Christoph Langemann, Japan-Edition, Ed. q, Berlin 1996.

gewohnte Lebenswirklichkeit, steigt hinauf in eine bewaldete Berggegend. Natureindrücke, zufällige Begegnungen mit andern Einzelgängern, mit Mönchen, mit dem Abt eines einsamen Zen-Klosters, mit rätselhaften Frauen regen an, nicht zum Malen, aber zum Nachdenken über den Sinn künstlerischen Tuns, über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. Das freie, absichtslose Wandern wirkt fort in der Idee, dass sich der Künstler völlig frei und unvoreingenommen in der Lebenswelt verhalte: *«Sein Geist ist durchlässig wie ein Sack ohne Boden, nichts staut sich darin. Gewandt bewegt er sich hierhin und dorthin. Jede Tätigkeit verrichtet er spontan und ohne zu haften.»* – An anderer Stelle, ein Paradoxon gleichsam, präzisiert der Erzähler den wahren Grund seiner Reise in die Berge: *«Es war meine Absicht, mein Bestes zu versuchen, ein echter Kunstmaler zu werden; und ich musste daher alles, was mir vor Augen kam, als Bild betrachten, und die*

Das freie,  
absichtslose  
Wandern wirkt  
fort in der  
Idee, dass  
sich der  
Künstler völlig  
frei und  
unvorein-  
genommen  
in der  
Lebenswelt  
verhalte.



Takado Araki, Sandbibel, 1981, Keramik. Museum Bellerive, Zürich.

*Menschen als Personen in einem Nô-Spiel ansehen, in einem Drama oder in einem Gedicht.»* – Nicht das Mitfühlen, nicht das Mitleiden, allein Distanznahme ermöglicht die Umsetzung der Erlebniswelt in künstlerische Form. Es wäre ein Leichtes, analoge Formulierungen westlicher Kunsttheoretiker zu zitieren. Als Widerspruch erscheint dann der Schluss von «Kusamakura»: Erst in dem Moment, als der Maler die ihn so sehr faszinierende Frau nicht mehr als Person, sondern als mitfühlenden Menschen erfasst, weiss er, wie er ihr Bildnis malen wird. – In wenigen Sätzen deu-

tet der Autor seine eigene Erfahrung als Schriftsteller und Dichter an: Die Kluft zwischen Theorie und Emotion, zwischen Theorie und schöpferischem Akt, schliesst sich nie; es gibt nur den blitzartig zuckenden Funken, der sie überspringt.

### Schönes schöner machen

Mit ästhetischen Fragen beschäftigt sich der Ich-Erzähler zumeist vor dem Hintergrund west-östlicher Divergenz oder Konvergenz. Manchmal überlässt er es dem Leser, Analogien zu suchen; oft vergleicht er explizit zwischen Ost und West. Er hat gleichsam die zwei Schalen einer Waage vor Augen. In die eine legt er das Fremde, sei es das Abendländische, oder sei es das Chinesische; in die andere das jeweils entsprechend Japanische. Ein Beispiel: die Darstellung des nackten Körpers. Über altgriechische Skulptur wagt sich der Erzähler nicht zu äussern. Die neuzeitlichen französischen Aktbilder empfindet er als vulgär, denn da bemühe sich der Künstler, *«mit völliger Offenheit die Schönheit des Fleisches zu vermitteln»* und bedenke nicht die Regel, dass Schönheit ins Gegenteil umkippt, sobald man sich anstrengt, Schönes noch schöner zu machen. Viel zauberhafter erscheint der japanische weibliche Körper, verhüllt, umspielt von weich fliessenden Gewändern. Verallgemeinernd heisst es wiederholt, eine nichtdingliche Aura entströme der echten, und das meint hier: der traditionellen ostasiatischen Malerei. Diese Aura ist es, die der japanischen Waagschale bei jedem Vergleich mit westlicher Kunst mehr Gewicht gibt.

«Kusamakura» ist als Ganzes in eine sinnlich wahrnehmbare Poesie getaucht. Da redet der Maler vom Frühlingswind, der das leere Haus durchwehe, so ohne Sinn und Zweck: *«Nur für sich allein kam und ging er – ganz im Geist des unparteiischen Universums.»* Und danach: *«Mein Gemüt, wie ich den Kopf in die Hände stützte und dasass, war leer und offen wie das Zimmer, so dass der Frühlingswind auch durch mich hindurchwehte.»*

Atmosphärisches und Reflexionen gehen ineinander über. Oft sind es Gedichtszitate, die das Flair eines Kapitels bestimmen. Ein Bad in heissen Quellen ruft in der Imagination des Malers jedesmal eine Zeile aus dem «Lied des langen Leidens»

von *Bai Juyi* (772–846) wach: *«Heisses Wasser wäscht glatt die Glieder, bis die Haut der Schönen sanft wird wie Schmalz.»*

Literarische Reminiszenzen, Poesie und Prosa, aus Ost und West rhythmisieren die Gesamtkomposition. Angeregt von *Les-sings* «Laokoon» greift der Maler zum Bleistift, dichtet in klassischem Chinesisch folgende sechs Zeilen:

«Nach zwei oder drei Monaten des jungen Frühlings  
Wächst Trauer lang wie duftendes Gras  
Stille Blüten fallen in den leeren Hof  
In der verlassenen Halle liegt eine schlichte Wölbtrittzither  
Eine Spinne hängt am Faden regt sich nicht  
Wie Schrift windet duftender Rauch sich um Bambusverstreben»

Jeder Vers ein Bildvorwurf. – Nicht theoretisch, sondern anschaulich zeigt sich die enge Bindung von Poesie und Malerei. In Ostasien war dies jahrhundertlang eine Selbstverständlichkeit. Das seit der *Meiji*-Epoche (1867–1912) und im kleineren Kreis noch heute aktuelle Thema Tradition und Moderne, ostasiatischer und europäisch-amerikanischer Kulturraum ist in *Natsume Sôsekis* Gesamtwerk immer virulent; im «Graskissen-Buch» jedoch er-

scheint es in unvergleichlich mannigfacher Perspektive.

Wie ein Wegweiser, wie ein Wegsucher steht «Kusamakura» in *Natsume Sôsekis* Œuvre. In einem literaturkritischen Zeitungsartikel versuchte der Autor einmal, die ungewohnte Struktur des Textes zu definieren. Die wichtigste Passage daraus fügt der erfahrene Übersetzer, *Christoph Langemann*, in das sehr aufschlussreiche Nachwort ein. ♦

Vom japanischen Schriftsteller *Natsume Sôseki* (1867–1916) veröffentlichte 1976 der Manesse Verlag Zürich den Roman «Kokoro». In den neunziger Jahren folgten im Theseus Verlag Zürich die Romane «Botchan»/«Der Tor aus Tôkiô» (1990) und ein Jahr danach «Sanchirô». Im Frühling 1996 erschienen in der Japan-Reihe der ed. q, Berlin «Das Graskissen-Buch»/«Kusamakura» und im Herbst 1996 im Insel Verlag Frankfurt der Roman «Ich der Kater». Kürzere Texte finden sich in Anthologien. Ausser «Kokoro» sind die erwähnten Romane vor dem «Graskissen-Buch» entstanden; thematisch und strukturell sondert es sich von diesem wie von jenen ab. Kunsttheoretische Prinzipien und impressionistische Natur- und Menschenschilderung durchdringen sich hier auf surreal-reale Weise.

### vaterpalast

innen ohne wände

seufzer an seufzer  
gedrängt  
sitzen wir in deinem wolken  
haus  
essen wir von deinem wolken  
tisch  
lieben wir in deinem wolken  
bett  
gedrängt  
seufzer an seufzer

ohne wände

spinnen wir zusammen  
unsere fäden  
weben wir gemeinsam  
das tuch  
bedecken wir vereint  
unseren hass

ohne wände  
innen  
dein palast  
vater

aus: antonio cho, schwarze harfe, gedichte, skepsis verlag, Zürich 1998